



TRANSILVANIA

serie nouă, anul L (CLV), numărul 11-12 (2023)

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC | ADVISORY BOARD:

Ștefan Afloroaei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România)

Cornel Ban (Copenhagen Business School, Danemarca)

Manuela Boatecă (Universitatea Albert-Ludwigs, Freiburg, Germania)

Constantin Chiriac (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Petr Kopecký (Universitatea din Leiden, Olanda)

Mihaela Miroiu (Școala Națională de Studii Politice și Administrative, România)

Christian Moraru (Universitatea North Carolina Greensboro, SUA)

Sorin Radu (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Maria Bucur-Deckard (Indiana University, SUA)

Marci Shore (Universitatea Yale, SUA)

Stefan Sienerth (Universitatea „Ludwig Maximilian” din München, Germania)

Andrei Terian (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Galin Tihanov (Universitatea Queen Mary, Regatul Unit)

Alexandru Zub (Academia Română)

REDACȚIA | EDITORIAL TEAM:

Redactor-șef | Editor-in-Chief: **Radu Vancu**

Redactori | Editors: **Dragoș Varga, Vlad Pojoga**

Secretar de redacție | Editorial Secretary: **Ștefan Baghiu**

Tehnoredactor | DTP: **Mihaela Basarabă**

Fotografia de pe copertă | Cover Photo: **Ioana Cîrlig**

Revistă editată de **Complexul Național Muzeal ASTRA**, sub autoritatea **Consiliului Județean Sibiu**
Journal edited by **ASTRA National Museum Complex** under the authority of the **Sibiu County Council**

Director general C.N.M. ASTRA | General Manager ASTRA NMC: **Ciprian Anghel Ștefan**

CONTACT:

551037 Sibiu, Bastionului 6A

Tel./fax: +40 269 202 400

revistatransilvania@muzeulastra.com

www.revistatransilvania.ro

office@muzeulastra.com

www.muzeulastra.ro

Cuprins | Contents

STUDII LITERARE

Radu Vancu | 1

„Etica memoriei și literatura. Două studii de caz: Aleksander Wat și Bertolt Brecht”
[The Ethics of Memory and Literature. Two Case Studies: Alexander Wat and Bertolt Brecht]

Dumitra Baron | 8

„L’intermédialité au travail dans le roman « *Le cœur ne cède pas* » de Grégoire Bouiller”
[Intermediality at Work in the Novel *Le cœur ne cède pas* by Grégoire Bouiller]

Bogdan Crețu | 15

„Posteritatea lui Dimitrie Cantemir: deturnări ideologice ale unei opere fără frontiere naționale”
[Posterity of D. Cantemir: Ideological Misappropriations of a Work Without National Borders]

Ovidiu Matiu | 28

„Anne Bradstreet’s “Marriage” Poems and the Condition of the Puritan Woman in
Seventeenth-century America”

Emanuel Grosu | 29

„La percezione sensoria dell’anima (Tertulliano e Agostino) e le *visiones animarum* occidental” [The Sense Perception
of the Soul (Tertullian And Augustine Of Hippo) And Western *Visiones Animarum*]

Dragoș Varga | 39

„N. D. Popescu și romanele istorice de consum”
[N. D. Popescu and the Historical Consumption Novels]

STUDII CULTURALE

Lucian Țion | 43

Tragedy after Farce: Family Relations in Capitalism and the Postsocialist Generational Gap in Radu Jude’s *Everybody
in Our Family*”

Raluca Mureșan | 53

„Autenticitate, transparență și credibilitate: o perspectivă etică asupra comunicării *social media influencerilor*”
[Authenticity, Transparency, and Credibility: An Ethical Perspective on Social Media Influencer Communication]

Andreea Susanne Stancu | 61

„*Erst die Fremde lehrt uns, was wir an der Heimat besitzen*: Gedächtnis und Erinnerungsorte in Theodor Fontanes
Wanderungen durch die Mark Brandenburg”
[“*Erst die Fremde lehrt uns, was wir an der Heimat besitzen*”: Memory and Places of Remembrance in Theodor Fon-
tane’s Ramblings through Brandenburg]

Anton Adămuț | 71

„*Curiosa virgo semper in periculo*: câteva considerații asupra curiozității la Sfântul Augustin”
[*Curiosa Virgo Semper In Periculo*: Some Considerations on Curiosity in Saint Augustine]

Amandine Leporc & Diana Mahout | 79

„L’enquête de terrain à la frontière roumano-ukrainienne en temps de guerre”
[Fieldwork on the Romanian-Ukrainian Border in Wartime: An Ethnography of Food Practices]

Borco Ilin | 87

„Fotografia – „influencer” estetic și patrimonial. Fotografia de produs sau fotografia publicitară”
[Photography – Aesthetic and Heritage “Influencer.” Product Photography or Advertising Photography]

Ioana Corduneanu | 98

„The Italian Danubian Dress”

Horățiu Ilea | 104

„Martorii fotografici: locul și rolul lor în cercetarea costumului tradițional din zona Ocolului Câmpulung Moldovenesc”
[Photographic Witnesses: Their Place and Role in the Research of the Traditional Costume from the Area of Oco-
lul Câmpulung Moldovenesc]

Otilia Hedeșan & Cosmina Timocea-Mocanu | 109

„Réinventer le terrain ethnologique dans le contexte de la pandémie de covid-19”
[Reinventing the Ethnological Fieldwork in the Context of The Covid-19 Pandemic]

Camelia Burghel | 118

„Muzeele și cercetarea antropologică „la un click distanță”. Home culture și Art design: povești cusute „cu fitău pă
jolj” (părețarele de bucătărie)” [Museums and Anthropological Research “One Click Away”. Home Culture and Art
Design: Stories Sewn on Canvas]

ISTORIE

Victor Crețu & Radu Racovițan | 131

„The Visit of the Royal Family to Transylvania in the Context of the Year 1919 (I)”

ȘTIINȚELE LIMBII

Valentina Nicoleta Vășioiu, Marilena Mileu | 137

„La dimension métaphorique en langues de spécialité : traduire les métaphores anthropomorphiques dans le do-
maine de la plasturgie Français – Roumain” [Metaphorical Perspective on Specialised Languages. Translating An-
thropomorphic Metaphors in French-Romanian Plastics Industry]

Radu Drăgulescu | 147

„O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină „iarbă” III” [A Research on
Romanian Phytonyms Created with the Latin Originated Term „Iarbă” (Herb) III]



ETICA MEMORIEI ȘI LITERATURA. DOUĂ STUDII DE CAZ: ALEKSANDER WAT ȘI BERTOLT BRECHT

Radu VANCU

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: rvancu@gmail.com

THE ETHICS OF MEMORY AND LITERATURE. TWO CASE STUDIES:
ALEKSANDER WAT AND BERTOLT BRECHT

Abstract: The current article applies memory ethics to literature, aiming to observe what happens to poets when their political ideology comes into radical conflict with the very instinct of freedom in which their ideology originates. It happened unfortunately too often that the ideology of the human park led in the 20th century towards genocide – or, with a post-Lemkian terminology, towards classicide, politicide, democide. What happens in these cases with the poet's writing, what anamorphoses does this malformation of the instinct of freedom produce in his literature (but also in his non-fictional writing)? It is a general question – but its answer is always particular, illustrated by the fate of each of the poets who crossed this conflict of self-contradictory loyalties (loyalty to ideology conflicts with loyalty to “the park human”). The present article will focus on two particular cases illustrating this conflict of loyalties: the Polish poet Aleksander Wat, respectively the German poet Bertolt Brecht. The article documents how each of them reacted when they understood that the totalitarian ideology they had supported (in their case, communism) led to classicide (Michael Mann), class genocide (Stéphane Courtois), politicide (Barbara Harff and Rudolph J. Rummel).

Keywords: 20th century world literature, memory ethics and literature, Aleksander Wat, Bertolt Brecht

Citation suggestion: Vancu, Radu. “Etica memoriei și literatura. Două studii de caz: Aleksander Wat și Bertolt Brecht.” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 1-7
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.01>



Ca orice membru al comunității numite de Peter Sloterdijk în 1997 „parcul uman” (în traducerea engleză, titlul tehnicizează ființa umană mai explicit, în acord cu tonul conferinței, interesată în punctul de plecare de eugenie și de reconfigurarea speciei într-o epocă de *breakthroughs* radicale ale tehnicii reproductive; varianta engleză a conferinței lui Sloterdijk vorbește așadar despre „grădina zoologică umană”), poetul are și el o reprezentare asupra configurației comunității căreia îi aparține. Este și el o ființă ideologică, la fel ca toate celelalte – inclusiv în sensul politic al termenului. (Chiar și refuzul politicii tot ideologie politică este, evident.) De asemenea, la fel ca orice alt membru al „parcului uman”, poetul este o ființă înzestrată cu instinct al libertății – în care originea deopotrivă ideologia lui politică și arta lui, indiferent de atitudinea ei față de politică. M-a interesat, în articolul care urmează², să observ ce se întâmplă cu doi poeți din secolul trecut, un polonez și un german, atunci când ideologia lor

politică intră în conflict radical cu instinctul libertății în care originea. S-a întâmplat, din nenorocire, prea frecvent ca ideologia „parcului uman” prezumat de poet să conducă în secolul 20 înspre genocid – sau, cu o terminologie post-lemkiană, înspre clasicid, politicid, democid³. Ce se întâmplă în aceste cazuri cu scrisul poetului, ce anamorfoze produce în literatura lui (dar și în scrisul lui non-ficțional) această malformare a instinctului libertății? E o întrebare generală – dar al cărei răspuns e întotdeauna particular, ilustrat de destinul fiecăruia dintre poeții care au traversat acest conflict al loialităților auto-contradictorii (loialitatea față de ideologie intră, în fiecare dintre aceste cazuri, în conflict cu loialitatea față de „parcul uman” pe care scrisul poetului încearcă să-l servească).

Articolul de față se va concentra pe două cazuri particulare ilustrând acest conflict al loialităților: cel al poetului polonez Aleksander Wat, respectiv cel al poetului german Bertolt

Brecht. Voi urmă modul în care au reacționat fiecare dintre ei atunci când au înțeles că ideologia totalitară pe care o susținuseră (în cazul lor, comunismul) conduce către clasicid (Michael Mann), genocid de clasă (Stéphane Courtois), politicid (Barbara Harff și Rudolph J. Rummel). Într-o serie de articole ulterioare, voi căuta să extind numărul acestor studii de caz, importând acele instrumente conceptuale dezvoltate de etica memoriei pentru studiul istoriei și transferându-le înspre studiile literare.

1. Studiu de caz: Aleksander Wat

„Specia umană nu poate suporta prea multă realitate” – am simțit, probabil ca noi toți, că splendida propoziție a lui T.S. Eliot din 1941 își pierde adevărul altfel evident de fiecare dată când citeam mărturia din diverse universuri concentraționare, confesiuni ale unor supraviețuitori ai Holocaustului, sau ai Gulagului, sau ai Holodomorului, sau ai oricărui genocid pe care aceeași specie a noastră se pricepe, din păcate, atât de eficient să le organizeze. De fiecare dată când am citit confesiuni ale cuiva trecut printr-un astfel de „univers de exterminare”, cum memorabil le numește Sloterdijk⁴, am simțit că tocmai contrariul propoziției lui Eliot din *Patru Cvartete* e adevărat: din nefericire, specia umană poate suporta îngrozitor de multă realitate. Poate organiza o realitate devastatoare, căreia nimeni să nu-i poată supraviețui – și, în același timp, poate suporta exact această realitate insuportabilă.

Mi-am amintit de cuvintele lui Eliot când am citit *Secolul meu*, extraordinarul dialog dintre poezii polonezi Czesław Miłosz și Aleksander Wat, purtat în cea mai mare parte la Berkeley, de la începutul anului 1964 și până în iunie '65, și încheiat la Paris în același an '65. Wat, unul dintre liderii generației poetice născute în jurul anului 1900, fondase în 1918 un grup futurist, împreună cu Anatol Stern, iar apoi se convertise la comunism încă de pe la jumătatea anilor '20 – când Maiakovski vizitează Varșovia în 1927, îl găsește pe Wat deja convertit la comunism, încât exclamă admirativ: „Wat e un adevărat futurist!” (Futurismul lui Wat e însă unul pentru care tradiția există – Wat traduce în 1928 *Frații Karamazov*, probabil cea mai bună versiune poloneză a romanului.) Fascinația exercitată de Maiakovski asupra poezilor polonezi a fost seminală nu doar pentru Wat, ci pentru întreaga generație interbelică poloneză convertită definitiv la comunism, după cum arată pe larg Marci Shore, profesoara de la Yale, în monografia ei publicată la Yale University Press, *Caviar and Ashes. A Warsaw's Generation Life and Death in Marxism, 1918-1968*⁶. În 1929, Wat fondează lunarul *Miesięcznik literacki* (care înseamnă exact asta, *Lunarul literar*), în jurul căruia coagulează o redutabilă echipă de tineri poeți și intelectuali comuniști; cele 20 de numere din *Miesięcznik* reprezintă cea mai importantă platformă a stângii radicale din Polonia interbelică. Revista va fi în cele din urmă interzisă, iar Wat va fi arestat.

Adevăratele închisori și le va face însă în stalinism: de îndată ce comunismul se instaurează în Polonia, intelectualii și artiștii care gravitaseră în jurul lui *Miesięcznik* vor constitui țintele predilecte ale poliției politice, tocmai datorită enormei lui vizibilități. Wanda Wasilewska, de exemplu, ajunsese consilieră intimă a lui Stalin, probabil și amantă a lui – și fusese o figură

instrumentală în instaurarea Republicii Populare Poloneze; se dovedise într-atât de devotată partidului, încât acceptase fără să obiecteze asasinarea primului ei soț la ordinele lui Stalin și se căsătorise cu un activist proletar – care-i fusese indicat tot de către Stalin. Janina Broniewska, prietena de o viață a Wandej Wasilewska, la rândul ei enorm de influentă în viața politică și culturală a Poloniei, era soția lui Władysław Broniewski – poetul oficial al Poloniei comuniste în anii '50, altfel realmente talentat (dar și autorul unei ode către Stalin în 1951 – celebritatea nefastă a acestei ode îl va urmări pentru tot restul vieții). Jakub Berman, care-i fusese instructor politic lui Wat, și împreună cu care Wat încercase să construiască o publicație de stânga în Polonia anilor 1935-36, ajunge după 1945 al doilea cel mai puternic politician polonez, șeful Securității poloneze, responsabil pentru arestarea a peste 200.000 de deținuți politici – dintre care cel puțin 6.000 au fost executați. Berman îi va urmări, de altfel, fără milă pe foștii lui tovarăși de drum – aproape toți vor cunoaște închisoare politică, iar cei care-i vor supraviețui (precum Wat însuși) vor avea de suportat deportarea și exilul.

Wat e arestat de NKVD în 1940, la Lviv, unde se refugiase din fața invaziei naziste; eliberat în noiembrie '41, e deportat în Kazahstan împreună cu soția lui, Ola Watowa, și cu fiul lor de 9 ani, Andrzej. După război revine în Polonia, însă Securitatea poloneză condusă de Jakub Berman îi interzice să publice. În 1953 are un atac cerebral, în urma căruia va rămâne cu complicații severe – cea mai greu de suportat fiind o durere acută și cvasi-permanentă în regiunea feței, afectându-i jumătate din craniu. În '56 emigrează în Franța, în '63 este invitat în Statele Unite de către The Center for Slavic and East European Studies de la Berkeley; din cauza durerii nu poate preda, i se explică de către gazde că nici nu se așteaptă de la el să predea, ci eventual doar să scrie, însă situația îi generează o vinovăție anxioasă. Miłosz are ideea convorbirilor înregistrate ca înlocuitor pentru activitatea didactică ratată – așa că înregistrează împreună la Berkeley, între începutul lui '64 și iunie '65, cea mai amplă parte din substanța cărții monumentale care va fi *Secolul meu. Confesiunile unui intelectual european* – publicată postum în 1977, la zece ani după moartea lui din '67. Wat se sinucide în casa lui din Antony, o suburbie a Parisului, înghițind aproximativ 40 de pastile de Nembutal, lăsând pe pat un bilet pentru soția lui, Ola, în care scria cu majuscule: „NU MĂ SALVA!” (Detaliul biletului apare într-o altă carte majoră a lui Marci Shore, *The Taste of Ashes. The Afterlife of Totalitarianism in Eastern Europe*).

Aceasta e materia din care e construită viața lui Wat – iar dialogul lui cu Miłosz e, probabil, confesiunea esențială despre dezvrăjirea de comunism a unui intelectual est-european din secolul 20. E, de fapt, mai mult decât o confesiune – și chiar mai mult decât o spovedanie; Wat însuși îl vede ca pe un act de exorcism de „boala demonică” a comunismului, cu Miłosz în rol de exorcist: „Toată apropierea mea de ideea comunismului, întreaga mea familiaritate cu această idee este de fapt o legătură demonică ale cărei roade se resimt abia astăzi, sub forma bolii de care sufăr. Eu îmi resimt boala într-un mod extrem de demonic. Știi, când ne așezăm la mașina de scris,



practici asupra mea un amenințător act de exorcism”⁸. Fără să fie cătuși de puțin un mistagog (Wat e un evreu convertit la catolicism în închisoare, procedurile lui mentale sunt cele ale unui credincios raționalist), consideră că e absolut necesar să trateze în cheia aceasta mistică relația lui cu comunismul - fiindcă natura apartenenței la partid și la ideologie e, după el, una pur mistică: „Există însă o mistică a apartenenței la partid, așa cum există o mistică a botezului în Biserica Catolică. Sau în iudaism. Cel care își schimbă credința, care pleacă. Este îngrozitoare această latură a comunismului, e lucrul cel mai îngrozitor în comunism”⁹. Miłosz, în ce-l privește, fără să accepte neapărat latura mistică a discuției, e conștient că asistă la elaborarea unei confesii pe care o socotește „indispensabilă” pentru natura relației intelectualului din secolul trecut cu comunismul: „Aveam sentimentul că se naște o înregistrare cu dublă semnificație: aducea informații despre comportamentul intelectualilor din secolul XX, paralizați și pietrificați de imaginea comunismului, care era pentru ei ca un cap al Meduzei; și reprezenta un adaos indispensabil de acum înainte pentru orice manual de literatură polonă consacrat secolului nostru”¹⁰.

Pentru Wat, răul esențial al vieții lui a fost reprezentat de adeziunea la comunism - și, în plan concret, de cele 20 de numere din *Miesięcznik literacki*: „*Miesięcznik* este *corpus delicti* al ticăloșiei mele, al poveștii ticăloșiei mele în comunism. În închisoarea comunistă mi-am revenit complet și de atunci, în închisoare, în deportare, în Polonia sub comunism, niciodată nu mi-am permis să uit obligația elementară: aceea de a plăti, de a plăti pentru cei doi, trei ani de rătăcire morală. Și am plătit”. Trăia atât de acut vinovăția aceasta, încât jurnalul lui din anii de exil documenta episoade frecvente de ură de sine, având drept supratemă *le moi haïssable*¹¹. Într-o scrisoare din Paris către Miłosz, după întoarcerea din Berkeley, Wat admite că suferă de o „hipersensibilitate indiscutabil patologică”, și că „natura” lui trebuie să fie una „respingătoare pentru oameni”¹². Ajunsesse la această ură de sine, la această imposibilitate de a mai supraviețui cu propria vinovăție, din pricina convingerii lui că tema comunismului (și a totalitarismelor *generaliter*) era distrugerea omului interior, cu toată constelația lui de întrebări umane firești - și că, în cazul lui, această distrugere a omului interior și a întrebărilor lui umane reușise: „Întrebările marxismului, întrebările puține care există și care au fost atrofiate și înăbușite de stalinism, întrebări importante, sunt întrebări umane - răspunsurile sunt inumane. Răul stalinismului a constat în faptul că oferea răspunsuri înăbușind în fașă întrebările”¹³. Rezultatul acestei eliminări a umanului e o lume „pacificată ca un cimitir”, în care singurele interstii în care adevărul mai supraviețuiește sunt closetele închisorilor:

„Cât am fost liber în Rusia, pacificată ca un cimitir, am văzut oameni în vârstă care își riscau viața pentru a striga măcar o dată că robia este robie, și nu libertate. Mai târziu, în Polonia Populară, în anii cei mai negri, acest lucru era ceva obișnuit, de altfel eu însumi am fost unul dintre numeroșii disperți și am plătit scump pentru asta. / În closetele închisorilor - și numai acolo - se putea citi adevărul simplu, uman, despre statul lui Stalin”¹⁴.

Wat reconstituie cu minuție această distrugere a omului interior - și e devastator să asisti la ea. Să vezi cum poetul futurist, îndrăgostit de literatură, convins de magia „cuvintelor în libertate” (e mantra futuristă care i-a catalizat întreaga tinerețe, *credo*-ul lui esențial), ajunge să accepte dispariția necesară a literaturii în comunism:

„socoteam că într-o societate comunistă fericită nu va mai fi literatură, după cum nu va mai fi nici filozofie. Pentru că simțeam totuși, îmi dădeam seama că literatura este legată de ceea ce în om e cel mai puțin social, de ce e mai social și irațional. Consideram acest lucru ca fiind tragic, dar mai consideram că aceasta este esența literaturii. Iar umanitatea trebuia să fie construită rațional. Vedeam urâțenia realismului socialist, dar socoteam că nu poate exista o altă literatură socialistă în afară de realismul socialist, așadar, nu va exista nici un fel de literatură”¹⁵.

Marci Shore observă, într-una dintre cărțile ei, straniețata inexplicabilă a acestei transformări:

„La începutul anilor 1920, în tinerețea lor, Aleksander Wat și Adam Ważyk fuseseră futuriști și dadaști, îndrăgostiți de poezii de avangardă Guillaume Apollinaire, Filippo Tomasso Marinetti și Vladimir Maiakovski. Mai târziu, la momente diferite, au devenit cei mai fanatici comuniști. (...) Cum au făcut acești poeți saltul de la dadaism la comunism, de la contingentă radicală și nihilism radical la utopism radical și determinism radical?”¹⁶.

La mai puțin de 20 de ani, Wat intrase strălucitor în literatură cu un lung poem publicat în 1919 (dar datat pe pagina de gardă 1920), *Eu de o parte și de alta a sobei mele de fontă*, scris în cursul unor episoade de febră de la finalul adolescenței, în care un eu scindat adnota, cu o euforie surescitată, apocalipsa lumii moderne; contemporan aproape strict cu *Waste Land*-ul lui Eliot, poemul lui Wat documentează același sentiment al catastrofei generale, al *Untergang*-ului metastazat - însă nu cu scepticismul amar și disforic al lui Eliot, ci dimpotrivă, jubilatoriu și cu sentimentul că această demolare a vechii stări de lucruri poate instaura o nouă lume. Futurismul lui Wat e construit, așadar, pe un soi straniu și atașant de nihilism tonic, în care până și apocalipsa admite un viitor (e o apocalipsă inaugurală, să zic așa):

„catastrofismul, decadența Europei, spenglerismul încă înainte de Spengler, atmosfera atât de vie în Europa acelor ani. Acesta este dadaismul, ceea ce, altminteri, ar putea fi numit și nihilism, pierderea încrederii în posibilitatea unei viitoare civilizații europene, contestarea civilizației europene (...) Catastrofismul generației tale se producea în condițiile, pe de o parte, ale stalinismului, iar pe de alta ale hitlerismului. (...) În fața noastră nu existau acești monștri, ci invers, erau prăbușirea, ruinele, ruine vesele *à la longue*, înțelegi, obiect de veselie spirituală, fiindcă aici se putea construi ceva nou”¹⁷.

Wat era pur și simplu într-atât de îndrăgostit de literatură încât credea că ea poate reconstrui totul – nici o ruină nu e îndeajuns de distrusă încât să nu poată fi reconstruită de literatură. Și e sfâșietor să-l vezi pe acest om ajuns el însuși o ruină – singura ruină pe care literatura n-o mai poate reconstrui. O ruină care scrie cu majuscule, pe nota ei suicidară, NU MĂ SALVA!

Wat e una dintre cele două figuri centrale în *The Taste of Ashes*, cartea în care Marci Shore examinează viața de apoi a totalitarismelor în Europa de Est. Nu a fost de la început central – ci ajunge treptat, pe măsură ce Shore analizează distrugerile operate de ideologiile totalitare în această parte a Europei. Două figuri sunt cu precădere obsesive pentru Shore: cea a lui Marek Edelman, eroul revoltei ghetto-ului din Varșovia împotriva naziștilor, unul dintre foarte puținii supraviețuitori ai acelei lupte disperate pentru supraviețuire – și, de fapt, pentru salvarea demnității umane din fața barbariei absolute. Pe Edelman ajunge chiar să-l cunoască și să discute cu el – și observă că și el, supraviețuitorul, eroul, a ieșit din totalitarismul nazist convins că legatul lui esențial a fost nihilismul: „Pentru Marek Edelman, moștenirea Holocaustului era nihilismul. Înainte de război, „să distrugi o viață umană – asta însemna ceva” [sunt cuvintele lui Edelman dintr-o discuție cu Shore]. După ce războiul s-a încheiat, să distrugi o viață umană – asta însemna foarte puțin. Însă Edelman însuși, deși cinic, nu era nihilist: din contră, pentru Marek Edelman imperativul moral după Holocaust era să te opui nihilismului dând valoare vieții umane – și iubirii umane”¹⁸. Wat, în ce-l privește, supraviețuise totalitarismului comunist convins că nihilismul acestuia reușise să-i distrugă „viața umană” interioară – ba chiar și „viața umană” exterioară, de vreme ce, în convorbirile cu Miłosz, Wat spune explicit că-și înțelege boala ca pe o somatizare a nihilismului comunist. În fond, Wat era convins că *nu supraviețuise* comunismului – și că orice supraviețuire în fața unui nihilism atât de radical e, de fapt, imposibilă. Edelman luptase cu un totalitarism și îi supraviețuise „dând valoare vieții umane – și iubirii umane”; Wat fusese, pentru o vreme, un ideolog al celui alt totalitarism – și, după dezvrăjire, nu reușise să mai dea valoare nici măcar vieții proprii. Cu atât mai puțin propriei literaturi – a cărei moarte, după cum am văzut, o acceptase ca pe o fatalitate necesară.

Încât înțelegi, de la un punct încolo, că nu la un exorcism asişti citind *Secolul meu* – ci la o disecție autoaplicată. La un hibrid între o confesiune și o sinucidere. *Secolul meu* spune, pe o mie de pagini, ceea ce nu a mai încăput pe biletul de sinucidere după acel NU MĂ SALVA! Chiar și pentru istorici profesioniști precum Marci Shore e sfâșietor să asişti la un astfel de act – încât Shore, care (ca și soțul ei, Timothy Snyder) a citit tot ce se putea citi despre ororile totalitarismelor gemene, e mișcată până la a simți nevoia să-l consoleze: „Da, îi spun lui Aleksander Wat, înțeleg, însă spune-mi: cine a reușit să iasă din acei ani cu mâinile curate? / Și totuși, am spus publicului, era o întrebare retorică, venită din empatie, poate și din milă – pentru că, până la urmă, eram convinsă că istoria se construia din alegerile făcute”¹⁹. Iar în finalul cărții Shore simte nevoia să explice, și poate să-și explice, ce anume a găsit

atât de exemplar în figura lui Wat:

„Ce am învățat din figuri precum cea a lui Aleksander Wat, pentru care viața fusese insuportabil de grea, era mai degrabă că narcisismul patologic nu era doar ceva în care te delectai, ci mai presus de toate ceva în care sufereai; că subiectivitatea absolută aducea angoasă absolută; că nihilismul radical și contingenta radicală erau psihic insuportabile. Am învățat că motivele cele mai nobile puteau duce la rezultatele cele mai oribile”²⁰.

Un tânăr convins că literatura poate salva o lume întreagă – și care, peste o jumătate de secol, sfârșește prin a scrie pe biletul de sinucidere NU MĂ SALVA. Cuvintele cu majusculă erau, bineînțeles, pentru soția lui, Ola Watowa, cea pe care poetul Jan Lechoń o numește undeva „cea mai frumoasă femeie din Varșovia interbelică”. Și care, aflăm de la Shore, „amesteca ciocolată în cafea”²¹. Și care a avut forța să-l urmeze în exilul din Kazahstan, și să-l aștepte să revină din închisori, și să-i fie alături în anii de interdicție, și să-l urmeze în exil. Dar aceleași cuvinte pot fi citite având drept adresant a doua lui dragoste, literatura – care n-a mai putut să-l salveze. Sau a treia lui dragoste, religia politică totalitară – care i-a distrus mai întâi omul interior, apoi ce mai rămăsese din el. Există nihilisme construite în numele omului – dar care te îndepărtează definitiv de orice căldură umană. Inclusiv de a ta. Există întrebări umane la care ideologiile răspund în cele mai inumane moduri. Există lucruri pe care nici măcar literatura nu le mai poate salva. Există *Secolul meu*: o confesiune care nu și-a salvat autorul – poate și fiindcă autorul a interzis să fie salvat. Dar i-a salvat voința enormă de adevăr.

2. Studiu de caz: Bertolt Brecht

Încă dinainte de a ajunge la Berlin în 1924, Brecht funcționa deja ca un membru corespondent al Novembergruppe, influentul colectiv de artiști fondat în decembrie 1918 și botezat după luna Revoluției socialiste de la Weimar; scopul declarat al acestor artiști (arhitecți ca Walter Gropius și Ludwig Mies van der Rohe, pictori precum Otto Dix, George Grosz și Oscar Kokoschka, muzicieni precum Alban Berg, Kurt Weill și Paul Hindemith, în total câteva zeci de artiști de primă importanță) era de a capta în materiile artei spiritul revoluției socialiste, *ergo* de a modifica radical lumea. Ambiția Novembergruppe era de a sintetiza spiritul tuturor avangardelor majore – conceptul central propus de ei era cel de Cubofutoexpresionism (după cum se vede încă din denumire, suprarealismul li se părea încă prea burghez și estetic pentru a merita să fie inclus în acțiunea lor radicală.) Foarte activ între 1918 și 1929, Novembergruppe se destramă definitiv în 1933, când naziștii ajung la putere și interzic toate grupurile și mișcările de avangardă.

Când Bertolt Brecht vine la Berlin, în 1924, orașul avea 120 de ziare – și, cu precădere important din punctul de vedere al lui Brecht, 40 de teatre (recensământul e a lui Peter Watson, în *A Terrible Beauty. The People and Ideas That Shaped the Modern Mind*²²). Tot ce construise Brecht în teatru până atunci (avea 26 de ani) era o ilustrare exemplară a radicalismului



socialist al Novembergruppe; în piesa *Tôbe în noapte*, din 1922, scrisese cu litere majuscule pe cortină sloganul „Glott nicht so romantisch!”, „Nu priviți cu ochi atât de romantici!”, un îndemn adresat nu doar artiștilor, cât publicului – pe care voia să-l educe, nu să-l distreze, nici să-l anestezieze estetic. Totul trebuie schimbat – în primul rând publicul, apoi arta, apoi societatea, apoi lumea. De la *Tôbe în noapte*, din 1922, și până la piesele târzii, din anii '40-'50, imperativul schimbării rămâne același; în piesa *Viața lui Galileo*, din 1943, se clamează: „Doar pentru că lucrurile sunt așa cum sunt, nu înseamnă că și rămân așa cum sunt”. Istoria se prăbușise dur peste Brecht în aceste două decenii – fusese nevoit să fugă din Germania în Statele Unite, cu un detur prin Scandinavia, pentru a supraviețui în fața nazismului; în Statele Unite, pe care le disprețuia (stau mărturie jurnalele și poeme sarcastice precum *Hollywood*: „În fiecare dimineață, ca să-mi câștig pâinea, / Mă duc la piața unde se vând minciuni / Cu speranța / C-o să-mi gășesc locul printre vânzători”. – Brecht, crescut în cultul lui Chaplin, încerca să devină scenarist), era examinat de către Comisia pentru Activități Non-Americană în același an 1947 în care *Galilei* i se jucase în State. E trist și ironic că, deși în piesa lui îl admonesta dur pe Galilei fiindcă renunțase la adevăr ca să își salveze viața, la doar câteva luni distanță Brecht avea să își nege în fața comisiei conduse de Robert Stripling adeziunea la comunism (cum arată Yuval Sharon într-un articol din 2019 din *Los Angeles Review of Books* – unde comentează inclusiv grimasa dureroasă a lui Brecht în momentul retractației²³).

Însă, dincolo de abjurația circumstanțială, convingerea fundamentală a lui Brecht rămâne aceeași, de la un capăt la celălalt al existenței lui creatoare: arta nu trebuie să distreze, nu trebuie să fie frumoasă – ci trebuie să schimbe lumea. Ea trebuie să fie în primul rând utilă – e un mijloc, nu un scop. E funcțională, ca o armă, ca un instrument, și singurul ei criteriu major e eficacitatea. Dacă reușește să schimbe ceva în public, dacă-l face mai conștient, atunci și-a făcut datoria: a adus revoluția cu un pas mai aproape. Așa trebuie înțeles faimosul *Verfremdungseffekt*, efectul de distanțare, sau *V-Effekt*: funcția lui nu e estetică, ba chiar dimpotrivă, spectatorului trebuie să i se spulbere constant orice urmă de iluzie estetică, trebuie folosită orice ocazie pentru a i se aminti că ce are sub ochi e un artefact, un construct, un obiect verbal care un singur scop: să-l învețe să gândească – și, consecutiv, să se revolte – și, consecutiv, să schimbe lumea. *V-Effekt* e așadar un dispozitiv tehnic deopotrivă anti-estetic și funcționalist, o metodă de a folosi arta împotriva ei însăși – cu scopul de a-l învăța pe spectator nu să contemple lumea, ci să o interpreteze – și o să o schimbe. *Verfremdungseffekt* e, pentru Brecht, tot ce a putut inventa mai eficient în teatru pentru a face arta utilă.

La o primă vedere, lucrurile stau exact la fel și în poezia lui Brecht. Și ea trebuie să fie, înainte de orice, utilă. Criteriul ei este, la fel ca în teatru, funcționalitatea. Poezia care nu e utilă ca instrument pur și simplu nu e poezie. În 1927, fiind membru într-un juriu de poezie, Brecht refuză să acorde vreun premiu, fiindcă toate poeziile înscrise în concurs i se par „inutile” (e chiar cuvântul lui). A insistat, în mai multe rânduri, asupra ideii că toate cărțile de poezie trebuie să fie scrise cu litere

cât mai mici, pentru a putea să încapă în buzunar; poate părea un capriciu, dar era de fapt același mod al lui de a trata poezia ca pe un instrument. În alt context, în care se presupunea că trebuie să vorbească despre stilistica poeziei lui, mai precis despre modul ei de construcție metrică (*ergo* estetică), Brecht a spus că poemele lui nu au regularitatea metrică uzuală, nu sunt construite din iambi, ci au „respirația sacadată a unui om care fuge” – imaginea asta frapantă vorbește, de asemenea, despre poezie ca un instrument de deplasare rapidă prin realitate (mai precis, despre poem ca un corp care face un efort considerabil și extenuant pentru a se deplasa cu un scop precis dintr-o zonă a realității în alta). Siegfried Streller vorbește undeva despre „stilul comprimat” al lui Brecht²⁴ – se referă, de fapt, la aceeași sacadare accelerată, la aceeași fugă rapidă a poemului lui Brecht pentru a-și atinge cât mai rapid punctul final al demonstrației.

Fiindcă asta e orice poem pentru Brecht: un sprint către finalul unui demonstrații, al unui silogism, al unei idei care trebuie transmisă cât mai rapid în mintea și în senzoriul cititorului. De asta majoritatea poemelor lui Brecht sunt scurte, câteva versuri, rapide ca o alergare, sau ca o descărcare electrică; și chiar și poemele mai lungi, precum *Poezii de la Svendborg* sau *Către cei născuți după noi*, sunt de fapt concatenări de poeme scurte. Cu fiecare poem parcurs, cititorul trebuie să fie mai aproape de revoltă – și, implicit, de revoluție. Poemul lui Brecht trebuie să justifice revoluții – și să o facă pe cât posibil mai rapid. Trebuie să fie drumul cel mai scurt între două revoluții: cea din creierul poetului – și cea din creierul cititorului. Și, de acolo, din creațiile lor conectate la aceeași revoluție, aceasta trebuie cât mai rapid exportată în real.

Dusă la extrem, această permanentă încercare a poeziei lui Brecht de a fi un instrument care justifică și catalizează revoluții poate să fie, mai ales pentru cei care știu cu ce costuri umane îngrozitoare vin aceste revoluții, greu de suportat. Tony Judt, în formidabila lui carte-dialog cu Timothy Snyder, *Gândind secolul XXI*, vorbește chiar despre „poemul insuportabil al lui Brecht”²⁵, în care istoricului i se pare că poetul justifică cinic costurile umane ale revoluției – care trebuie întotdeauna suportate de grupuri umane plasate în alte spații și în alte timpuri. Însă, citind atent poezia menționată de Judt, *Celor născuți după noi* (poate cel mai cunoscut dintre toate poemele lui Brecht), constatăi că lucrurile nu stau deloc așa. Brecht nu are absolut nimic din cinismul lui Aragon, cel din *Preludiu la timpul cireșelor*, imnul de gloriificare a GPU, antecesorul NKVD și al KGB; revoluția pe care o visează el nu are nici un sens în absența prieteniei și a blândeții, e o revoluție pentru care perpetuarea violenței ar fi un eșec.

O spun, de altfel, cât se poate de explicit chiar versurile citate de Judt: „Chiar și ura împotriva abjecției / Face sprânceana să se încrunte. / Chiar și furia împotriva nedreptății / Face vocea să se îngroașe. Ah, noi / Cei care am vrut să turnăm fundațiile prieteniei / Nu am putut arăta noi înșine prietenie” (*Celor născuți după noi*). Nu apologie a violenței și justificare a costurilor umane e aici, cum citește Judt; ci, cu totul dimpotrivă, e frustrarea de a vedea că cei care luptă cu inamicii

umanului devin ei înșiși inamici ai umanului. Brecht a fost, spre lauda lui, unul dintre primii poeți comuniști din Occident care au reacționat indignați atunci când revoltele muncitorilor au fost înăbușite cu armata și cu tancurile; după revolta din Berlinul de est din 16-17 iunie 1953, Brecht a scris un poem, evident scurt, evident rapid, de un sarcasm mușcător, în care ironiza gestul secretarului Uniunii Scriitorilor de a împărți muncitorilor broșuri în care li se spunea că au dezamăgit guvernul și că pot recâștiga încrederea acestuia numai dacă fac eforturi duble de acum înainte; „Dar nu ar fi mai ușor / În cazul acesta pentru guvern / Să dizolve poporul / Și să aleagă altul?”, își încheia Brecht poemul. Empatia lui Brecht e întotdeauna pentru cei abuzați - niciodată pentru abuzator.

Judt citește greșit, de această dată, poezia lui Brecht. Stau dovadă, cum spuneau, chiar versurile citate de el - și citite în complet contrasens cu literalitatea lor factuală. Și stau dovadă, de asemenea, numeroase alte poeme - în care loialitatea lui e, de fiecare dată, pentru cei slabi, pentru cei lipsiți de orice formă de putere. Când i se atribuie lui însuși o formă de putere, începe instantaneu să se deteste - chiar dacă atribuirea a fost făcută de prieteni: „Sigur că știu; e pur noroc / Că am supraviețuit atâtor prieteni. Însă noaptea trecut într-un vis / I-am auzit pe prieteni zicând despre mine: / «Supraviețuiesc numai cei mai puternici». / Și m-am detestat”. (*Eu, supraviețuitorul*). A evita să vorbești despre crimă, scriind de pildă despre copaci, înseamnă să fii complice la crimă - o spune cât se poate de explicit într-un alt poem. Timpul ororii trebuie descris în poezie exact așa - ca timp al ororii: „În vremurile întunecate / Se va mai și cânta? / Da, se va mai și cânta. / Despre vremurile întunecate” (*Motto la Svendborger Gedichte*). E tot ce poate fi mai străin de odele lui Aragon pentru pre-KGB, de imundițiile atâtor alți scriitori care într-adevăr, așa cum spune Judt, nu s-au sfiit să justifice crima, sau chiar s-o celebreze. Brecht, alături de Neruda și de Parra și de Istrati, și de atât de puțini alții, nu a acceptat și nu a justificat răul. Fiindcă pentru el răul nu e natural; e nevoie de efort ca să concepi răul și să-l pui în practică, cum o spune în *Masca răului*, alt poem scurtisim, unul dintre poemele lui

etalon: „Pe peretele meu atârnă o sculptură japoneză, / Masca unui demon rău, lăcuită cu aur. / Plin de milă îi observ / Venele umflate de pe frunte, arătând / De cât efort e nevoie ca să fii rău”. Între Hobbes, pentru care omul e rău de la natură, și Rousseau, pentru care omul e întotdeauna bun, alegerea lui Brecht e limpede: el merge pe mâna lui Rousseau. Și pentru el răul e un artefact, o construcție mentală, a cărei concepere și transplantare în real presupune întotdeauna efort. Și care, simetric, nu poate fi combătut decât cu un alt artefact, o altă construcție mentală, mai precis o construcție verbală - care și ea presupune efort, te face să găfâi precum alergarea, încearcă să unească pe cât posibil mai rapid creierele și inimile - pentru a le determina să se revolte împotriva răului și să-l anihileze.

Și abia acum se vede diferența dintre teatrul lui Brecht, construit pe *Verfremdungseffekt*, și poezia lui. E adevărat, și teatrul, și poezia au drept criteriu suprem utilitatea: amândouă trebuie să unească eficient creiere și inimi pentru a le determina să se revolte împotriva răului. Însă în teatru asta se întâmplă pe suprafețe mari, *V-effekt* presupune deconstrucția iluzie pe perioade mari de timp și pe suprafețe ample de text - și, de asemenea, eliminarea oricărei identificări posibile a spectatorului cu iluzia estetică de sub ochi („Nu priviți cu ochi atât de romantici!”). În vreme ce poezia, cu totul dimpotrivă, e rapidă, aleargă în decurs de câteva versuri de la un creier la altul, de la o inimă la alta, conectându-le - fără artificii estetice, dar și fără să se complice în a le denunța neîncetat, precum în teatru.

Fiindcă în poezie, spre deosebire de teatru, Brecht încă mai are credință. Încă mai crede în cuvinte, încă mai e convins că numirea e de ajuns pentru a modifica realitatea: „Și am crezut dintotdeauna că cele mai simple cuvinte / Ar trebui să fie de ajuns. / Dacă spun cum sunt lucrurile / Inima oricui trebuie să fie făcută țândări” (*Și am crezut dintotdeauna*). Cele mai simple cuvinte sunt suficiente: pentru a schimba realitatea și (ceea ce e mult mai complicat) pentru a face inimi țândări. Trebuie doar spuse lucrurile cum sunt. Fără înstrăinare, fără distanțare. Și răul se va face, la rândul lui, țândări.

Acknowledgment: This project has received funding from the European Research Council under the European Union's Horizon 2020 research and innovation program (grant agreement No. 101001710)



Note

1. Peter Sloterdijk, *Reguli pentru parcul uman* (București: Humanitas, 2003); în engleză, conferința devenită carte a lui Sloterdijk a fost redenumită *Rules for the Human Zoo: A Response to the „Letter on Humanism”*. V. Sage Journals, no. 1 (2009): 12-28.
2. Articolul de față integrează și extinde două articole anterioare, publicate în numerele din 2023 ale revistei *Poesis internațional*: Radu Vancu, „Aleksander Wat. Un portret”, *Poesis internațional*, nr. 1 (2023): 9-14, respectiv „Brecht, poetul. Cele mai simple cuvinte ar trebui să fie de ajuns”, *Poesis internațional*, 2 (2023): 17-21. Am scris cele două articole înainte să citesc cartea lui Gabriel Andreescu despre abordarea umanistă a eticii memoriei, apărută în urmă cu mai puțin de două săptămâni. În timpul lecturii ei, am înțeles că ceea ce scrisesem despre Wat și Brecht e un exercițiu de etică a memoriei aplicată asupra literaturii - de unde și ideea de a valorifica cele două articole într-un studiu comun, care să inițieze o serie mai amplă de astfel de cercetări în care instrumente și preocupări ale eticii memoriei să fie importate în domeniul studiilor literare. Merită spus, așa cum o face și Gabriel Andreescu, că sintagma „abordare umanistă a eticii memoriei” apare (probabil pentru prima dată) la Avishai



- Margalit, *The Ethics of Memory* (Cambridge: Harvard University Press: 2004), carte seminală pentru devenirea respectivului câmp de studiu.
3. Pentru o discuție contemporană mai amplă privind modul în care juristul Raphael Lemkin a propus conceptul de genocid în 1946, precum și felul în care acest concept a fost modificat la presiunea directă a lui Stalin și Molotov în 1948 astfel încât să excludă uciderea în masă a comunităților politice, v. Gabriel Andreescu, *Globalizarea ipocriziei. Pentru o abordare umanistă a eticii memoriei* (Iași: Polirom, 2023), 136-146. Tot aici, Andreescu arată cum, pentru a suplini această carență a conceptului juridic de genocid, au fost introduse în practica juridică internațională conceptele de politicid (Barbara Harff și Rudolph J. Rummel), clasicid (Michael Mann), genocid de clasă (Stéphane Courtois).
 4. Peter Sloterdijk, *Mânie și timp. Eseu politico-psihologic* (București: Art, 2014).
 5. Aleksander Wat, *Secolul meu. Confesiunile unui intelectual european* (București: Humanitas, 2014).
 6. Marci Shore, *Caviar and Ashes: A Warsaw's Generation Life and Death in Marxism, 1918-1968* (New Haven: Yale University Press, 2009).
 7. Marci Shore, *The Taste of Ashes: The Afterlife of Totalitarianism in Eastern Europe* (New York: Crown Publishing, 2013).
 8. Wat, 55.
 9. Wat, 468.
 10. Wat, 16.
 11. Shore, *Caviar and Ashes*, 335.
 12. Shore, *Caviar and Ashes*, 342.
 13. Wat, 468.
 14. Wat, 359.
 15. Wat, 151.
 16. Shore, *Taste of the Ashes*, 222.
 17. Wat, 30.
 18. Shore, *The Taste of Ashes*, 186.
 19. Shore, *The Taste of Ashes*, 243.
 20. Shore, *The Taste of Ashes*, 356.
 21. Shore, *The Taste of Ashes*, 265.
 22. Peter Watson, *A Terrible Beauty: The People and Ideas That Shaped the Modern Mind. A History* (London: Phoenix Press, 2001), 229.
 23. Yuval Sharon, „A Brecht for Our Time: On *The Collected Poems of Bertolt Brecht*”, *Los Angeles Review Of Books*, March 26, 2019.
 24. Siegfried Streller, „Nachwort”, în Bertolt Brecht, *Gedichte* (Leipzig: Reclam, 1976), 136.
 25. Tony Judt și Timothy Snyder, *Gânduri despre secolul XX* (București: Litera, 2021), 128.

Bibliography

- Andreescu, Gabriel. *Globalizarea ipocriziei. Pentru o abordare umanistă a eticii memoriei*. [The Globalization of Hypocrisy. For a Humanistic Approach of Memory Ethics]. Iași: Polirom, 2023.
- Brecht, Bertolt. *Gedichte* [Poems]. Leipzig: Reclam, 1976.
- Judt, Tony, and Timothy Snyder. *Gânduri despre secolul XX* [Thinking the Twentieth Century]. București: Litera, 2021.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.
- Streller, Siegfried. „Nachwort” [Afterword]. In Bertolt Brecht. *Gedichte* [Poems]. Leipzig: Reclam, 1976.
- Sharon, Yuval. „A Brecht for Our Time: On *The Collected Poems of Bertolt Brecht*.” *Los Angeles Review of Books*, March 26, 2019.
- Shore, Marci. *Caviar and Ashes: A Warsaw's Generation Life and Death in Marxism, 1918-1968*. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Shore, Marci. *The Taste of Ashes: The Afterlife of Totalitarianism in Eastern Europe*. New York: Crown Publishing, 2013.
- Sloterdijk, Peter. *Mânie și timp. Eseu politico-psihologic* [Rage and Time. A Psychopolitical Investigation]. Bucharest: Art, 2014.
- Sloterdijk, Peter. *Reguli pentru parcul uman* [Rules for the Human Zoo]. Bucharest: Humanitas, 2003.
- Sloterdijk, Peter. „Rules for the Human Zoo: A Response to the ‘Letter on Humanism.’” *Sage Journals*, no. 1 (2009): 12-28.
- Vancu, Radu. „Aleksander Wat. Un portret” [Aleksander Watt. A Portrait]. *Poesis internațională*, no. 1 (2023): 9-14.
- Vancu, Radu. „Brecht, poetul. Cele mai simple cuvinte ar trebui să fie de ajuns” [Brecht, the Poet. The Simplest Words Should Suffice]. *Poesis internațională*, no. 2 (2023): 17-21.
- Wat, Aleksander. *Secolul meu. Confesiunile unui intelectual european* [My Century]. Bucharest: Humanitas, 2014.
- Watson, Peter. *A Terrible Beauty: The People and Ideas That Shaped the Modern Mind. A History*. London: Phoenix Press, 2001.

L'INTERMÉDIALITÉ AU TRAVAIL DANS LE ROMAN « LE CŒUR NE CÈDE PAS » DE GRÉGOIRE BOUILLER

Dumitra BARON

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: dumitra.baron@ulbsibiu.ro

INTERMEDIALITY AT WORK IN THE NOVEL LE COEUR NE CÈDE PAS BY GRÉGOIRE BOUILLER

Abstract: The integration of media discourse in contemporary French literature is a significant phenomenon that demands further understanding. As the media plays a crucial role in shaping public opinion and the cultural landscape, it is important to investigate how this influence is reflected in literary works. This research aims to explore the extent to which contemporary French literature incorporates media discourse and its impact on the literary discourse. The case study will mainly focus on Grégoire Bouiller's novel *Le Cœur ne cède pas* (2022). After a short presentation of the novel and its main axes and themes, we will identify and assess the different intermedia elements (artistic, media), to then mention their modes of presence and insertion in the literary text. The last part will be devoted to the study of their functions at the level of the literary text (aesthetic, semantic, ideological, social, or civic).

Keywords: intermédialité, intertextualité, Grégoire Bouiller, écriture médiale, poïétique, mise en abîme

Citation suggestion: Baron, Dumitra “L’intermédialité au travail dans le roman « Le cœur ne cède pas » de Grégoire Bouiller.” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 8-14.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.02>.



« En littérature, rien n'est impossible. »¹

« On me croit quand je dis que la réalité est une fiction ? »²

Dans le récent volume coordonné par Bertrand Gervais, *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain* (2018), sont mis en avant quelques aspects de notre contemporanéité : l'importance de l'image et des formes de visibilité, la place grandissante occupée par Internet et la culture de l'écran, la renégociation accélérée des liens de communauté, l'implantation d'un régime d'historicité singulier. Les modes de diffusion du discours se diversifient et se métamorphosent avec l'introduction de nouvelles formes médiatiques. Le phénomène de la traversée du roman par les médias et les arts est de plus en plus présent dans le champ littéraire français et francophone contemporain. Nous constatons une sorte de renouveau de la pratique romanesque qui suppose un travail d'invention et d'intervention sur l'organisation du roman, et son régime de la représentation de façon

générale, les écrivains s'adonnant à l'exploration des territoires médiatiques. En tant que pratique dynamique, la rencontre entre les médias et la littérature ouvre diverses problématiques qui visent la manière dont la littérature accueille et intègre dans son discours les autres médias et quelles sont les nouvelles significations qui apparaissent de cette rencontre. Rémy Rieffel constatait déjà en 2005 qu'« il n'y a guère de domaine, semble-t-il, qui échappe à l'emprise des médias »³. Visiblement, la littérature n'en serait pas une exception.

Notre article a comme point de départ deux questions principales : « Comment la rencontre des médias transforme-t-elle notre perception du monde et notre identité ? » et « Quelles en sont les implications dans le domaine littéraire ? » Dans cette perspective, l'étude des relations entre la littérature et les autres formes d'expression artistique constitue une branche de l'intermédialité, une discipline relativement jeune qui se définit de façon générale comme l'étude des



relations entre des objets relevant de média considérés traditionnellement comme distincts.

L'intermédialité se réalise au sein même de la relation qui s'établit entre le produit et sa réception et peut être analysée à deux niveaux : premièrement, la relation entre le texte littéraire et les médias et, deuxièmement, la relation entre le texte littéraire et les arts. Depuis une vingtaine d'années, la notion d'*intermédialité* est devenue un terme de référence en sciences humaines et sociales⁴. Eric Méchoulan⁵ considère que l'intertextualité, l'interdiscursivité et l'intermédialité correspondent chacune à une étape historique de la construction théorique des objets sémiotiques. Les principaux objectifs de recherche des études intermédiales visent l'exploration de l'évolution rapide des relations entre les médias anciens et nouveaux, l'analyse des points d'insertion entre les médias et la contamination des discours et les changements épistémologiques qui en découlent.

Le phénomène de l'intermédialité et les diverses formes et pratiques de l'écriture médiatique constitueront l'objet de nos analyses à travers le roman français contemporain *Le Cœur ne cède pas* (2022) de Grégoire Bouiller⁶. Après une présentation du roman et de ses principaux axes et thèmes, nous allons repérer et identifier les différents éléments intermédiatiques (artistiques, médiatiques), pour mentionner ensuite leurs modes de présence et d'insertion dans le texte littéraire. La dernière partie sera consacrée à l'étude de leurs fonctions au niveau du texte littéraire (esthétiques, sémantiques, idéologiques, sociales ou civiques).

George Steiner définissait la littérature, l'art en général, comme « la maximalisation de l'infini sémantique quant aux moyens formels de l'expression »⁷. Dans le cas du roman de Grégoire de Bouiller, nous constatons une maximalisation des moyens formels de l'expression, qui dépasse le cadre de la littérature et de l'art (par l'usage des photographies, des références picturales ou musicales), en s'ouvrant au domaine des médias. Cet ancrage permanent dans le contexte médiatique permet une maximalisation thématique, esthétique, mais également éthique, le roman permettant un va-et-vient permanent entre divers types de discours. Les médias contribuent ainsi non seulement à l'agencement de l'acte de création littéraire (aspect identifié aussi chez d'autres écrivains comme Patrick Modiano⁸, Philippe Jaenada⁹ convoqués également dans le roman de Grégoire Bouiller), mais ils représentent une référence constante dans la construction romanesque. L'auteur empruntera des techniques journalistiques pour les appliquer à la création de son propre texte, doublant la narration d'une critique qui porte non seulement sur la société française mais aussi sur l'usage et l'impact des médias dans la vie des gens, des questions d'éthique, de déontologie en étant explorées¹⁰.

Le cœur ne cède pas invite le lecteur à entrer dans un

véritable labyrinthe à partir d'un fait divers, déroulé dans les années 1980 à Paris. Un ancien mannequin de la maison de haute couture Jacques Fath dans les années 1950, Marcelle Pichon prend la décision de se suicider par inanition et durant son agonie de quarante-cinq jours, elle tient un journal de bord. La mort surviendra, mais le corps, momifié, ne sera retrouvé que dix mois plus tard dans son appartement parisien. Grégoire Bouiller apprend cette affaire à la radio, lors d'une émission représentative de France Culture, « Nuits magnétiques », mais malgré le trouble ressenti à l'époque¹¹, c'est seulement trois décennies plus tard, qu'il décidera de s'attarder sur cette histoire, à la suite d'une discussion avec un archiviste de l'INA. Ce fait divers deviendra le ressort d'une véritable obsession qui comportera dans les 99 chapitres et à travers 903 pages de multiples interrogations sur le rôle et les pouvoirs de la littérature et des médias : « [...] de sa naissance à sa mort, l'existence de Marcelle ressemble à une longue et lente éclipse. Et, à la fin, elle-même s'éclipsa du monde, la mort passant quarante-cinq jours durant devant sa vie pour l'obscurcir complètement. Ce pourquoi on ne peut la regarder en face car on s'y brûlerait les yeux, mais seulement au travers de verres teintés, cet autre nom de la littérature. »¹² Les verres teintés, une belle métaphore de la littérature mais des médias également, comprennent d'une part cette tentation à l'objectivité mais aussi à la subjectivité. Dans ce sens, on observe une porosité entre le discours littéraire et celui médiatique, un échange de rôle (la littérature étant par excellence le domaine de la fiction, de l'invention, de la déformation, et les médias étant surtout voués à l'objectivité et à la présentation quasi-fidèle de la réalité). Cette imbrication de fonctions, de techniques, de stratégies et de procédés entre la littérature et les médias correspond, mais à une autre échelle, à l'entrelacs de références à différents livres et films qui se dessinent comme des hypothèses à explorer et des miroirs. L'adjectif « teintés » du syntagme susmentionné renvoie également à la multiplicité de nuances que chaque moyen d'expression employé dans le roman pourrait conférer au récit et au parachèvement du portrait de ce personnage, mais aussi aux possibles risques de mystification qui guettent une telle entreprise.

Ce roman racontera aussi son propre faire, le procédé de la mise en abîme en étant largement utilisé. Comme dans le cas des *Faux Monnayeurs* d'André Gide, nous découvrirons aussi l'aventure d'un roman en train de se faire. Un écrivain raté en la personne de Grégoire Bouiller (le double de l'auteur) fera recours à l'agence Bmore Investigations, dont les représentants Bmore et son assistante Penny partiront à la recherche des raisons qui avaient poussé cette femme à une telle décision terrible et aussi à la compréhension de la découverte si tardive que le monde en a fait. Une histoire riche en digressions, en pistes d'exploration, l'écrivain voulant prendre tout en considération, sans aucune exception,

testant les limites des mécanismes de la littérature. Comme dans le roman d'André Gide, chaque partie est précédée par une épigraphe, qui donnerait une lecture en mode mineur du récit, annonçant et synthétisant astucieusement le contenu de chaque chapitre, l'élément paratextuel étant à son tour une sorte de mise en abîme. Tout un arsenal de savoirs et des connaissances dans divers domaines sera convoqué afin de monter le dossier de l'investigation qui se construit pièce par pièce, comme dans les séries policières. Le lecteur est entraîné dans un parcours de lecture exceptionnel. Malgré le foisonnement de pistes explorées, de détails de toutes sortes (historiques, sociaux, culturels, artistiques, ésotériques, psychanalytiques, médiatiques etc.), ce roman fleuve transcrit fidèlement les tendances de notre époque qui abonde en informations de toutes sortes.

Une telle aventure romanesque, qui pourrait se traduire par « à la recherche » d'un être ou d'un personnage³, comprend l'utilisation d'un mélange de stratégies et de procédés d'écriture : l'enquête détective, l'investigation journalistique, l'écriture diaristique (le roman pouvant être lu comme un journal de vie, mais aussi d'écriture), insertion de photos, d'articles de presse, de captures de site, de carnets de notes, le texte se prêtant non seulement à une lecture intertextuelle, mais aussi hypertextuelle et intermédiaire. Références explicites à divers médias traditionnels ou modernes, allusions à divers films, séries télévisées ou à des personnages de livres, la trame romanesque se tisse comme un puzzle géant, qui se concrétise, par exemple, dans le mur de photos, d'articles, de plans, de dates ou de noms. Le lecteur traverse toute une panoplie de titres de la presse écrite⁴, plonge dans les archives de l'INA ou de RTL⁵, passe en revue des séquences des émissions radiophoniques⁶, navigue sur Internet et consulte des informations sur Gallica ou des images sur Pinterest.

La mise en abîme fonctionne aussi au niveau de la réception du texte puisque le lecteur doit poser chaque pièce du dossier à sa place, en étant invité à cette épreuve non seulement par le texte écrit, mais aussi par la lecture du dossier présenté sur le site dédié⁷. Grégoire Bouillier « développe et promène dans le paysage littéraire une forme singulière et de prime abord monstrueuse : une vaste accumulation de pièces à conviction, traversée par des flux de parole. »⁸ De cette façon, le texte littéraire ne dépasse pas uniquement les frontières du temps, mais aussi celle de l'espace ou du support traditionnel. La lecture du texte littéraire peut se poursuivre sur Internet, où un autre labyrinthe attend le lecteur. Cette multiplicité de parcours de lecture correspond d'ailleurs à la multiplicité des pistes explorées par les protagonistes, par la quantité impressionnante de sources documentaires prises en compte, tout étant fait comme pour combler le manque de vie. On ne peut pas contourner une question essentielle concernant le pouvoir de la littérature de construire le réel, aspect

qui est d'ailleurs plusieurs fois mentionné dans le roman, associé souvent, en mode écho, au pouvoir que d'autres moyens d'expression, de construction et de transmission de l'information et du savoir ont. C'est le cas des médias, vus dans leur double hypostase – de vecteurs de communication, mais aussi de miroirs à la société qu'ils représentent. Mais, à ce niveau, une nouvelle interrogation surgit : dans quelle mesure, les médias au lieu de refléter le réel, pour diverses raisons (comme la quête du sensationnel, le manque de temps pour vérifier l'authenticité des sources, etc.), le créent, en présentant une variante fictionnelle, fautive, des faits ? Dans quelle mesure la multiplicité des voix et des perspectives contribue-t-elle vraiment à comprendre la réalité ou tout au contraire à la déformer ?

De ce point de vue, il faut observer une autre dimension du roman, la littérature dépasse le cadre esthétique en s'orientant aussi vers l'éthique et vers l'engagement. Et il ne s'agit pas uniquement d'une réaction de la part de l'écrivain qui fait souvent la critique des médias (au sujet, par exemple, des fausses nouvelles⁹, des fausses photos²⁰ ou, en général de la fiabilité de l'information²¹ véhiculée par la presse écrite ou audiovisuelle ou de la quête à tout prix du sensationnel²²), mais l'action initiée par l'auteur est censée être continuée par le lecteur-spectateur ce dernier en étant convoqué, à son tour, de prendre une certaine position. Il s'agit dans ce sens, par exemple, des questions éthiques visent la pratique du micro-trottoir²³ dans les journaux télévisés ou les fausses photos²⁴, en somme des questions de déontologie qui regardent tant le domaine médiatique que celui littéraire.

Placer ce réel dans la fiction permet aussi de dévoiler les mécanismes de construction de la réalité. Les coupures de presse, les photos de Marcelle Pichon et de son appartement, les actes de naissance, de divorce, de décès, l'arbre généalogique, le registre de recensement, des films, des vidéos, tous ces éléments deviendront des matériaux qui seront intégrés dans le texte littéraire sous diverses formes, ayant comme effet une surcharge narrative et discursive, avec une tonalité qui rythme résilience et passion, ironie et humour, permettant au lecteur d'entrer dans la logique du rhizome deleuzien où tout est lié à tout, où tout peut faire sens. Rôder autour du même thème c'est une façon de le contourner. « Ainsi l'histoire ne finit jamais. La mort est vaincue »²⁵. En plus, par cette quête acharnée de l'autre, on arrive aussi à la connaissance de soi-même. Marcelle est un miroir dans lequel l'auteur découvre des choses sur lui-même :

« Et c'est bien à cela que m'a conduit Marcelle Pichon. À reconnaître cette part de mon être occultée depuis toujours. »²⁶ Tout est évoqué ou présenté pour rendre compte à plusieurs échelles de la gravité de certaines choses qui affectent l'individu, sa vie, sa présence réelle au monde, son rapport à soi et aux autres. La fabrication de l'information s'apparente à la fabrication de l'identité, le



roman supposant une densité de lectures et de contenus. Et tout se fait ouvertement, le lecteur découvrant les coulisses du laboratoire de création. C'est une création à pleine vue, une sorte de *work in progress* sans secrets, où le savoir-faire de *l'homo faber* est souvent accompagné par les réflexions du *faber sapiens* sur les divers sujets traités. La multiplicité de perspectives et de voix, toujours d'inspiration gidienne, correspond parfaitement au monde actuel : « C'est d'abord, et c'est ce qui frappe à nouveau, un très fort volume. Une telle caractéristique ne peut être négligée, car publier un livre de près de mille pages n'est pas anodin, et pourrait sembler un acte de résistance presque anachronique, dans une époque qui privilégie le fragmentaire et l'instantané, la simultanéité et les *punchlines*. »²⁷

Le texte littéraire s'ouvre manifestement au texte du monde et aux médias, essayant d'opérer un travail de récupération de la mémoire et pourquoi pas d'instauration d'une possible archive : « Tout livre est une bibliothèque »²⁸. D'ailleurs, le narrateur avoue que « le souvenir de cette émission de radio » pendant laquelle il avait appris ce fait divers a une fonction plus profonde, en étant 'un souvenir-écran !' »²⁹ Ce renvoi explicite à la psychanalyse freudienne correspond à la logique de construction de ce texte qui opère souvent par des transferts de souvenir entre un souvenir anodin présent à la mémoire et un souvenir refoulé. L'écriture serait dans ce sens la continuation logique et obligatoire de la lecture, prise dans le sens le plus large du terme, une manière d'empêcher l'oubli et de maintenir actifs tous les souvenirs. L'auteur est ainsi un lecteur uchronique, parce qu'il privilégie la détemporalisation des textes et réactualise systématiquement sa mémoire à partir des lectures actuelles ; dans ce sens, il s'agit de l'actualisation de la mémoire, d'une intertextualité qui ne date pas, d'une « fusion des horizons. »³⁰ Le texte qui en résulte garde les traces d'une écriture intertextuelle, relationnelle, voire « palimpsestueuse » (Philippe Lejeune).

Il est important d'observer que la mission que le narrateur se donne correspond à la même visée de transmission d'une expérience qu'assument à la fois la littérature et les médias. L'écrivain se fera le moyen, le relais ou l'antenne de cette voix inaudible, de ce personnage invisible, tombé dans l'oubli³¹. L'auteur veut sortir Marcelle Pichon de l'anonymat, en la faisant (re)surgir à la surface de la mémoire collective et en assumant lui-même de rôle de *médiaireur*, par une sorte de dépersonnalisation créatrice. Cette entreprise « résurrectionniste » s'inscrit dans un courant qui traverse la littérature française du XXI^e siècle, comme l'indique Alexandre Gefen : « L'inflation des pratiques

scripturaires mémorielles s'est ainsi universalisée en un principe de correction, non seulement de la culpabilité historique, mais du simple oubli. »³² Le défi de l'écrivain sera de reconstruire la vie de cette femme et de retrouver le fameux journal dans son intégralité. L'enquête qu'il démarre convoque un véritable travail d'historien, d'anthropologue, de sociologue, l'histoire personnelle de Marcelle Pichon (et de sa famille sur quatre générations) étant intégrée dans la toile de l'Histoire (avec les références à des moments importants pour la France, comme les Années folles, la colonisation, l'Occupation, l'après-guerre).

Au niveau textuel, le roman se double d'une forte intertextualité³³, mais l'analogie se fait aussi entre l'individu (devenu texte) et les médias. L'écrivain propose vers la fin du roman une écriture fortement poétique qui réunit ironiquement les titres des sujets d'actualité mentionnés par les journaux télévisés de l'époque et les inscriptions du personnage souffrant. La dégradation du corps du mannequin sera ainsi comparée à la dégradation des nouvelles présentées par les médias³⁴. Dans cet esprit, une troisième hypostasie-fonction des médias (à part celle d'amorce d'intrigue littéraire ou celle documentaire) est aussi envisageable, les médias devenant de véritables matériaux de création, s'imbriquant au discours littéraire.

En conclusion, par un fastidieux travail de documentation, assorti d'une mise en perspective de digressions, d'anecdotes historiques, de fausses pistes, de références littéraires, cinématographiques, médiatiques, qui retracent les enjeux de ce « suicide au ralenti », Grégoire Bouiller dépasse le niveau d'un simple exercice littéraire, questionnant, à travers *Le Cœur ne cède pas* notamment les enjeux du champ littéraire en dialogue permanent avec le champ médiatique, poursuivant ainsi la voie vers une littérature *médiagénique* et démontrant que « la littérature semble ne plus se définir que par rapport au principe wagnérien de l'art total qui veut qu'un art donné ne puisse se manifester sans s'ouvrir aux autres ou les intégrer. Dans ces conditions, la littérature ne serait plus que 'médialiture' ou 'médiascripture', c'est-à-dire une manifestation littéraire ou scripturaire d'un Art total qui peut aussi se médiatiser indifféremment par la musique, la peinture, la photographie, la sculpture, le cinéma, l'architecture, le théâtre, etc. »³⁵

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Romanian Ministry of Education and Research, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-III-P3-3.6-H2020-2020-0160, contract no. 55/2021.

Notes

1. Grégoire Bouiller, *Le Cœur ne cède pas* (Paris : Flammarion, 2022), 862.
2. *Ibid.*, 647.
3. Rémy Rieffel, *Que sont les médias ? – Pratiques, identités, influences* (Paris : Gallimard, 2005), 441.
4. Voir dans ce sens une petite sélection des travaux (livres et articles) consultés à cet égard : Gêrôme Guibert, Rebillard, Franck, Rochelandet, Fabrice. *Médias, culture et numérique* (2016), Louis Hébert, Guillemette, Lucie (dir.). *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité* (2009), Dick Higgins *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia* (1984), **Jokeng Albert Jiatsa, Guiyoba, François (dir.). Intermédialité. Pratiques actuelles et perspectives théoriques** (2020), Silvestra Mariniello. « L'intermédialité : un concept polymorphe » (2010), Nizar Mouakhar (dir.). *L'art à l'épreuve de l'intermédialité, Pratiques artistiques et enjeux* (2021), Jurgen Ernst Müller. « Vers l'intermédialité : histoires, positions et option d'un axe de pertinence » (2006) et « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision » (2000).
5. Eric Méchoulan, « Intermédialité, ou comment penser les transmissions », *Fabula / Les colloques*, Création, intermédialité, dispositif, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php>, page consultée le 16 mai 2023.
6. Roman récompensé par le prix André Malraux 2022 et le prix Honoré de Balzac 2023, après avoir également été en lice pour le prix Goncourt – la seconde sélection, le prix Renaudot et le Femina 2022.
7. George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, (Paris : Gallimard, 1991), 110.
8. « Tant que j'y étais, je me replongeai dans le début du livre, m'apercevant que j'avais oublié que Patrick Modiano s'était lancé sur la piste de Dora Bruder après avoir lu en 1988 une petite annonce de *France Soir* qui, datée du 12 décembre 1941, signalait la disparition d'une jeune fille de 15 ans, exactement comme Marcelle Pichon était entrée dans ma vie à la suite d'une émission de radio me révélant, là aussi des décennies plus tard, sa disparition la sienne. (Grégoire Bouiller, *Le Cœur ne cède pas*, 58)
9. « J'ai alors pensé à un confrère. À un écrivain qui, comme moi, aurait la passion de la réalité comme fiction. De la réalité comme terrain de jeu de l'imagination. Comme exercice littéraire. Comme défi à l'entendement. » (*Ibid.*, 885) Référence au roman de Philippe Jaenada, *La Petite femelle*, paru en 2015, dans lequel l'auteur mène une sorte de contre-enquête pour réhabiliter Pauline Dubuisson, une femme condamnée pour le meurtre de son petit ami en 1953. Précisons qu'un autre roman de Jaenada, *Au printemps des monstres* (2021) part aussi d'un autre fait divers dénommé « l'affaire de l'Étrangleur (1964).
10. « On voit surtout que, quatre mois après la mort de Marcelle Pichon, son histoire – l'histoire qui est la sienne et celle de personne d'autre – disparaît totalement derrière la fiction mi-compassionnelle mi-accusatrice que les médias ont créée et dans laquelle ils l'ont officiellement figée comme dans de l'ambre, pour l'éternité. À son corps que j'ose dire défendant, Marcelle est devenue l'emblème d'un problème de société, l'étendard d'une solitude tout à fait scandaleuse 'à l'époque du Minitel et de la carte à crédit à mémoire' – mais d'autres pourraient rétorquer à Bellemare que cette situation cache au contraire un lien de cause à effet, les nouvelles technologies ayant le don d'enfermer chacun dans une solitude d'autant plus réelle qu'elle se paie collectivement de chimères numériques. » (Grégoire Bouiller, *Le Cœur ne cède pas*, 83.)
11. « Entendant à la radio l'histoire de cette femme, entendant sa solitude et sa volonté terrifiante d'en finir, entendant ses mots et sa folie de les mettre par écrit dans un cahier d'écolier, je ne l'avais plus jamais oubliée. Je n'avais plus cessé de penser à elle, son souvenir m'accompagnant de loin en loin, comme un leitmotiv insistant, une compassion revêche, une question faramineuse. (*Ibid.*, 27.)
12. *Ibid.*, 489-490.
13. Comme c'est le cas de l'exploit mené par François-Henri Désérable dans le roman *Un certain M. Pikielny* (2018). Nous nous permettons de renvoyer à notre étude « *Un certain M. Pikielny* ou le pouvoir de la littérature », in *Transilvania* (nr. 10, 2018), 61-68.
14. *France Soir, Le Parisien libéré, Paris, L'Express, Le Point, Elle, Libération, L'Humanité, Le Monde, Le Journal du Dimanche, Télé 7 Jours*, y compris « les périodiques de mode parus entre la fin des années 40 et le milieu des années 50 *Mode du jour, Pour Elle, Marie Claire, Silhouettes, Excelsior Modes, Album du Figaro, Adam la Revue de l'Homme*. Et même la collection des *Vedettes*. » (Grégoire Bouiller, *Le Cœur ne cède pas*, 376).
15. Les journaux télévisés de l'Antenne 2, diverses émissions comme « Au nom de l'amour » ou le documentaire « Compartiments divorces ».
16. Diffusées sur France Inter, France Culture, radio Bleue, radio Nostalgie ou diverses radios commerciales.
17. « C'est décidé. Je vais envoyer tous les reportages, articles et autres documents concernant Marcelle Pichon sur Internet, à l'adresse www.lecoeurnecedepas.com. J'ai déjà utilisé ce procédé ? Et alors ? C'est la preuve qu'il me plaît. De la sorte, chacun pourra se faire sa propre opinion. Chacun pourra consulter les pièces du dossier. Il ne sera pas dit que la Bmore & Investigations ne fait pas correctement son travail. » (*Ibid.*, p. 85.)
18. Romain de Bechedelièvre, « Le dossier Pichon », 26 octobre 2022, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2022/10/26/dossier-pichon-bouillier/> (consulté le 5 mai 2023).
19. « Est-ce parce que les médias ne peuvent pas se retenir de faire quelque chose des informations qu'ils diffusent et, à la fin, ce sont eux qui font l'actualité ? » (Grégoire Bouiller, *Le Cœur ne cède pas*, 69.)



20. « On me croit quand je dis que la réalité est une fiction ? Dois-je rappeler que nous vivons dans un monde où il a arbitrairement été décidé que le nord était en haut et le sud en bas. Pour en arriver à ce point de falsification (c'est tout de même le mot), cela voulait dire qu'au JDD comme à Libération, ils n'avaient trouvé aucune photo de Marcelle lorsqu'elle était mannequin dans les années 50. Ils avaient certainement cherché ; mais ils avaient fait chou blanc. Ainsi s'étaient-ils résolus à prendre n'importe quelle photo d'une mannequin estampillée Jacques Fath, période années 50, puisque tout le monde disait que Marcelle avait été mannequin chez Jacques Fath pendant cette période. (Ibid., 647.)
21. « Les rédactions étaient au courant dès le vendredi soir, 23 août. Vous voyez le problème ? La dépêche a été écrite après que tout le monde a parlé de la mort de Marcelle. Ce n'est pas l'AFP qui a sorti l'affaire. Elle a envoyé à tous les médias abonnés à son fil d'actualité une information qui faisait déjà la une des journaux, des radios et des télé. Parlez d'une source ! » (Ibid., 426.)
22. « Suis-je comme ces journalistes qui applaudissent des deux mains dès qu'une catastrophe se produit car ils savent que cela fera monter l'audience et, à l'antenne, je le sais pour avoir travaillé dans les médias, leur jubilation prend le masque d'une compassion parfaitement imitée et d'un vocabulaire surjouant l'émotion du style « violence inouïe » ou « spectacle insoutenable » ? (Ibid., 417.)
23. « Parce que prétendre informer les gens en demandant au vulgum pecus ce qu'il pense de ceci ou de cela dont il a entendu parler la veille à la télévision, ce n'est pas possible. C'est journalistiquement honteux. » (Ibid., 176.)
24. « On me croit quand je dis que la réalité est une fiction ? Dois-je rappeler que nous vivons dans un monde où il a arbitrairement été décidé que le nord était en haut et le sud en bas. Pour en arriver à ce point de falsification (c'est tout de même le mot), cela voulait dire qu'au JDD comme à Libération, ils n'avaient trouvé aucune photo de Marcelle lorsqu'elle était mannequin dans les années 50. Ils avaient certainement cherché ; mais ils avaient fait chou blanc. Ainsi s'étaient-ils résolus à prendre n'importe quelle photo d'une mannequin estampillée Jacques Fath, période années 50, puisque tout le monde disait que Marcelle avait été mannequin chez Jacques Fath pendant cette période. » (Ibid., 647.)
25. Ibid., 440.
26. Ibid., 901.
27. Fabrice Gabriel, « Un léger mille-feuilles – sur *Le cœur ne cède pas* de Grégoire Bouillier », 8 septembre 2022, <https://aoc.media/critique/2022/09/07/un-leger-mille-feuilles-sur-le-coeur-ne-cede-pas-de-gregoire-bouillier/> (consulté le 6 juillet 2023).
28. Grégoire Bouillier, *Le Cœur ne cède pas*, 401.
29. Ibid., 898.
30. Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité, mémoire de la littérature* (Paris : Nathan Université, 2001), 70-72.
31. « À l'antenne, un passage du cahier avait été lu : 'Mardi : la langue dégorge comme un escargot'. Ce n'était peut-être pas 'mardi' mais, trente-trois ans plus tard, je me rappelais encore cette phrase. Je me la rappelais comme si c'était hier. En moi elle s'était gravée. Ces mots, je l'avais vue les écrire dans son cahier. J'avais vu l'escargot ! J'avais vu sa langue dégorger dans sa bouche et je l'avais sentie enfler et boursouffler et déglutir dans ma propre bouche et cette sensation m'avait poursuivi. Cette vision m'avait glacé. Comme une énigme sans fin. Une tentation ? » (Grégoire Bouillier, *Le cœur ne cède pas*, 26-27.)
32. Alexandre Gefen, *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle* (Paris : Corti, 2017), 250. Voir notamment la section « La résurrection des anonymes » (p. 246-251).
33. Cet aspect ne constitue pas pourtant l'objet de la présente étude pour des raisons d'espace consacré à cet article. La multitude des références à des textes littéraires français et étrangers mériterait une étude à part..
34. « Tandis que Marcelle agonisait, j'allais l'imaginer regarder les JT un jour après l'autre pendant quarante-cinq jours. Non pas les sujets d'actualité (je n'en finirais pas) mais les parties magazine. Puisqu'elle se mourait, autant qu'elle regarde les images de fin des JT. Les magnifiques images de la beauté du monde. Des images faisant du bien et donnant un peu d'espoir. (...) Fin du journal télévisé de Marcelle. (Grégoire Bouillier, *Le Cœur ne cède pas*, 752-753.)
35. François Guiyoba (éd.), *Littérature médiagénique – Écriture, musique et arts visuels* (Paris : L'Harmattan, 2015), extrait de la 4^e de couverture.

Bibliography

- Bouillier, Grégoire. *Le Cœur ne cède pas* [Heart doesn't Give Up]. Paris: Flammarion, 2022.
- Debray, Régis. *Introduction à la médiologie* [Introduction to Mediology]. Paris: PUF, 2000.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde. La Littérature française face au XXI^e siècle* [Repairing the World: French Literature Faces the Twenty-First Century]. Paris: Corti, 2017.
- Gervais, Bertrand, ed. *Soif de réalité. Plongées dans l'imaginaire contemporain* [Thirst for Reality. Immersions in the Contemporary Imagination]. Montréal: Nota Bene, 2018.
- Guibert, Gêrôme, Franck Rebillard, and Fabrice Rochelandet. *Médias, culture et numérique* [Media, culture and digital]. Paris: Armand Colin, 2016.
- Guiyoba, François, ed. *Littérature médiagénique – Écriture, musique et arts visuels* [Mediagenic literature - Writing, Music and

- Visual Arts*. Paris: L'Harmattan, 2015.
- Hébert, Louis, Guillemette, Lucie (sous la dir. de). *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité* [Intertextuality, Interdiscursivity and Intermediality]. Québec: Presses de l'Université Laval, 2009.
- Higgins, Dick. *Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1984.
- Jatsa Jokeng, Albert, and François Guiyoba, ed.** *Intermédialité. Pratiques actuelles et perspectives théoriques* [Intermediality. Current Practices and Theoretical Perspectives]. Lausanne: Lucie Éditions, « Essais et Littératures », 2020.
- Mariniello, Silvestra. "L'intermédialité: un concept polymorphe." In *Intermedia: littérature, cinéma et intermédialité*, edited by Célia Vieira and Rio Novo, 11-29. Paris: L'Harmattan, 2010.
- Mouakhar, Nizar, ed. *L'art à l'épreuve de l'intermédialité, Pratiques artistiques et enjeux esthétiques* [Art to the Test of Intermediality, Artistic Practices and Aesthetic Issues]. Paris: L'Harmattan, 2021.
- Müller, Jurgen Ernst. "Vers l'intermédialité: histoires, positions et option d'un axe de pertinence." *Médiamorphoses* 16 (2006): 99-110.
- Müller, Jurgen Ernst. "L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire: perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision." *Cinémas: revue d'études cinématographiques/ Cinémas: journal of Film studies* 10, no. 2-3 (2000): 105-134.
- Rieffel, Rémy. *Que sont les médias ? – Pratiques, identités, influences* [What are the Media – Practices, Identities, Influences]. Paris: Gallimard, 2005.
- Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité, mémoire de la littérature* [Intertextuality, Memory of Literature]. Paris: Nathan Université, 2001.
- Steiner, George. *Réelles présences. Les arts du sens* [Real Présences. The Arts of Meaning], traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw. Paris: Gallimard, 1991 [1989].



POSTERITATEA LUI DIMITRIE CANTEMIR: DETURNĂRI IDEOLOGICE ALE UNEI OPERE FĂRĂ FRONTIERE NAȚIONALE

Bogdan CREȚU

Institutul de Teorie și Istorie Literară „G. Călinescu”, Academia Română
Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași;
The Romanian Academy. “G. Călinescu” Institute of Literary History and Theory
Alexandru Ioan Cuza University of Iași
E-mail: bogdancretu1978@gmail.com.ro

POSTERITY OF D. CANTEMIR:
IDEOLOGICAL MISAPPROPRIATIONS OF A WORK WITHOUT NATIONAL BORDERS

Abstract: Always considered an exceptional case, D. Cantemir was often used as an “agent of influence” who, through the prestige of his work, could legitimize different ideological agendas or political programs. Almost never did Dmitri Cantemir receive a passive reception, a critical distance. This study examines how his works were used for various ideological interests. The Chronicle on the antiquity of the Romano-Moldo-Vlachs fuelled the political agenda of intellectuals in Transylvania because of Cantemir's thesis that the Romanians were descendants of the Romans, not of the Dacians; Descriptio Moldaviae was used, according to interest, to legitimise unionist ideas in Moldova, but also separatist ones. In 1935, the repatriation of his remains was a pretext for resuming diplomatic relations with the USSR, but also a nationalist spectacle. In the 1980s, when the official policy of the communist regime was nationalism, Cantemir became a hero of protochronism, an ideological trend that supported the pioneering of Romanians in almost all fields of knowledge. Cantemir was a pre-Enlightenment scholar, a century and a half before Romanticism. His thought is alien to the Herderian nationalism from which he has often been analysed. Finally, the study proposes a transnational approach to the personality of D. Cantemir.

Keywords: nationalism, Enlightenment, romanticism, protochronism, cultural memory, transnationalism

Citation suggestion: Crețu, Bogdan. “Posteritatea lui Dimitrie Cantemir: deturnări ideologice ale unei opere fără frontiere naționale.” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 15-24.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.03>.



Numele lui Dimitrie Cantemir este cel mai des invocat în sinteze, atunci când un istoric literar ori un orator politic simte nevoia să dea consistență perioadei vechi a culturii române. „Suma umanismului românesc”, cum îl identifică un clișeu inevitabil (atâta doar că e încă dilematic dacă există un umanism românesc propriu-zis...). S-a format însă Cantemir într-un spațiu cultural eminentemente „românesc”? Există așa ceva în secolul al XVII-lea? În afara lecțiilor pe care le primește de la Jeremia Cacavela, unul dintre cei mai reputați teologi ai

culturii răsăritene, educația principelui se cizează în Academia Patriarhiei din Constantinopol, o instituție deschisă către cultura occidentală. Modele sale mărturisite sunt atât occidentale (filosoful, alchimistul, medicul Jan Baptista van Helmont, pe care îl conspicează harnic în prima tinerețe), dar și orientale (poetul persan Saadī Shirāzī, autorul *Golistan*-ului). Fiu al domnitorului Moldovei, devenind el însuși, în două rânduri, domnitor, trăind aproape 20 de ani la Constantinopol, refugiindu-se apoi pentru ultimii 12 ani din viață în Rusia și devenind

sfetnic al Țarului Petru I, poliglot redevabil (cunoștea, pe lângă româna natală, slavona bisericească, latina, greaca veche, greaca nouă, persana, turca, rusa), el este exemplul perfect de intelectual cosmopolit, cetățean al Europei ortodoxe, dar totodată profund familiarizat cu tradiția culturală orientală.

Considerat mereu un caz excepțional, el a fost însă sistematic folosit ca „agent de influență” (risc această sintagmă) care, prin prestigiul operei, putea legitima diferite agende ideologice ori programe politice. Aproape niciodată Dimitrie Cantemir nu a avut parte de o receptare pasivă, de o distanță critică. Nici măcar în cadrul canonului estetic locul lui nu e unul oarecare. *Istoria ieroglifică*, romanul din 1705, e considerată capodopera literaturii vechi românești, deși textul nu a circulat, fiind editat abia în 1883 și atunci fără mari ecouri. Despre o influență reală în cadrul literaturii române nu se poate discuta: Cantemir nu are antecesori, dar nici urmași.

Voi puncta, în cele ce urmează, câteva momente-cheie ale receptării lui Dimitrie Cantemir, oprindu-mă asupra acelor opere care au un accentuat potențial identitar și care, prin urmare, au devenit mereu ținta unor supra-interpretări. Este vorba de lucrările istoriografice elaborate în exilul rusesc, cel mai probabil pentru a-și onora calitatea de membru al Academiei de la Berlin: *Descriptio Moldaviae*, respectiv *Historia Moldo-Vlachica* (a cărei redactare în limba latină va fi abandonată în favoarea elaborării în limba română: *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*). Sunt operele lui Cantemir care se bucură de traduceri, care au o circulație mai mare, de la care se revendică multe dintre proiectele intelectualilor Școlii Ardelene, gruparea latinistă din Transilvania și aceea a boierilor revoluționari de la 1848. Restul operelor nu prea interesează înaintea modernității tocmai pentru că mesajul lor nu poate fi valorificat politic și ideologic. Ele vor fi recuperate cu destulă apatie în ediția academică de la finele secolului al XIX-lea, dar fără să creeze emulație. Vor contribui, în schimb, la crearea mitului excepționalismului național, al cărui reprezentat de seamă este, pentru perioada veche, premodernă, D. Cantemir, așa cum va fi Mihai Eminescu, „poetul național” din secolul romantic. Cei doi sunt, de departe, personalitățile care, la nivel de percepție generală, domină cultura română și se fixează în ipostaza de „genii”. Mai ales că secolul al XIX-lea are o mare nevoie de asemenea paradigme auto-legitimatoare, după cum explică Adrian Tudurachi:

„Geniul a conjugat, dacă se poate spune așa, mai multe «deficituri»: cel al unei culturi fără tradiție literară, cel al unei populații needucate să facă literatură și cel al unei clase scriitoricești neinformate”.¹

Prin urmare, nevoia de geniu echivala cu o strategie a saltului valoric, apt să compenseze absența unor epoci

culturale dezvoltate organic, a unei tradiții echivalente celei occidentale. Iar Cantemir a fost din start distribuit într-un asemenea rol, pe care, în mare măsură, îl mai joacă și astăzi. Prin el, poporul român a fost performant pe plan european, dar nu numai, încă de la începutul secolului al XVIII-lea.

1. *Hronicul* și purismul etnogenezei

Dacă *Divanul sau Gâlceava Înțeleptului cu Lumea*, deși tipărită la Iași în 1698, a circulat în cadrul unei tradiții a cărților de învățătură creștină, moralizatoare, dar fără să se fixeze drept o operă-etalon, celelalte lucrări ale lui Cantemir au intrat în circuitul culturii române într-o etapă în care apăruse și nevoia unei treziri a conștiinței de sine naționale. E vorba de încercarea intelectualilor români din Transilvania de a cere drepturi constituționale pentru conaționali în cadrul imperiului Habsburgic, pe baza unor argumente istorice și lingvistice. Or, descoperirea manuscrisului lucrării lui Cantemir, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, a reprezentat un imbold extraordinar. A fost prima „repatriere” a cărturarului în spațiul românesc. O copie a acestei ample lucrări despre etno-geneza românilor va fi cumpărată din Viena de episcopul Ioan Inochentie Micu, care o va dăruia bisericii din Blaj (un „loc al memoriei”, un spațiu consacrat al luptei românilor din Transilvania pentru emanciparea națională). Este cel dintâi contact cu textul lui Cantemir, care echivalează, de fapt, cu începuturile mitului genialității cărturarului. Interesul pentru opera sa nu este unul științific, ci ideologic.

Tezele expuse de Cantemir în *Hronic*² se potrivesc perfect cu programul lui Inochentie de a cere drepturi pentru minoritatea neconstituțională a românilor pe baza unor argumente care se pretind științifice. Cea mai importantă este aceea care pretinde că dacii au fost exterminați în războaie, iar teritoriul fostei Dacii (cel care corespundea celor trei provincii istorice, actualei României) a fost colonizat cu romani nobili, aduși direct din Roma. Prin urmare, românii ar fi urmași direcți ai romanilor „autentici”. Cantemir șarja această teorie și ca reacție polemică la opiniile unora dintre copiii vechilor cronici medievale, care strecuraseră în text ideea că romanii aduși să colonizeze Dacia ar fi fost aleși din tâlharii din temnițele imperiului. Nu este nici pe departe singurul; Miron Costin, Constantin Cantacuzino reacționează la rândul lor în lucrări care au același scop: de a demonstra stirpea latină a poporului român. Intelectualilor ardeleni le-a convenit teza purismul latin și au folosit-o în scop politic. Nu numai Inochentie Micu, autorul celebrului *Supplex Libellus Valachorum*, dar mai apoi toți membrii Școlii Ardelene, de la Petru Maior la Gheorghe Șincai (cu excepția lui Ion Budai-Deleanu) vor prelua ideile din *Hronic* și-și vor legitima demersul politic recurgând la autoritatea deja câștigată a lui Cantemir, care mai reprezenta și avantajul de a fi o



personalitate recunoscută în spațiul cultural occidental, cu lucrări care circulau în germană, franceză, engleză.³ Atitudinea istoricilor transilvăneni față de opera lui Cantemir nu este una critică, ci una de idolatrizare, din simplul motiv că le convine din punct de vedere ideologic. Latinismul lor, dus la extrem, în demonstrații istorice, ca și lingvistice, are în ideile lui Cantemir o motivație perfectă. Va trece un secol și ceva de la punerea în circulație a tezelor lui Cantemir până ce, în 1860, un alt savant, dar cu o altă orientare ideologică, B.P. Hasdeu, va polemiza într-un studiu, *Perit-au dacii?*, cu „doctorii ardeleni”, fără a merge însă la sursa lor: *Hronicul* lui Cantemir. Dar e deja o altă epocă, o altă sensibilitate și mai ales un alt interes ideologic: romanticii concep naționalismul în esența lui herderiană, ca sumă a valorilor etnice, prin urmare au interesul de a susține tot ceea ce este autohton și de a conferi vechime poporului român, pe care-l văd ca urmaș direct al dacilor. Școala Ardeleană, ca mișcare de orientare iluministă, promova mai ales naționalismul civic, pentru care elementul latin era suficient. Și, în plus, mult mai prestigios. Problema e că Dimitrie Cantemir e un pre-iluminist și cu atât mai îndepărtat de gândirea romantică. Dar el a fost plasat în ipostaza de precursor de ambele direcții culturale.

2. *Descriptio Moldaviae* – sursa unioniștilor i a antiunioniștilor

Exilul din Rusia i-a priit savantului. Frustrările politice i-au oferit răgazul pentru întocmirea celor mai ample proiecte ale sale. Fiecare dintre ele cu o puternică intenție politică. Erudiția rămăsese singura armă prin care fostul domnitor putea spera să-și recâștige tronul. *Descriptio Moldaviae* trebuie înțeleasă în acest sens. Autorul însuși face referire la această lucrare de cel puțin două ori. O dată, în *Istoria creșterii și descreșterii Curtii otomane*, când explică sistemul alegerii domnitorilor moldoveni dintre cei care au stat ca ostatici la Înalta Poartă și, mai nou, dintre grecii din Fanar. După care adaugă: „Cei care vor să știe mai multe despre aceste drepturi ale Moldaviei să consulte *Descrierea Moldaviei*, care va vedea lumina tiparului în curând.”⁴ Și a doua oară în *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlachilor*, unde precizează: „Împinși și poftiți fiind de la unii priiatini streini și mai cu de-adins de la însoțirea noastră carea iaste Academia Științelor din Berlin, nu numai o dată sau de două ori, ce de multe ori îndemnați și rugați fiind, pentru ca de începătura, neamul și vechimea moldovenilor, pre cât adevărul poștește, măcar cât de pre scurt să-i înștiințăm.”⁵ Legătura dintre această lucrare și statul lui de membru al Academiei de la Berlin a fost deslușit de E. Pop, în studiul *Dimitrie Cantemir și Academia din Berlin*.

Descriptio Moldaviae a fost multă vreme o carte-cult pentru boierii moldoveni, pentru că regăseau în ea o mărturie care alimenta nostalgia după o Moldovă dispărută odată cu modernizarea din secolul al XIX-lea

și apoi după Unirea din 1859. Era țara strămoșilor lor, păstrată în cronici. Dintre cronicari, cu toții îl preferă pe Ion Neculce, pentru că a fost nu doar martor, ci și protagonist al epocii sale, a cunoscut direct mai-marii zilei și-i evocă fără prejudecăți, cu un har al portretizării aparte. Cantemir și Neculce sunt cele două figuri ale finalului de secol al XVII-lea - început de secol al XVIII-lea care elaborează programatic imagini ale societății moldovenești, aflate la o răscruce a istoriei. Primul o face sistematic, pe tipar occidental, deși se află, prin proiectul lui politic, prin alianța cu Petru cel Mare, la originea schimbării majore de statut a boierimii pământene; cel de al doilea o face empiric, patetic, adesea vindicativ, tocmai pentru că aparține clasei care a suferit nedreptăți și marginalizări după venirea domnitori fanarioți. Diferența mai este că, în timp ce Dimitrie Cantemir scrie pentru un public elevat occidental, de unde efortul lui de obiectivare, Neculce se adresează mai ales contemporanilor și urmașilor implicați afectiv, ca și el, în drama țării, de unde patosul și ironia.

Descriptio Moldaviae este, scriam mai sus, o carte-cult pentru boierii moldoveni conservatori, dar a devenit o lucrare invocată automat cu scopuri dintre cele mai diferite, datorită prestigiului autorului său. A fost, pe scurt, cel puțin în secolul al XIX-lea, când Unirea Moldovei cu țara Românească a fost unul dintre proiectele majore, o lucrare care a putut legitima ambele tabere. Chiar dacă, în istoria „oficială”, de manual, momentul 1859 fost prezentat ca un act de adeziunea totală a celor două provincii ale românității, este cunoscută tensiunea momentului. Or, *Descriptio Moldaviae* a fost instrumentalizată politic, cultural și ideologic de diferite facțiuni și grupuri: atât de cel unionist, ca legitimare a unei contribuții îndelung documentate la întregirea românității, cât și de separatiști, ca dovadă a specificului regional, a legitimității autarhiei Moldovei istorice.

Ne interesează acum cele dintâi variante care au circulat în limba română și intenția publicării lor. Prima traducere (din germană!) în limba română apare în 1825, la Mănăstirea Neamțului, cu titlu *Scrisoarea Moldovei*. Încă din prefața ieromonahului Gherontie, *Cătră iubitorii de știință cititori*, se face o precizare interesantă, care sugerează necesitatea punerii în circulație a unei versiuni în limba română: anume că, deși cartea nu conține idei religioase, ci „politicești” acestea nici nu „aduc vreo prihană pravoslavei”, dar ea va interesa mai ales pe „patrioți”, cărora le era „neștiută”.⁶ Prin urmare, mesajul ei este politic și ar trebuit să aibă un folos patriotic. Firește, patriotismul este deocamdată local, dat fiind că, aflăm din aceeași prefață, traducerea s-ar fi făcut la 1806. Dacă M. Kogălniceanu îi atribuia traducerea din germană lui Vasile Vârnav, filologul ieșean N.A. Ursu va demonstra că autorul versiunii românești nu avea cum să fie cărturarul respectiv, din simplul motiv că nu știa germană și fixa paternitatea sub numele lui Ioan Nemișescu.⁷ Cum pe mine mă

interesează aspectul cultural și ideologic al circulației textului, nu insist. Aceeași tălmăcire apare la Iași, în 1851, la Imprimeria franțezo-română, sub îngrijirea lui C. Negruzzi, cu titlul *Descrierea Moldovei*. Negruzzi a avut, se știe, un raport prudent cu revoluția de la 1848, dar nu s-a situat împotriva Unirii. Și ar mai fi o ediție pe care majoritatea studiilor uită, ca un făcut, să o amintească, apărută la Imprimeria Adolf Berman, în 1868, deci la nouă ani de la unirea Principatelor, sub îngrijirea lui Teodor Boldur-Lătescu, ziarist din Iași și anti-unionist notoriu.⁸ Ceea ce mi se pare important este să remarcă modul în care lucrarea a fost folosită de adepții unor soluții total diferite: atât de adepții Unirii, cât și de opoziții ei. Nimic nou. Lucrarea lui Cantemir putea, la o adică, să ofere suficiente argumente și pentru o tabără, și pentru alta.

Primilor, cartea le putea folosi ca sursă esențială de documentare a unei tradiții istorice, politice, lingvistice, etnologice, culturale. *Descriptio Moldaviae* este de departe izvorul cel mai serios. Celorlalți, le puteau sluji diferitele aluzii la rivalitatea dintre „moldoveni” și „valahi”. Ulterior, în perioada naționalismului interbelic ori a celui ceaușist, lucrarea a devenit o sursă a „specificului național”, deși atitudinea critică a lui Cantemir nu prea lăsa loc de instrumentalizare. Dar s-a selectat adesea numai ceea ce a fost convenabil, observațiile geografice, cele antropologice, etnologice, religioase.

3. Repatrierea „moaștelor” lui Cantemir. Cum funcționează un simbol național în timpul crizei relațiilor cu URSS și al extremismului de dreapta

În dimineața zilei de 15 iunie 1935, acostă în portul Constanța vasul „Principesa Maria”, care aducea, pe lângă 1445 de lăzi cu documente de arhivă și piese arheologice, și osemintele domnitorului Dimitrie Cantemir. Este un eveniment de anvergură națională, cu ample reverberații simbolice de natură naționalistă. Dar, mai ales, este un pretext propagandistic pentru a transmite subtil un mesaj politic și diplomatic important în epocă: deblocarea relațiilor cu Uniunea Sovietică. Pe scurt, după întreruperea relațiilor diplomatice dintre cele două state în urma Unirii din 1918, când Basarabia devenea provincie a României Mari (fapt nerecunoscut de U.R.S.S.), se găsisse soluția de a se promova reușita politicii externe prin intermediul unei personalități care oferea un dublu avantaj: fusese și înainte distribuit în rolul de simbol al excelenței naționale și avea prestigiul necesare pentru a atrage atenția; și, mai ales, își trăise ultimii 12 ani ai vieții în exil în Rusia lui Petru cel Mare, deci ilustra legăturile istorice ale României cu imperiul de la est. În orice caz, pompa festivă și mai ales rezonanța evenimentului în presă demonstrează că, la 1935, Dimitrie Cantemir funcționa ca un simbol național. Suntem, să nu uităm, în plină ofensivă naționalistă, cu accente radicale de dreapta. Tocmai de aceea e interesant faptul

că fostul domn al Moldovei va fi confiscat ideologic atât de extremiștii de dreapta din interbelic cât și, după cum vom vedea, de comuniștii anilor 1970-80. De fapt, nu e de mirare, dat fiind că ultra-naționalismul, fie el de dreapta, fie de stânga, transgresează principiile ideologice.

Episodul repatrierii așa-ziselor oseminte ale Cantemireștilor este o odisee (naționalistă) abundant reconstituită în presa vremii. Dosarul l-au reconstituit admirabil Sorin Iftimi⁹ și Andi Mihalache¹⁰. Oficialii români nu au precupețit nici un efort pentru a împinge momentul în zona unui festivism memorabil pentru mulțime. E vorba de delegații oficiale care au întâmpinat la Constanța racla (ministrul Cultelor, cel al domeniilor, Nicolae Iorga, vorbitorul oficial ș.a.), de un tren funerar, care va opri în principalele orașe și va fi întâmpinat cu fanfara militară; de o întreagă procesiune la Iași, cu ghirlande, steaguri tricolore, garda de onoare a Regimentului 13 Infanterie Copou, fanfară, Mitropolitul Basarabiei, dar și un sobor de episcopi, plus peste 200 de preoți, 101 lovituri de tun, jerbe depuse de Gh. Tătărăscu, ministrul de Externe, dar și de reprezentanți ai regelui ori de ministrul Rusiei la București etc. Se mai adaugă și peste 1000 de țărani aduși la Iași din județ, precum și studenți aleși pe sprânceană, din cauza adeziunii masive a studenților la Mișcarea Legionară și a violenței oricând posibile. (Cu numai un an și jumătate fusese asasinat de „Nicadori”, pe peronul gării din Sinaia, primul-ministru, I.G. Duca. Prin urmare, orice procesiune publică de anvergură era pregătită cu încordare, mai ales în Iași, un oraș din care porniseră liderii mișcării.)

Sigur, ceea ce atrăgea atenția era, în primul, rând, revenirea lui Cantemir în pământul patriei sale. Dincolo de această repatriere cu impact emoțional, era vorba mai ales de marcarea unei victorii de politică externă: reluarea legăturilor diplomatice cu Rusia bolșevică. Dar accentul în presa vremii cade pe fast, pe spectacol, pe recuzita festivistă, nu pe detenta diplomatică a momentului. De fapt, evenimentul este transformat, prin decontextualizare și mai ales prin abundența relatărilor de la fața locului, în unul de politică internă, nu de politică externă. Prudența era parte a unei strategii oficiale; treptat, se strecoară în relatările evenimentului aluzia că U.R.S.S. acceptase să ofere României osemintele lui Cantemir, adică ale unui simbol național, ca semn al acceptării legitimității alipirii Basarabiei la România. Era, dacă nu un mesaj subtil, măcar crearea unui interval public pentru funcționarea speranței că imperiul sovietic acceptă tacit alipirea teritoriului dintre Prut și Nistru la statul român. Oricum, fie și subliminal, acest mesaj era transmis prin intermediul numelui lui Cantemir. De fapt, după cum știm, situația fost departe de a se fi reglat în această direcție. Dar instrumentalizarea ideologică a lui Dimitrie Cantemir se află la apogeu.

Presupunerea ca osemintele returnate de sovietici să nu fie autentice nici n-a fost luată în calcul în epocă. Dimpotrivă, atunci când s-a deschis racla, procesul-



verbal consemna că lipsea capul, că medicii legiști au atestat faptul că rămășițele aparțin unui om de 50 de ani. Nicolae Iorga, cu prestigiul său uriaș de istoric, dar și de „patriarh al neamului”, a asigurat că „osemintele sunt într-adevăr ale lui Cantemir”.¹¹ Cercetările recente, realizate de arheologi, au ajuns însă la concluzia că pietrele de mormânt nu au aparținut Cantemireștilor, de vreme blazonul de pe ele nu era cel folosit de ei în Rusia.¹²

Am avea, altfel spus, la Trei Ierarhi un cenotaf, nu un mormânt. Nici nu contează, el încă funcționează pentru mulți români ca un „loc al memoriei”. Potențialul simbolic al unor asemenea „moaște” naționale nu provine din autentificarea lor științifică, ci din instrumentalizarea lor în spațiul public. Ce s-a organizat la 1935 a fost un exercițiu al „memoriei culturale” statale centripete, în care prioritate nu a mai avut nivelul rațional, științific, ci acela emoțional.

De fapt, nu există procesiuni patrimoniale naive, lipsite de teme dogmatic. Orice spectacol public organizat oficial reprezintă și o narațiune ideologică auto-legitimatoare. Andi Mihalache a decodat excelent orientarea politică a evenimentului din 1935: „După ce tratatele de la Versailles consfințiseră anexarea Basarabiei, Bucovinei și Transilvaniei, retorica patrimonială descoperea în trecut tot mai mult mulți profeți ai României Mari. Readus acasă la multă vreme după moarte, eroul nu se întorcea pur și simplu la origini. Îi încheia, poate, istoria, dar îi prelungea, cu siguranță, memoria. Mai mult, completa povestea țării sale cu toți acei ani în care lipsise din ea. Și cu gândul la «prognozele» din Hronicul lui Cantemir, apologetii puteau spune că «România Mare» reitera de fapt un episod din biografia lui antumă. Altfel spus, prezentul colectiv lua pe cont propriu un trecut individual.”¹³

Un asemenea scenariu a fost brutal negat cinci ani mai târziu, când Basarabia va fi reanexată de URSS (tot în luna iunie). După cum un astfel de demers propagandistic de orientare naționalistă ar fi fost de neimaginat 15 ani mai târziu, când controlul sovietic asupra României postbelice devenise total.

În schimb, odată cu ruperea oficială a Partidului Comunist de Uniunea Sovietică, mitul național Cantemir reîncepe să funcționeze, atingând un nou vârf în perioada naționalismului ceaușist.

4. Cantemir – eroul protocroniștilor. Un nou scenariu, cel al ultra-naționalismului ceaușist

Dimitrie Cantemir este, alături de Eminescu, unul dintre eroii absoluți ai protocroniștilor. Termenul *protocronism* este o replică explicită la conceptul lui Lovinescu de *sincronism* și opune imitației, deschiderii către formele culturale occidentale, care ar alimenta o „conștiință retardată”, ideea pionieratului românesc: „Am dorit să relev aci câteva ilustrări ale anticipărilor pe

plan universal, care au avut loc de-a lungul secolelor în literatura românească.”¹⁴ Esteticianului îi aparține, de fapt, numai denumirea și întemeierea teoretică a unei idei care plutea în aerul dogmatic al vremii: suntem exact în perioada în care naționalismul ceaușist prelucrează diferite „mituri” pentru a legitima cultul personalității: dictatorul apare astfel ca o culme istoriei, a gândirii, a culturii, pe scurt: a spiritualității românești. În acest context în care propaganda acoperă totul, teoria lui Edgar Papu este instrumentalizată ideologic și devine mult mai mult decât o tentativă ridicolă de a marca pionieratul românesc în literatură și apoi în științe, arte ș.a.m.d. De fapt, numai punctul de plecare al protocronismului este într-o carte de istorie literară, el devenind ulterior un operator ideologic, care se va extinde ca o eczemă asupra întregii culturii române. În domeniul literaturii, clasicii români par a se fi aflat la începuturile multora dintre curentele, doctrinele sau direcțiile culturale europene, anticipându-le (Eminescu devine un mare precursor al poeziei moderne, ignorându-se faptul că el este un poet foarte târziu și puțin prizat în Occident; I.L. Caragiale ar fi anticipat teatrul absurdului, lucru „de netăgăduit”, dat fiind că Eugène Ionescu era român; C. Negruzzi îl anticipă pe Flaubert; Hortensia Papadat-Bengescu devansează proza franceză și noul roman; Bacovia anunță existențialismul; Ion Barbu îi conține semioticienii italieni și mișcarea TelQuel). Edgar Papu nu discută totuși despre merite „furate”, despre influențe directe, ci despre un mod autarhic al culturii române de a fi descoperit pe cont propriu ceea ce alte culturi naționale au dezvoltat mai târziu: el *nu afirmă influența trecutului românesc asupra prezentului occidental, dar neagă influența trecutului occidental asupra prezentului românesc.*

Dintr-o asemenea panoramă redesenată confirm agendei ultranaționaliste ceaușiste, nu avea cum să lipsească Dimitrie Cantemir. Edgar Papu în consideră nu numai un „filosof al istoriei”, un doctrinar și un vizionar al sfârșiturilor¹⁵, ci, mai ales, un romantic, un precursor al secolului al XIX-lea înaintea lui Giambattista Vico, pe scurt, un „protoromantic”¹⁶. Deși nu a circulat, *Istoria ieroglifică*, alegoria scrisă în 1705, ar fi anticipat magistral sensibilitatea și mai ales procedeele Romantismului: „Semnalăm, printre altele, caricatura și pamfletul romantic în locul ironiei clasice, sentimentul naturii și viziunea cosmică, indiciile fantasticului modern, melancolia și însingurarea omului superior, titanismul prăbușirilor de lumi, marea decepție cuprinsă într-un anticipat *Weltschmerz*, trăirea istoriei, relevată spiritului omenesc într-un moment de declin, bogăția elementului folcloric, factorul sugestiv, precum și acea muzicalitate bazată pe sensibilitatea unui poet care era și compozitor”.¹⁷ Pe de altă parte, Cantemir ar mai fi unic și prin grefa puternică a Orientului asiatic” pe care o aduce în discursul occidental. Nu e grav, sunt exagerări de metodă, supra-interpretări, dar nu

aberații. Savant autentic, Edgar Papu pune într-un dialog supradimensionat al ideilor și formelor culturale personalitatea pregnantă, impresionantă în sine a lui Cantemir. Într-o altă sinteză apărută în același an, *Barocul ca tip de existență*, comparatistul prelungește unele ipoteze care fuseseră deja formulate în critica literară, dar le duce la ultimele consecințe: „Istoria ieroglifică, secundată și de celelalte opere cantemiriene, rămâne pata singura creație literară europeană, care rezumă într-însa întregul baroc, cu toate atributele ale, fără a se lipsi de nici unul din ele. Este problematic dacă o pot egala, în această privință, *Don Quijote* sau *Criticon*-ul lui Gracián”.¹⁸ Dar nu e numai atât: alegoria lui Cantemir, într-adevăr un text care a fost credibil valorificat din perspectiva barocului, nu-și epuizează sensurile printr-o valorificare barocă, ci „cuprinde *avant la lettre* și unele neîndoelnice trăsături romantice, situându-se, în cadrul protocronismului românesc, printre primele expresii procuratoare al romantismului european”.¹⁹ Malpraxisul lui Edgar Papu nu are cum să fie naiv. El decontextualizează și apoi proiectează un text care nu a circulat, care a devenit accesibil abia în 1883 și atunci a fost receptat apatic și în cultura română, într-o istorie a ideilor și într-o tradiție la care nu a participat, dar pe care ar fi depășit-o, valoric și ca amploare a proiectului, net. În acest fel, Cantemir, care nu pornea de la zero, ci se bucurase de o considerabilă faimă occidentală, era transformat într-un reper absolut al unui curent ideologic (protocronismul) și legitimă, în acest fel, prin autoritatea sa, ideea fundamentală a teoriei: că spiritul românesc (regândit în termeni etniciști) a fost întotdeauna capabil să creeze valori de prim rang, numai condițiile istorice ale vechilor regimuri l-a condamnat la surdina.

Dosarul protocronismului științific e mult mai gros decât acela strict literar, cuprinzând figuri intrate în uitare, care ar fi stârnit însă revoluții științifice sau tehnice: prin Traian Vuia, Henri Coandă, Aurel Vlaicu, românii ar fi revoluționat aviația, dar tot ei ar fi inventat și parașuta (prin Aurel Biju), avioanele (prin Rodrig Goliescu). Nicolae Milescu devine un biolog de seamă, Daniel Danielopolu e precursorul biociberneticii, Gh. K. Constantinescu e un adevărat pionier al geneticii animale, Ștefan Odobleja este un părinte al psihologiei consonantiste, dar munca lui a fost, firește, însușită de mai cunoscutul Norbert Wiener. În fine, românii dețin prioritatea și în matematică (prin Dan Barbilian, Emanoil Bacaloglu, Spiru Haret, Dimitrie Pompeiu, Gheorghe Țițeica), în lingvistică (prin Sextil Pușcariu, care ar fi revoluționat dialectologia mondială) și în atâtea alte domenii. În câteva domenii românii ar avea însă, indiscutabil, prioritatea absolută: Gogu Constantinescu a descoperit sonicitatea, Emil Racoviță – biospeologia, Mihai Ciucă – „lizogenia”.²⁰ Firește, meritele le-au fost fie uzurpate, fie mult prea îndrăznețe, depășind prin subtilitate nivelul occidental al științei, astfel încât nu

au căpătat expunere. Scenariul este unul conspirativ: românii au descoperit cam tot, dar occidentalii le-au furat inovațiile și le-au făcut cunoscute, căpătând o notorietate frauduloasă.

Nu a fost scutit nici Dimitrie Cantemir de asemenea exagerări. Așa cum s-a întâmplat și în cazul lui Eminescu, și pe seama autorului *Divanului* au fost puse tot felul de începuturi, specifice însă culturii române. Și Cantemir a fost condamnat să fie primul în toate: primul muzician, primul etnolog, primul geograf, primul critic de artă, primul politolog ori primul om de știință etc. Până și meritul de a realiza prima lucrare de chimie din spațiul (cum altfel?) românesc i-a fi aparținut tot lui Cantemir, susțin doi viguroși oameni de știință într-un articol publicat în 1981 în revista „Contemporanul”.²¹ Ideea era de a demonstra că, deși practica acestor științe nu apăruse, doxa lor exista. Unde? Într-o cultură de tip național. E una dintre marile deformări în care ne-am complăcut decenii bune, cultivând o proiecție de secol al XIX-lea – al XX-lea asupra unui fenomen cultural anterior.

5. Ce fel de autor a fost Dimitrie Cantemir?

Ce fel de autor a fost însă Dimitrie Cantemir? Care i-au fost valorile, care i-au fost intențiile? În fine, care i-a fost „ideologia”, dacă a avut vreuna? Care a fost comportamentul lui cultural și în ce măsură opera lui a răspuns unor interese de tip politic ori identitar? În 1698, tânărul principe, de numai 25 de ani, tipărește la Iași prima sa lucrare: *Divanul sau Gâlceava Înteleptului cu Lumea sau Giudețul trupului cu sufletul*. Este o carte de învățătură creștină, dar și un instrument politic, prin afectarea erudiției. Cantemir este un reușit exemplar al noului tip de intelectual sud-est european, care nu mai reușește prin calități de războinic, ci face din erudiție principala armă politică.²² Considerată exagerat prima operă filosofică românească, lucrarea nu se abate de la doctrina ortodoxă, comună întregii culturi post-bizantine a epocii. În plus, cartea apare în ediție bilingvă, română și neogreacă, în talmăcirea lui Ieremia Cacavela, ceea ce demonstrează ambiția autorului de a acoperi un spațiu cultural care depășește granițele teritoriale și lingvistice ale țării de baștină. Deducem de aici că vizată era întreaga ortodoxie, pentru care limba greacă reprezenta, după stingerea treptată a slavonei bisericești, *lingua franca*, echivalentul a ceea ce latina reprezentase secole de-a rândul în Occident. În vreme ce în dialogul alegoric din prima parte și în discursul expozitiv din a doua sunt citați de-a valma, nu doar autori agreați de Biserica ortodoxă răsăriteană, ci și catolici și, în egală măsură, autori laici, antichi în special, partea a treia reprezintă o traducere adaptată a tratatului teologului unitarian Andreas Wissowatius, *Stimuli virtutum, fraena peccatorum* (Amsterdam, 1682). A existat, pe lângă copiile românești, și o versiune în limba arabă, care a circulat,

sub titlul *Salāh al-hakīm wa-fasād al-'ālam al- damīn*, în tălmăcirea patriarhului Antiohiei și mitropolitului de Alep, Athanasios Dabbās.²³

Aflat ca ostatec la Constantinopol, D. Cantemir a scris, în limba turcă, un tratat de muzică, intitulat *Kitab-i 'ilm al-musiqi* (Cartea științei muzicii), în care, constatând slaba vocație teoretică a otomanilor, inventează un sistem de fixare a notelor muzicale, cu ajutorul cărui conservă câteva sute de melodii ale epocii și compune alte câteva zeci. Începând cu anul 2009, Jordi Savall și orchestra sa Hespèrion XXI, au cutreierat lumea cu spectacolul de mare succes „Le Livre de la Science de la Musique» et la Tradition Musicale Séfarade et Arménienne”. Occidentul redescoperă și astăzi o parte din Orientul muzical prin Dimitrie Cantemir. Cultura turcă îl reține, azi, în special în calitatea sa de muzicolog. De altfel, perfect familiarizat cu tainele muzicii otomane, Cantemir nu avea rețineri să afirme, în *Creșterea și Descrășterea Imperiului Otoman*, superioritatea celei acesteia asupra muzicii occidentale: „Putem afirma, desigur, fără șovăire, că muzica turcească este mai aproape de desăvârșire, prin măsură și prin armonia vocilor, decât oricare muzică europeană și, deopotrivă, este atât de greu de deprins încât la Constantinople, cetate foarte cuprinzătoare, sălaş al celei mai mari Curți din întreaga lume. Sfatul răsăritean, între atât de mulți muzicieni și iubitori de muzică, cu greu se pot găsi trei sau patru care să fi înțeles în profunzime sensurile acestei arte.”²⁴ Contribuția sa de pionierat demonstrează că principele moldovean era un cărturar perfect adaptat în cultura orientală, în egală măsură ca și în cea occidentală. De fapt, tocmai convergența acestor două tradiții a făcut posibilă o operă atât de diversă și de impresionantă. În ce măsură o astfel de operă, care sintetizează o îndelungată tradiție otomană, cunoscută în amănunțime și care inventează un sistem de notare și fixează, cu ajutorul lui, un repertoriu extraordinar de bogat, poate fi anexată de către cultura națională română? E o întrebare retorică, la care răspunsul cercetătorilor turci de azi poate șoca un public românesc inflammat patriotic: Cantemir e considerat un muzicolog otoman. Că provenea din Moldova nu e o problemă: într-un mare imperiu fiecare om politic, fiecare savant vine de undeva. Important e ca el să funcționeze în cadrul sistemului dat. Iar Cantemir a fost perfect adaptat celui otoman.

Pentru literatura română, *Istoria ieroglifică* (1705) este cel mai important titlu din opera cantemiriană. E vorba de prima operă de ficțiune în limba română și, o spun fără ezitare, de cel mai complex bestiar al culturii europene din secolele XVII-XVIII. Intenția literarității este, la Cantemir, ostentativă. Marcel Cornis-Pope consideră romanul lui Cantemir ca aparținând „preistoriei” ficțiunii românești și reia observația multor comentatori cum că alegoria este „scrisă împotriva fundalului unei tradiții a literaturii alcătuite din anale istorice și omilii religioase”.²⁵ Fapt este că, atunci când scria *Istoria*

ieroglifică, de pildă, Cantemir nu avea o tradiție narativă în cultura română, la care să se raporteze, cu care să intre în dialog; prin urmare, capodopera lui marchează un moment de ruptură, nu de continuitate. Această tradiție s-a format mult mai târziu și, din păcate, romanul lui Cantemir, scris în 1705, dar publicat abia în 1883, a ratat șansa de a contribui la ea. În *Istoria ieroglifică*, D. Cantemir nu mai este un erudit care manipulează izvoarele pentru a da credit tradiției. „Autorul” se individualizează, iar opera, intrând, fără a avea această prejudecată, pe tărâm literar, devine din ce în ce mai apăsător subiectiv. Nici o scriere din cultura noastră de până în secolul al XIX-lea nu este într-o măsură apropiată subiectivă, slujind intereselor autorului. Cantemir marchează, de fapt, posibilitatea unei mutații de perspectivă în conceperea statutului celui care scrie: *textul devine operă, adică o creație asumată subiectiv, iar emițătorul, până în acel moment un element de rang secund (cum este și cazul în Divanul...) devine scriitor, adică entitate personalizată, care are nu doar inițiativa, ci și autoritatea de a manipula argumentele în funcție de mesajul subiectiv pe care îl imprimă operei.* Ceea ce se face cu prețul lezării tradiției. În alegoria sa, Cantemir intră în polemică nici măcar discretă cu o tradiție patriarhală, încă normativă: aceea a gândirii religioase. Multe dintre sursele romanului sunt orientale. Modelul mărturisit al *Istoriei ieroglifice* este unul răsăritean, romanul lui Heliodor, *Etiopicele* (Heliodoros, *Aethiopica*), de la care preia tehnica inversiunii cronologice a firului epic. Mare parte din tradiția fabulei orientale se topește în alegoria animalieră a lui Cantemir. *Halima*, Saadi, dar mai ales *Kalila wa Dimna* (o rescriere persană a celebrei *Panciatantra*) sunt surse de maximă importanță. Aceasta din urmă a circulat în întregul spațiu est-european prin intermediul unei versiuni grecești, *Stefanites kai Ithilates*, realizată de Simeon Seth, deși Cantemir putea avea acces și la versiunea turcească, *Hümayanname*. Multe dintre personajele exotice ale romanului lui Cantemir provin din astfel de surse (Ciacalul, de exemplu). Nu numai bestiarul occidental a alimentat, cum s-a crezut, inspirația scriitorului, care nu avea prejudecata unei distincții clare între cultura occidentală și cea orientală.

Istoria ieroglifică este scrisă în limba română – una cumva artificială, forțată de autor, prin implantul multor neologisme și prin adoptarea unei topici complicate, pe model latin, dar, s-a spus, și turcesc, să exprime noțiuni abstracte care îi erau străine până atunci. Deși mai puțin studiat, modelul oferit de literatura orientală pare foarte puternic, în special în paginile de proză rimată și ritmată, care și are originea în Coran și, de aici, devine o foarte puternică tradiție.²⁶ Prin urmare, plângându-se de limitele limbii proprii, care nu era una de cultură, Cantemir o modulează recurgând la exemplul unor opere occidentale, dar și orientale, care îi erau în egală măsură familiare. Michiel Leezenberg vede în această opțiune de revitalizare a limbii natale o tentativă de a emancipa

limba română, într-un mai amplu proces, cunoscut în întreaga Europă, de „vernaculizare”: „Scrierile literare ale lui Cantemir marchează o fază importantă în emanciparea românei ca limbă literară și cultă; în acest sens, ele pot fi văzute ca un exemplu de vernaculizare care în general a precedat apariția naționalismelor în sensul strict al termenului”.²⁷ Înaintea lui Cantemir, se scria în limba română de aproape două secole, dar nu opere literare. Înainte de a fi una cu iz național, opțiunea pentru română ține și de caracterul politic al *Istoriei ieroglifice*, care alegorizează întâmplări reale: frustrat în plan politic, autorul își ia revanșa în planul ficțiunii. Singurul eventual cititor interesat de un asemenea text era, în epocă, cel care cunoștea și subtextul întâmplărilor satirizate.

După acest moment, autorul alege să își scrie operele pe care le considera cu o miză mai largă decât cea locală în limba latină. Ceea ce demonstrează faptul că el dorea să intre într-un circuit internațional, european, nu în unul autohton; că avea, altfel spus, intenția de a intra în „Republica Literelor”, în care latina și greaca, recuperate încă de cărturarii umaniști, confereau prestigiu.²⁸ E însă un comportament de intelectual cu ambiții de afirmare pe plan occidental. În Moldova și Țara Românească, latina a fost folosită de cărturari prin excepție: religia ortodoxă a impus folosirea limbilor slavonă și apoi greacă.

Lucrarea care îi aduce notorietatea europeană lui Dimitrie Cantemir este *Incrementorum et decrementorum aulae othmanicae sive aliothmanicae historiae a prima gentis origine ad nostra usque tempora deductae* (*History of the Rise and Decline of the Ottoman Empire*). Documentată și probabil parțial redactată în Constantinopol, unde savantul a trăit 20 de ani, elaborată în Rusia, publicată în traducere engleză (1734), franceză (1743) și apoi germană (1743), ea a alimentat, vreme de un secol, imaginarul occidental privitor la Imperiul Otoman. Urmele ei în literatura iluministă și romantică sunt dintre cele mai autoritare: Voltaire, Byron, Chateaubriand, Victor Hugo etc.²⁹ Lucrarea nu e numai una științifică, ci și o culegere de anecdote, amintiri picante, pasaje memorialistice, relevând formația fundamentală de *scriitor* a autorului. Deși elaborată în Rusia, de un erudit care cunoștea nu doar din arhive și biblioteci, ci și din experiența personală civilizația otomană, cartea a avut o circulație prioritar occidentală. Ne putem întreba: cărei culturi aparține *Creșterea și descreșterea Imperiului Otoman*? Celei române? Celei ruse? Celei otomane? Celei „europene”?

Este Dimitrie Cantemir un autor care poate fi anexat unei singure culturi naționale? În pofida transformării sale în simbol al emancipării naționale și chiar în precursor al naționalismului, Cantemir a avut o formație eclectică (a asimilat o cultură de orientare ortodoxă, dar și una turcă, a avut acces la surse occidentale, dar și la izvoare orientale, și-a sfârșit viața în Rusia, unde a fost acceptat ca o somitate culturală, a fost membru al Academiei de la Berlin și nu a abandonat temele românești), s-a manifestat în limbile internaționale ale epocii sale, așa încât personalitatea sa nu poate fi îngrădită într-o convenție națională.

Cantemir este exemplul cel mai potrivit pentru caracterul transnațional al culturii de pe teritoriul viitorului stat național modern românesc, ca spațiu de întâlnire a unor influențe, orientale și occidentale, pe care noi astăzi le socotim distincte, deși în epocă fluiditatea lor funcționa de la sine. Literatura română veche reprezintă un fenomen care nu poate fi înțeles dacă este extras din contextul ei specific: unul transnațional, *un câmp geo-cultural care acoperă întregul areal al ortodoxiei europene și nu numai, care se revendică de la cultura bizantină, din patrimoniul căreia își extrage, inițial, resursele și își definește strategiile estetice. Dar acest câmp cultural este situat la intersecția a două civilizații distincte, cea occidentală și cea orientală, ceea ce îi imprimă un caracter de sinteză; literatura română se naște, în secolul al XVII-lea, ca efect al acestor influențe convergente, ca palimpsest de modele culturale care, în cultura occidentală, pot părea distincte.* Lectura intensă, care a manipulat ideologic operele tipărite în perioada medievală și post-medievală, nu a ținut cont de caracterul transnațional al acestora, ceea ce, cu tot efortul de intensificare a caracterului lor estetic, a limitat posibilitățile hermeneutice. Transformat în istoriile literare într-un adevărat simbol național, Dimitrie Cantemir este unul dintre așa-numiții „intermediari transnaționali”, ale căror opere circulă atât în Occident, cât și în Orient, iar temele lor sunt marcate de realitățile culturale, identitare și politice ale epocii.

Acknowledgement: This paper is written as a part of the project INTELLIV PN-III-P4-PCE-2021-030 Intelligent Digital Solutions for the Research and Dissemination of the Old and Premodern Romanian Literature; Institute of Literary History and Theory “G. Călinescu” of the Romanian Academy and UEFISCDI.

Note

1. Adrian Tudurachi, *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română (1825-1875)* (Iași: Institutul European, 2016), 16.
2. D. Cantemir, *Opere*, vol. I. *Divanul, Istoria ieroglifică, Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* (București: Editura Academiei Române, Univers Enciclopedic, 2003).



3. Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor. Istoria unei idei* (București: Editura enciclopedică, 2012), 197-203.
4. Dimitrie Cantemir, *Istoria mării și decăderii Curții othmane*, vol. II, Editarea textului latinesc și aparatul critic Octavian Gordon, Florentina Nicolae și Monica Vasileanu, traducere din limba latină Ioana Costa, cuvânt înainte, Eugen Simion, studiu introductiv Ștefan Lemny (București: Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2015), 503.
5. Dimitrie Cantemir, *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, ed. Stela Toma, vol. I, (București: Minerva, 1999), 156.
6. Ion Bianu, Nerva Hodoș, Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche*, Vol. III (1809-1830) (București: Atelierele Grafice Socec & Co., Societatea Anonimă, 1936, 457.
7. N.A. Ursu, *Contribuții la istoria culturii românești. Studii și note filologice* (Iași: Cronica, 2002), 373-400. Cercetări ultra-recente aderă la această demonstrație: Alexandra Chiriac, „*Scrisoarea Moldovei*. Prima traducere în limba română a lucrării lui Dimitrie Cantemir *Descriptio Moldaviae*”, în *Integrarea istoriei lumii în cultura românească. Traduceri de texte istorice din limba germană la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea*, ed. vol. Alexandra Chiriac (Iași: Editura UAIC, 2022), 417-503.
8. Un cercetător îl numește, într-un studiu recent, „un simbol al separatismului moldovenesc”, vezi Mircea-Cristian Ghenghea, „Din istoria separatismului moldovenesc: Teodor Boldur-Lățescu și gazeta *Moldova* (1866-1869)”, *Anuarul Muzeului Național al Literaturii Române Iași VIII* (2015): 66-75.
9. Sorin Iftimi, „Aducerea osemintelor lu Dimitrie Cantemir de la Moscova la Iași (1935)”, în *Dinastia Cantemireștilor. Secolele XVII-XVIII*, ed. Andrei Eșanu (Chișinău: Știința, 2008), 243-252.
10. Andi Mihalache, *Contribuții la istoria ideii de patrimoniu. Surse, evoluții, interpretări* (Iași: Editura UAIC, 2014), 70-94.
11. Cf. Andi Mihalache, *Contribuții...*, 77.
12. Sorin Iftimi, „Aducerea osemintelor...” , 252.
13. Andi Mihalache, *Contribuții...*, 74.
14. Edgar Papu, *Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protocronism românesc* (București: Eminescu, 1977), 5.
15. Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, 24.
16. Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, 44-45.
17. Edgar Papu, *Din clasicii noștri*, 48.
18. Edgar Papu, *Barocul ca tip de existență*, vol. II (București: Minerva, 1977), 300.
19. Edgar Papu, *Barocul...*, 300.
20. Alexandra Tomiță, *O istorie „glorioasă”. Dosarul protocronismului românesc* (București: Cartea românească, 2007), 125-132.
21. Alexandra Tomiță, *O istorie „glorioasă*, 147.
22. Virgil Căndea, „Les intellectuels du Sud-est européen au XVIIe siècle”, *Revue des études sud-est européennes*, no. 2 (1970): 181-230.
23. Ioana Feodorov, „The Arabic Version of Dimitrie Cantemir’s *Divan*. A Supplement to the Editor’s Note”, *Revue des études sud-est européennes XLVI*, 1-4 (2008): 195-212.
24. Dimitrie Cantemir, *Istoria mării...*, 349.
25. Marcel Cornis-Pope, *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th centuries*, vol. I, edited by Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins B.V./Association Internationale de Littérature Comparée, 2004), 499.
26. Mircea Angheliescu, *Literatura română și Orientul* (București: Minerva, 1975), 24-25.
27. Leezenberg, Michiel, „The Oriental Origins of Orientalism. The Case of Dimitrie Cantemir”, în *The Making of Humkanities*, volume II: *From Early Modern to Modern Disciplines*, ed. Raens Bod, Jaap Mat, Thijs Westeijn (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012), 259.
28. Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, traducere din limba franceză de Cristina Bîzu (București: Art, 2016), 62-63.
29. Ștefan Lemny, *Cantemireștii. Aventura europeană a unei familii princiere din secolul al XVIII-lea*, traducere de Magda Jeanreanu (Iași: Polirom, 2010), 120-124.

Bibliography

- Angheliescu, Mircea. *Literatura română și Orientul* [Romanian Literature and the Eastern Word]. Bucharest: Minerva, 1975.
- Armbruster, Adolf. *Romanitatea românilor. Istoria unei idei* [Romanity of Romanians: The History of an Idea]. Bucharest: Editura enciclopedică, 2012.
- Cantemir, D. *Opere complete, I. Divanul* [Works]. Bucharest: Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1974.
- Cantemir, D. *Opere*, vol. I. *Divanul, Istoria ieroglifică, Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* [Works]. București: Editura Academiei Române, Univers Enciclopedic, 2003.
- Cantemir, Dimitrie. *Istoria mării și decăderii Curții Othmane* [History of the Rise and Fall of the Othmane Court]. Edited by Octavian Gordon, Florentina Nicoale, and Monica Vasileanu, transl. by Ioana Costa, foreword by Eugen Simion, afterword by Ștefan Lemny. Bucharest: Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015.

- Casanova, Pascale. *Republica mondială a literelor* [The World Republic of Letters]. Translated by Cristina Bîzu. Bucharest: Art, 2016.
- Virgil Cîndea, "Les intellectuels du Sud-est européen au XVIIe siècle" [Intellectuals in South-East Europe in the 17th century]. *Revue des études sud-est européennes*, no. 2, (1970).
- Chiriac, Alexandra. "Scrisoarea Moldovei. Prima traducere în limba română a lucrării lui Dimitrie Cantemir *Descriptio Moldaviae*" [Letter from Moldova. The first Romanian translation of Dimitrie Cantemir's work *Descriptio Moldaviae*]. In *Integrarea istoriei lumii în cultura românească. Traduceri de texte istorice din limba germană la sfârșitul secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea* [Integrating World History into Romanian Culture. Translations of Historical Texts from German in the Late 18th and early 19th Centuries], edited by Alexandra Chiriac. Iași: Editura UAIC, 2022.
- Cornis-Pope, Marcel, and John Neubauer, eds. *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, vol. I. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins B.V./Association Internationale de Littérature Comparée, 2004.
- Feodorov, Ioana. "The Arabic Version of Dimitrie Cantemir's *Divan*. A Supplement to the Editor's Note." *Revue des études sud-est européennes* XLVI, no. 1-4 (2008).
- Ghenghea, Mircea-Cristian. "Din istoria separatismului moldovenesc: Teodor Boldur-Lătescu și gazeta *Moldova* (1866-1869)" [From the History of Moldovan Separatism: Teodor Boldur-Lătescu and *Gazeta Moldova* (1866-1869)]. *Anuarul Muzeului Național al Literaturii Române Iași* VIII (2015).
- Iftimi, Sorin. "Aducerea osemintelor lui Dimitrie Cantemir de la Moscova la Iași (1935)" [Bringing the Bones of Dimitrie Cantemir from Moscow to Iași (1935)]. In *Dinastia Cantemireștilor. Secolele XVII-XVIII* [The Cantemirean Dynasty. 17th-18th centuries], edited by Andrei Eșanu. Chișinău: Știința, 2008.
- Leezenberg, Michiel. "The Oriental Origins of Orientalism. The Case of Dimitrie Cantemir." In *The Making of Humkanities*, volume II: *From Early Modern to Modern Disciplines*, edited by Raens Bod, Jaap Mat and Thijs Westejn. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- Lemny, Stefan. *Cantemireștii. Aventura europeană a unei familii princiare din secolul al XVIII-lea* [The Cantemirs. The European Adventure of an 18th Century Princely Family]. Translated by Magda Jeanrenaud. Iași: Polirom, 2010.
- Mihalache, Andi. *Contribuții la istoria ideii de patrimoniu. Surse, evoluții, interpretări* [Contributions to the History of the Idea of Heritage. Sources, Developments, Interpretations]. Iași: Editura UAIC, 2014.
- Papu, Edgar. *Din clasicii noștri. Contribuții la ideea unui protochronism românesc* [From our Classics. Contributions to the Idea of a Romanian Protochronism]. Bucharest: Eminescu, 1977.
- Papu, Edgar. *Barocul ca tip de existență* [Baroque as a Type of Existence] vol. II. Bucharest: Minerva, 1977.
- Popescu-Judet, Eugenia. *Prince Dimitrie Cantemir: Theorist and Composer of Turkish Music*. Istanbul: Pan Yayıncılık, 1999.
- Tomiță, Alexandra. *O istorie „glorioasă”. Dosarul protochronismului românesc* [A "Glorious" History. The Romanian Protochronism File]. Bucharest: Cartea românească, 2007.
- Tudurachi, Adrian. *Fabrica de geniu. Nașterea unei mitologii a productivității literare în cultura română (1825-1875)* [Genius Factory. The Birth of a Mythology of Literary Productivity in Romanian Culture]. Iași: Institutul European, 2016.
- Ursu, N.A. *Contribuții la istoria culturii românești. Studii și note filologice* [Contributions to the History of Romanian Culture. Philological Studies and Notes]. Iași: Cronica, 2002.



ANNE BRADSTREET'S "MARRIAGE" POEMS AND THE CONDITION OF THE PURITAN WOMAN IN SEVENTEENTH-CENTURY AMERICA

Ovidiu MATIU

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: ovidiu.matiu@ulbsibiu.ro

ANNE BRADSTREET'S "MARRIAGE" POEMS AND THE CONDITION OF THE PURITAN
WOMAN IN SEVENTEENTH-CENTURY AMERICA

Abstract: This paper analyzes some of Anne Bradstreet's "marriage" poems, in an attempt to show that the shift in her poetic voice, namely the turn to a more secular approach to poetry, makes her relevant today as the first published poet in America and the first American writer who struggled to establish a new literary paradigm in the New World. The poems "Before the Birth of One of Her Children," "To My Dear and Loving Husband," "A Letter to Her Husband, Absent Upon Public Employment," "Another" I and "Another" II represent a shift from the "nostalgia" of English literature and the establishment of a new, feminine poetic voice, preoccupied with the condition of the woman writer and the fate of poetry in the patriarchal seventeenth-century American society.

Keywords: Bradstreet, Puritanism, American literature, American poetry, "marriage" poems.

Citation suggestion: Matiu, Ovidiu. "Anne Bradstreet's 'Marriage' Poems and the Condition of the Puritan Woman in Seventeenth-century America." *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 25-28.

<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.04>



Labelled by John Harvard Ellis "the earliest poet of her sex in America," Anne Bradstreet (née Dudley, 1612-1672), actually the first published American poet, was born "probably" in Northampton (in 1612 or 1613), in the family of Thomas Dudley, the future governor of the Colony of Massachusetts Bay and, when she was 16 years of age, married Simon Bradstreet, a future governor of the same colony. Surprisingly, according to Ellis, "she had read and studied, with unusual diligence, for one of her age and sex" living in those times.¹ She had access and read all the new pieces published during her lifetime, but one of the texts that she took great pleasure in reading and that she used as source of inspiration for her own writing and spiritual meditations was the authorized text of the Holy Scripture, i.e. the King James Version printed in 1611 by the King's printer, Robert Barker. In her text, entitled "To my Dear Children," she confesses that ever since she was a young girl, she had found peace and guidance in the texts of the Bible:

"In my young years, about 6 or 7 as I take it, I began to make conscience of my ways, and what I knew was sinful, as lying, disobedience to parents, etc., I avoided it. If at any time I was overtaken with the like evils, it was as a great trouble, and I could not be at rest 'till by prayer I had confessed it unto God. I was also troubled at the neglect of private duties though too often tardy that way. I also found much comfort in reading the Scriptures, especially those places I thought most concerned my condition, and as I grew to have more understanding, so the more solace I took in them."²

The Bible provided her with all the comfort she needed as a Puritan woman adhering to the Christian belief and way of life. Anne Bradstreet truly believed that poetry, "man's word, even in verse, could be used as a vehicle for God's truth," and this belief "[...] was, however, set in tension with other impulses and needs that helped make [her] poetry exceptionally vivid and dramatic. With Bradstreet, many of the impulses, and the tensions

they generated, sprang from the simple fact that she was a woman.”³ Deeply concerned with her condition as a girl, as an adolescent, and then as a young woman, Bradstreet was aware of the transformations that she had to undergo and drew closer to God in her attempt to cure her “carnall” heart, her vanity, her pride and even her physical weaknesses (“small pox”). Two years after she married Simon Bradstreet, she traveled to America, where she wrote her work, gave birth to her eight children, and fundamentally changed her “condition” – and that of the many women that benefited from her legacy – becoming the first American published poet.

Both her volumes were published without her knowledge. Her first volume, *The Tenth Muse Lately Sprung Up in America*, was printed in England (in London) in 1650 by her brother-in-law, and the second, revised edition, was published after her death, in 1678, in her new “Country,” America (in Boston). An American Sappho, “The Poetess” of America used Elizabethan models and wrote in the tradition of outstanding Elizabethan writers, such as Edmund Spenser, Sir Philip Sidney, Sir Walter Raleigh, or Guillaume de Salluste, seigneur du Bartas,⁴ not necessarily in praise of relevant male writers, but also in an attempt to undermine the established male models.

In her foreword to the volume *The Works of Anne Bradstreet*, edited by Jeannine Hensley, Adrienne Rich argues that Bradstreet’s “accidental” inauguration of her life as a poet with “The Humours,” “The Ages of Man,” “The Seasons,” “The Elements,” and “The Four Monarchies” (a historical poem about the Assyrian, Persian, Grecian, and Roman monarchies) seemed to have paved the way for her reception after centuries as “a social curiosity or at best a literary fossil” if she had stopped there.⁵ Nevertheless, if we consider the historical, social, and cultural context of the time, her debut was indeed memorable.⁶ And, moreover, she knew that she was not supposed to stop there. Rich cites the end of the “Quaternalion” in support of her idea regarding Bradstreet’s debut as a poet, “My subject’s bare, my brain is bad, / Or better lines you should have had: / The first fell in so naturally, I knew not how to pass it by...”⁷, but since humility was nothing out of the ordinary for a seventeenth-century Puritan (poet), this attitude could be interpreted as the expression of a poetic convention (embraced by Bradstreet), rather than the acknowledgment of her personal failure as a poet: “Only when Bradstreet is recognized as a seventeenth-century Puritan poet whose roots lie in the classical poetic tradition can her long formal public poems be properly evaluated. Within that tradition Bradstreet’s apologies can be seen for what they really are: as creative applications of conventional and obligatory poetic formulae, and not as expressions of self-doubt or deprecations of her poetic abilities.”⁸

While in the seventeenth century “Intellectual intensity among women gave cause for uneasiness,” Bradstreet

“appears to have written by way of escaping from the conditions of her experience, rather than as an expression of what she felt and knew.”⁹ Therefore, in her early works, she does not write about the American landscape, she does not write about her personal life, or too much about theology. As Rich rightfully observes, the “nostalgia for English culture” fueled her writing at the time.

Her later work, namely everything she wrote after 1650, is worth a thorough analysis and its recognition as valuable literature. After 1650, she left historical subjects behind and started focusing on her own life, on her family, on death, on sickness, on religious feelings, on the condition of the woman in the seventeenth century. A devout Christian, she embraced the Puritan values of marriage (procreation, protection from sin, mutual support) and she had eight children, four daughters and four sons, so it is not at all surprising that, her most valuable and memorable work, the work that makes her levitate from the archives and unveils her significance for the history of American literature is the one related to her family life. Bradstreet’s “marriage,” domestic poems, even though they do not totally exclude the supernatural, are essentially secular poems focusing on her longing for her husband and on the condition of the woman in seventeenth-century colonial America.

As Adrienne Rich argues in her “Foreword,” a poem about childbirth in the seventeenth century, “Before the Birth of One of Her Children,” displays “[t]he delicacy and reticence of her expression at its best.”¹⁰ Bradstreet wrote this epistolary poem – as well as the other “marriage” poems discussed below – in the traditional form of seventeenth-century English poetry she knew well, in heroic couplets (pairs of rhyming lines in iambic pentameter), in an attempt to place her work within that literary tradition and add weight to her work. Nevertheless, what actually gave weight to her work and makes it recognizable today is her focus on themes related to her private life and the condition of the woman in colonial America.

Obviously, given the context, a seventeenth-century poem about childbirth might be read today as a historical document in search for language peculiarities and accurate information derived from first-hand experience with the phenomenon, but Bradstreet’s lines are more than that. First of all, the poem is written from the perspective of a pregnant woman fully aware of the risks involved by her giving birth to a child for both herself, the infant, her other children, and her husband. She defamiliarizes the subject of childbirth turning the poem into a “practical document, a little testament” indeed, as Rich describes it, but also into a meditation about death and immortality.

The poet writes a few (28) “farewell lines” to her husband, her “Dear” friend, acknowledging the fact that no friendship can escape death, the unavoidable divine “sentence,” but that she hopes that the days that



she did not have the chance to spend on earth will be given by God to her husband and her “dear remains,” her children. She also hopes that she will be remembered, her poem will be read again in loving memory (“kiss this paper for thy love’s dear sake”), and that the husband will protect her children “from step-dame’s injury.”¹¹ The poem reads like a testament of a married woman who is aware of what her fate might be and who decides to leave her husband a love letter containing a list of practical instructions teaching him how to care for her children in the advent that she might lose her life in childbirth; in all Puritan humility, she admits that the husband might remarry and that his future wife might not be as good a mother to her children as she had been. She focuses on those around her, on their present and future, and less on her own desperate situation.

Written sometime between 1641 and 1643, and published posthumously in 1678, in the volume *Seven Poems Compiled with Great Variety of Wit and Learning, Full of Delight*, the poem titled “To My Dear and Loving Husband” continues Bradstreet’s declaration of love to her husband, expressing the attitude of the Puritan wife to love, marriage and family. In this poem, shared love is a pathway to redemption and eternal life in Heaven: “Then while we live, in love let’s so persevere / That when we live no more, we may live ever.”¹² This eternal union in Heaven is announced from the first line (“If ever two were one, then surely we”), establishing from the very beginning that the two lovers, husband and wife, are united forever.

The repetition in the second line shows that their love is a constant of their earthly life, one that provides them with the harmony and richness material values are incapable of producing. The word “recompense”, in the eighth line, does not rhyme with “quench”, symbolizing the great divide between the material and spiritual values, i.e. love, which can never be matched. Bradstreet addresses both her husband to whom he declares her love, but also the other women in the world (“ye women”), proclaiming the value of love in general and the value of her love for her husband in particular. Her husband’s love is equally valuable and thus can never be repaid: “Thy love is such I can no way repay”; this line is linked to the seventh line through the phrase “My love is such” showing that love matches love only, not the riches of the world. In other words, the poet refers to fulfilled love as the greatest richness in the world and the only one able to open the path towards eternal life: “Then while we live, in love let’s so persevere / That when we live no more, we may live ever.”¹³

Bradstreet’s epistolary poem entitled “A Letter to Her Husband, Absent Upon Public Employment” is another intimate piece, which was probably meant – as her other “marriage” poems – to be read by her husband only. A Puritan wife living in the seventeenth century would not have referred to her sexuality when speaking about childbearing, but Bradstreet’s display of her sexuality

is a sign of a personal approach to poetry she viewed as a private affair, but also as a field in which thematic innovation might bear fruit and help develop the craft: “In this dead time, alas, what can I more / Than view those fruits which through thy heat I bore?”¹⁴ Metaphorically, the husband is the “Sun,” the “sweet Sol” on the poet’s sky, to whom she dedicates all her mind, soul, attention and her entire life. The zodiac signs link the poem to the Quaternions, especially “The Four Seasons”, but here they symbolize the cycle of the poet’s life connected to that of the seasons. Her “chilled limbs now numbed lie forlorn” because it is winter, but also because her husband is away. As with other poems by Bradstreet, the last lines show more optimism, “Flesh of thy flesh, bone of thy bone, / I here, thou there, yet both but one,” but also a shift in form, which helps hold the simple, epistolary form together (the last two lines do not rhyme and are tetrameters).

The two “Another” poems follow the same thematic pattern expressing the poet’s longing for her husband and her sexual desire for him. In the first “Another”, the poet addresses the bright one, Phoebus, whom she asks to end the day soon, to make room for the night which more properly accommodates sorrow, “[t]he silent night’s the fittest time to moan.”¹⁵ The source of the poet’s grief is the long absence of her husband, which might cause the whole world to collapse under the “torrent” of her tears. In the second “Another”, the poet compares herself to a hind looking for her captive “mate” “through the woods,” and as she is unable to set him free, nor live without him, throws herself on the shore to die beside him. However, the poet is unable to start looking for her husband, (“But worst of all, to him can’t steer my course / I here, he there, alas, both kept by force”¹⁶), but she expresses her hope that he will return and be with her “till death divide.” Therefore, “Another” poems, before anything, are celebrations of romantic love, occasioned by the poet’s grief caused by the absence of her husband. Even though there are references to death, prayer, God, they belong to Bradstreet’s set of secular poems focusing on themes such as sexual desire, earthly love, and the condition of the woman in the seventeenth century.

Even though it is very hard to disconnect a Puritan poet such as Anne Bradstreet from her strong belief, the choice at hand being to interpret everything in the key of Christian symbolism with references to the Biblical text, the “marriage” poems show a shift in the poet’s interest from the supernatural to the “carnall,” from the sacred to the profane, from the extramundane to the mundane, abounding with references to the body and sexual desire. Erotic language is not totally excluded by Puritans, who often referred to the *Song of Solomon* in this respect, but “Anne Bradstreet’s longing for her Bridegroom revealed the sexualized character of the believer’s relationship with God—heterosexual, even marital sexuality—but unarguably sexual.”¹⁷ The image of Christ Himself “comes into a curiously complex and personal use,” and other

elements (for example, “house” and “Sun,” in “A Letter to Her Husband...”) are nothing else but “pre-figurative images of Christ”, which “read typologically, lead us into some unexpected complexities of meaning.”¹⁸

In brief, Bradstreet’s “marriage” poems become more secular than her other works, showing the imperfection of the physical world, of poetry itself, which enables the Puritan poet to follow the path towards total acceptance of God as the ultimate goal. This group of poems are the ones that make Bradstreet famous today, along with her idea about what it means to be a woman and a poet, which brings her to the top of the list of other writers “obsessed”

with the concept, such as Emily Dickinson, Sylvia Plath, Nikki Giovanni, Adrienne Rich, or Molly Peacock.¹⁹ Her two roles cannot be separated, since they concurred in making her fight for both the establishment of the role of the woman in the society of her time, but also for the authenticity of seventeenth-century American poetry; she was does concerned “with issues that belong as much to a first-generation poet in the New World as to a woman poet; or, rather, the two roles are psychologically equivalent in a sufficient number of ways to make it useful to examine them as one, making Bradstreet not an anomaly but an inevitability in her setting and in her time.”²⁰

Note

1. John Harvard Ellis, ed., “Introduction,” in *The Works of Anne Bradstreet in Prose and Verse*, 3rd ed. (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1962), xi, xiv.
2. Anne Bradstreet, *The Works of Anne Bradstreet*, ed. Jeannine Hensley (Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005), 241–42.
3. Richard Gray, *A History of American Literature* (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004), 44.
4. Ian Ousby, ed., *The Wordsworth Companion to Literature in English*, Wordsworth Reference (Ware, Hertfordshire: Cambridge University Press, 1998), III.
5. Adrienne Rich, “Anne Bradstreet and Her Poetry,” in *The Works of Anne Bradstreet*, by Anne Bradstreet, ed. Jeannine Hensley (Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005), xiii.
6. Ellis, “Introduction,” xlii.
7. Rich, “Anne Bradstreet and Her Poetry,” xiii.
8. Eileen Margerum, “Anne Bradstreet’s Public Poetry and the Tradition of Humility,” *Early American Literature* 17, no. 2 (1982): 159.
9. Rich, “Anne Bradstreet and Her Poetry,” xiv.
10. Rich, xvii.
11. Bradstreet, *The Works of Anne Bradstreet*, 224.
12. Bradstreet, 225.
13. Bradstreet, 225.
14. Bradstreet, 226.
15. Bradstreet, 227.
16. Bradstreet, 229.
17. Marilyn J. Westerkamp, “Puritan Women, Spiritual Power, and the Question of Sexuality,” in *The Religious History of American Women: Reimagining the Past*, ed. Catherine A. Brekus (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007), 62.
18. Rosamund R. Rosenmeier, “‘Divine Translation’: A Contribution to the Study of Anne Bradstreet’s Method in the Marriage Poems,” *Early American Literature* 12, no. 2 (Fall 1977): 125–26.
19. see Richard Gray, *A History of American Poetry* (Malden, MA; Oxford; Chichester: Wiley Blackwell, John Wiley & Sons, 2015), 24.
20. Rosenmeier, “‘Divine Translation’: A Contribution to the Study of Anne Bradstreet’s Method in the Marriage Poems,” 19.

Bibliography

- Bradstreet, Anne. *The Works of Anne Bradstreet*. Edited by Jeannine Hensley. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- Ellis, John Harvard, ed. “Introduction.” In *The Works of Anne Bradstreet in Prose and Verse*, 3rd ed., xi–lxxi. Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1962.
- Gray, Richard. *A History of American Literature*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004.
- Gray, Richard. *A History of American Poetry*. Malden, MA; Oxford; Chichester: Wiley Blackwell, John Wiley & Sons, 2015.
- Margerum, Eileen. “Anne Bradstreet’s Public Poetry and the Tradition of Humility.” *Early American Literature* 17, no. 2 (1982): 152–60.
- Ousby, Ian, ed. *The Wordsworth Companion to Literature in English*. Wordsworth Reference. Ware, Hertfordshire: Cambridge University Press, 1998.
- Rich, Adrienne. “Anne Bradstreet and Her Poetry.” In *The Works of Anne Bradstreet*, by Anne Bradstreet, ix–xxi. edited by Jeannine Hensley. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- Rosenmeier, Rosamund R. “‘Divine Translation’: A Contribution to the Study of Anne Bradstreet’s Method in the Marriage Poems.” *Early American Literature* 12, no. 2 (Fall 1977): 121–35.
- Westerkamp, Marilyn J. “Puritan Women, Spiritual Power, and the Question of Sexuality.” In *The Religious History of American Women: Reimagining the Past*, edited by Catherine A. Brekus, 51–72. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2007.



LA PERCEZIONE SENSORIA DELL'ANIMA (TERTULLIANO E AGOSTINO) E LE VISIONES ANIMARUM OCCIDENTALI

Emanuel GROSU

Alexandru Ioan Cuza University of Iași, The Institute of Interdisciplinary Research
E-mail: emagrosu@yahoo.com

THE SENSE PERCEPTION OF THE SOUL (TERTULLIAN AND AUGUSTINE OF HIPPO)
AND WESTERN VISIONES ANIMARUM

Abstract: In each era, culture, and religion, descriptions of the afterworld always employ the same language used to represent the material, physical, and surrounding world, where sense perception is paramount. However, when the afterworld presented is exclusively spiritual, such an approach raises at least one question: is it literal or figurative language to assess and interpret as such? This is a natural question concerning the *visiones animarum*, too, where perception relying on the five senses is the foundation for describing immaterial realities such as places, souls, punishments, joys, etc. The present article draws a comparison between two theories – issued respectively by Tertullian and Augustine – which may have provided the authors of visions with an ideological ground for descriptions focusing (almost) exclusively on sense perception.

Keywords: senses of the soul, *visiones animarum*, journeys to the afterworld, Tertullian, Augustine of Hippo

Citation suggestion: Grosu, Emanuel. “La percezione sensoria dell’anima (Tertulliano e Agostino) e le *visiones animarum occidentali*.” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 29-38.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.05>.



Argomento

Persino una lettura superficiale e sbrigativa delle *visiones animarum* dimostra che, indipendentemente dall'autore, la presentazione delle realtà del mondo o dei mondi dell'aldilà riproduce esattamente il modo nel quale sono descritti i contesti del nostro mondo fisico, in cui „viviamo, ci muoviamo ed esistiamo” (At, 17,28). Se ci sono delle differenze, e ci sono, tra il modo di presentare, per tramite la percezione sensoriale con il suo linguaggio specifico, il nostro mondo e i mondi dell'aldilà, allora queste differenze riguardano sia l'intensità degli atti percettivi (spesso nelle visioni si fa riferimento a sensazioni più forti di quelle che sperimentiamo nel mondo fisico), sia lo scopo della percezione: se nel nostro mondo il fine ultimo della percezione sensoriale è l'acquisizione di certe rappresentazioni, ossia di certe conoscenze riguardanti il mondo circostante,

nell'altro mondo il fine ultimo sarebbe quello di avvertire le punizioni inflitte o le ricompense accordate a un'anima in base ai suoi demeriti, o, rispettivamente, meriti. In ogni caso, se teniamo presente che i mondi dell'aldilà descritti nelle *visiones animarum* sono per definizione immateriali, allora la loro presentazione in base alle percezioni dei cinque sensi ci appare del tutto inappropriata. Di conseguenza, per non considerare ridicoli questi testi, possiamo sia pensare a un ben articolato quadro di corrispondenze che esaltino la funzione metaforica del linguaggio, sia ammettere, insieme ad alcuni dei primi pensatori cristiani, un sistema analogico di „sensi dell'anima”, o semplicemente un altro livello di percezione con il quale noi, in questo mondo, e le anime dei defunti nell'altro riusciamo a percepire le realtà immateriali.

Nell'Antico e nel Nuovo Testamento ci sono numerosi versetti che fanno riferimento a una percezione

mondana delle realtà celesti da parte delle anime umane. Ad esempio, Sal, 12.4 (*Illumina oculos meos, ne unquam obdormiam in morte*); Sal, 33.9 (*Gustate et videte quoniam suavis est Dominus*); CC, 2.6 (*Sinistra eius sub capite meo, et dextera eius amplectetur me*); Lu, 16, 23-24 (*Et in inferno elevans oculos suos, cum esset in tormentis, videbat Abraham a longe et Lazarum in sinu eius. // Et ipse clamans dixit: „Pater Abraham, miserere mei et mitte Lazarum, ut intingat extremum digiti sui in aquam, ut refrigeret linguam meam, quia crucior in hac flamma”*); Ro, 1.20 (*Invisibilia enim ipsius a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur*), per non parlare più dell'Apocalisse di Giovanni (1.12: *Et conversus sum, ut viderem vocem*; 7.9: *Post haec vidi: et ecce turba magna, quam dinumerare nemo poterat*; 20. 12: *Et vidi mortuos, magnos et pusillos, stantes in conspectu throni; et libri aperti sunt*) ecc. Per di più, esistono nella Bibbia frammenti che attribuiscono una percezione sensoriale anche al Dio stesso (Sal, 94. 9: *Qui plantavit aurem, non audiet, aut qui finxit oculum, non respiciet?*, oppure il dialogo tra Dio e Satana presentato all'inizio del Libro di Giobbe). Quindi, come leggere e capire questi brani? Cosa pensare del mondo ultraterreno? La soluzione più facile era quella di prendere alla lettera questi riferimenti e di immaginare la vita dell'anima dopo la morte negli stessi termini in cui si svolge la nostra vita attuale. Tanto più quanto anche la letteratura apocalittica giudaica (il *Libro di Enoch*, oppure *Esdra IV*, ad esempio), che ha influito in modo fondamentale non solo sugli scritti apocrifi elaborati nell'ambiente cristiano, faceva anche essa largo uso delle rappresentazioni sensoriali nel descrivere le visioni dei protagonisti.

Nelle sue lettere l'Apostolo Paolo fa una netta distinzione tra le due dimensioni dell'essere umano: una materiale, corporea, e una spirituale. L'uomo esteriore e quello interiore, il corpo e lo spirito¹ (2Cor, 4.16: *sed licet is, qui foris est, noster homo corrumpitur, tamen is, qui intus est, noster renovatur de die in diem*), distinzione su cui si basa il suo accenno a un episodio mistico, a una visione (2Co, 12. 2-4; *...sive in corpore nescio, sive extra corpus nescio ... sive in corpore sive extra corpus nescio...*), dalla quale prende lo spunto uno dei testi fondamentali per il genere *visiones animarum*. *Apocalypsis Pauli* o *Visio Pauli*, testo elaborato verso la metà del terzo secolo, in greco, come l'*Apocalypsis Petri*, di poco anteriore, a cui si ispira, presenta il viaggio nell'aldilà dell'Apostolo, cercando in questo modo di dare una spiegazione alle non pronunciate *arcana verba, quae non licet homini loqui*² della stessa lettera paolina. Lasciando in disparte la topografia³, l'anonimo autore ci propone una struttura dell'Inferno e del Paradiso incentrata sulla gravità della colpa⁴ – in corrispondenza alla quale sono descritte varie punizioni, tutte fisiche, corporali, inflitte alle anime – e sulla santità della vita, messa in diretto rapporto con vari livelli di beatitudine. Nonostante la sua esclusione dal canone in quanto apocrifo, il testo ha conosciuto varie

versioni (in armeno, copto, siriano, due in latino – lingua che ha garantito alla *Visio Pauli* la sua massima diffusione) e rimaneggiamenti: letto e riletto specialmente in ambito monastico e soprattutto come lettura spirituale, il testo ha influito parecchio sulle rappresentazioni dell'aldilà medievale: il viaggio dell'anima, gli angeli, i demoni, il giudizio particolare, punizioni e beatitudini, l'interruzione temporanea delle punizioni (*refrigerium*), il personaggio adiuvante ecc.

Nel *In Evangelium Ioannis Tractatus*, 98.8, Agostino parla dell'*Apocalypsis Pauli, quam sane non recepit Ecclesia, nescio quibus fabulis plenam* ecc. Si sa che la *Revelatio quae appellatur Pauli* era stata inclusa nella sezione *Notitia librorum apocryphorum* della *De explanatione fidei* (382) di Papa Damaso e ripresa più tardi, all'inizio del sesto secolo, nel *Decretum Gelasianum*. Ciò nonostante, il *nescio quibus fabulis plenam* lascia all'autore abbastanza spazio che gli consenta di fornirci lui stesso due brevissimi viaggi nell'aldilà: nel *De cura gerenda pro mortuis*, 12.15, il vescovo d'Ipbona presenta un caso di morte per errore⁶, in cui il protagonista, un certo Curma, *curialis pauper*, „muore” al posto di un altro Curma, *faber ferrarius*; poi, nell'*Epistola* 158.3 (indirizzata ad Agostino da Evodio, vescovo di Uzali, nel 415), ci è presentato il sogno di una vedova, nel quale troviamo la descrizione della dimora celeste che si stava preparando per un giovane morto il giorno prima. Aldilà del motivo della morte apparente, che diventerà quasi un simbolo del genere delle *visiones*, la descrizione agostiniana e quella di Evodius Uzalensis fanno ricorso, evidentemente, alla percezione sensoriale nella presentazione del mondo ultraterreno e delle sue realtà immateriali, in modo tale, però, che i termini utilizzati non possono essere interpretati come facenti parte del linguaggio figurato, così come lo si può ammettere nei casi dei versetti biblici sopra citati. Per di più, espressioni come „uscito fuori dai sensi, quasi morto” (*ablatus a sensibus paene mortuus*), „non sentiva nulla ... con nessun altro senso del corpo” (*nihil ullo alio sensu corporis... sentiebat*), „vedeva molte cose come nei sogni” (*videbat tamen multa velut in somniis*), „in quelle visioni come nei suoi sogni” (*in illis ergo visis tamquam somniis suis*), „in quella sua specie di sogni” (*inter illa quasi somnia sua*) e, ugualmente, le considerazioni che inquadrano quest'episodio sembrano alludere a una vera e propria teoria (tracciata prima del 421, anno in cui comincia a stendere *De cura gerenda pro mortuis*) che funge da fondamento per presentazioni del genere.

In un certo senso, si potrebbe dire che le *visiones* facevano largo uso della percezione sensoriale nel descrivere i spazi immateriali dell'altro mondo e le realtà della „vita che verrà” per via del pubblico al quale erano indirizzate. Poco istruiti, anche se alcuni erano membri delle comunità monastiche, incapaci di decifrare un linguaggio teologico-filosofico e di capirne i concetti, i lettori o l'auditorio di questi testi si dovevano accontentare di scritti che assomigliavano, da questo



punto di vista, alle prediche: lessico di base, esempi facilissimi, descrizioni molto semplici e che hanno tanto in comune con la vita e le esperienze (soprattutto sensoriali) quotidiane ecc. Però, per quanto giusta sembrasse questa ipotesi nel caso delle visiones a se stanti (la prima cronologicamente è la *Visio Baronti*, poi via via le altre: *Visio Wettini*, *Visio Tnugdali*, *Visio Godeschalci* ecc.), dobbiamo comunque tener presente che tante *visiones* sono incluse in opere indirizzate a persone che avevano raggiunto un certo livello di istruzione: la *De cura gerenda pro mortuis* di Agostino, i *Dialogi* di Gregorio Magno, la *Historiarum libri decem* di Gregorio di Tours, la *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* di Beda il Venerabile ecc. Per di più, va notato anche il seguente fatto: il passo biblico *ibi erit fletus et stridor dentium* („Là ci sarà pianto e stridore di denti” – Lu, 13.28), che richiederebbe piuttosto un’interpretazione in chiave psicologica, è stato interpretato dallo stesso Beda in base alla più mera percezione sensoriale (*fletus de ardore, stridor dentium solet excitari de frigore* – „di solito, il pianto è provocato dal calore, lo stridore di denti dal freddo”), alludendo così a una punizione infernale ricorrente nelle visioni⁸, in un’opera (*In Lucae Evangelium Expositio*, IV.13) che, evidentemente, mirava un pubblico ben preparato almeno dal punto di vista dottrinario. Che cosa spingeva Beda a offrire un’interpretazione così mondana (inserita anche nella sua *Visio Drychtelmi*)⁹, se non la convinzione che la nostra anima sente in un modo simile, o addirittura nello stesso modo in cui prendiamo conoscenza del mondo circostante con il nostro corpo, con i suoi cinque sensi?

Tertulliano

Un primo abbozzo di una teoria sulla percezione sensoriale dell’anima ci fornisce Tertulliano nel *De anima*, scritta intorno al 212. „Rivendichiamo l’origine dell’anima dal soffio di Dio, non dalla materia” (*De anima*, 3.4)¹⁰, dice Tertulliano invocando il versetto Gen, 2.7, e con questa sentenza s’avvia all’analisi della dimensione spirituale dell’uomo. Molto presto però arriva a parlare della „corporeità dell’anima” (*corpulentia animae*, Ibid., 5.1) perché, secondo Tertulliano, le realtà incorporeali non possono né essere custodite e sottomesse alle punizioni, né godersi le gioie (Ibid., 7.3). Quindi, la corporeità dell’anima è provata dal fatto che, in quel spazio a loro destinato subito dopo la morte, le anime percepiscono alcune le punizioni, le altre le ricompense: „Ciò che è soggetto ad affezione è infatti corporeo nella stessa misura in cui tutto ciò che è corporeo è soggetto ad affezione” (Ibid., 7.4). Essendo immateriale, collocata in un’altra specie di corporeità per le sue qualità specifiche, l’anima è caratterizzata da una forma propria (*habitus oppure lineae corporales*), dalla tridimensionalità, e persino di una figura (*effigies*; Ibid., 9.1-2). A sostegno di queste sue affermazioni, Tertulliano fa ricorso alle

estasi di una credente (durante le quali essa „parla con gli angeli, talvolta anche con il Signore, vede e ode misteri...” ecc.), e ne cita una, credibile anche perché si era verificata durante una cerimonia religiosa. Eccola:

„Fra le altre cose – disse – mi si è mostrata l’anima fisicamente, e sembrava spirito, e non era di una qualità inane e vacua, ma sembrava anche potersi afferrare, sottile, luminosa, di colore simile all’aria e del tutto affine alla figura umana. Questo è il contenuto della mia visione.” (De anima, 9.4)

Quindi, colore e forma umana, anzi, la forma di quel corpo umano che l’anima fa vivere, perché il soffio divino si era solidificato in Adamo come in una matrice (Ibid., 9.7: *velut in forma gelasse*). Di conseguenza, l’anima, formalmente identica al corpo¹¹, possiede tutti i suoi arti „dei quali si serve nei pensieri e nei sogni” ed è fornita, possiamo supporre, di tutti i sensi per poter sentire e vedere Dio, come dice Tertulliano alludendo a Ger, 5.21: „A questo modo, negli inferi, il ricco ha la lingua, il povero il dito e Abramo il seno” (Ibid., 9.8). L’esistenza delle membra non influisce affatto sulla semplicità della sostanza dell’anima; anzi, soffio (*spiritus*) e anima (*anima*) si identificano¹², perché vivere e respirare sono la stessa cosa come la luce e il giorno. Allo stesso modo, l’intelletto (*νοῦς/mens/animus*) non è un’altra parte della spiritualità umana, ma una facoltà dell’anima, operante, tra l’altro, anche nella percezione sensoriale (Ibid., 12.4-6)¹³.

Per quanto riguarda i cinque sensi, Tertulliano ritiene che essi sono degli strumenti che ci servono per arrivare a una conoscenza sicura, veritiera, del mondo materiale in quanto creazione divina (Ibid., 17.11), e anche se esistono realtà „corporali e spirituali, visibili e invisibili”, oggetti sottoposti all’analisi dell’anima – le une per mezzo dei sensi, le altre tramite l’intelletto –, „sentire è comprendere e comprendere è sentire”¹⁴, le due modalità di sapere (perceptiva, tramite il corpus, cioè i sensi, e intellettuale, tramite l’animus che è soltanto una funzione) dell’anima, ugualmente importanti, identificandosi nonostante la divisione dei loro oggetti specifici: sensibili (corporalia) e soprasensibili (incorporalia)¹⁵.

Il sonno¹⁶ riguarda solo il corpo e non suppone l’inerzia dell’anima, che, essendo immortale, non può cessare le sue attività. Essa non può sperimentare né il riposo (Ibid., 43.5)¹⁷ – senza l’aiuto di quelle del corpo, l’anima usa le proprie membra (Ibid., 45.1) –, né la separazione, anche se temporanea, dal corpo, se non in certe circostanze: se questo fatto avviene una volta sola, „come nel caso di un’eclissi di sole o di luna”, se avviene per volontà divina, e se per quest’episodio Dio intende ammonire o intimorire qualcuno tramite la „morte temporanea” (Ibid., 44.3: *momentanae mortis ictu*). Durante il sonno, l’anima attraversa uno stato che Tertulliano chiama *ecstasis*, „come una perdita dei sensi”¹⁸ e quasi una sorta di follia”, e a questo punto cita secondo la LXX il versetto Gen, 2.21 in una traduzione latina – *Et misit Deus ecstasin*

in *Adam et dormiit* (Ibid., 45.3) – per sottolineare che, anche se la loro manifestazione è simultanea, il sonno è solo del corpo, mentre l'estasi riguarda soltanto l'anima. La morte suppone la separazione immediata e totale dell'anima dal corpo: „Non è possibile tuttavia che rimanga nel corpo neppure una piccola porzione dell'anima” (Ibid., 51.4), perché, „se qualcosa dell'anima sopravvive, c'è ancora la vita” (Ibid., 51.8). Staccata dal corpo, da una parte l'anima non perde i suoi sensi – al contrario, almeno nel caso di una morte lenta, trovandosi in uno stato d'eccitazione, può avere dei sensi più acuti (Ibid., 53.5) –, dall'altra riacquista la coscienza della propria natura divina e, aiutata dal angelo psicopompo (*angelus evocator*), arriva a conoscere il suo destino ultramondano (Ibid., 53.6). Buoni e cattivi, eccezione fatta per i martiri (Ibid., 55.4), andranno, subito dopo la morte fino alla fine dei secoli, nell'inferno, anche se i buoni abiteranno nel seno di Abramo. Una via di ritorno non esiste, se non per la volontà divina, come nel caso della risurrezione di Lazaro. Ma neanche nell'attesa del giudizio finale e della risurrezione dei corpi le anime non sono inattive: rimanendo nella stessa età nella quale è avvenuto il decesso (Ibid., 56.7), soffrono o gioiscono¹⁹ in base ai fatti adempiuti coscientemente in quanto meri atti di volontà e con i pensieri²⁰.

Agostino

Di senso interno oppure di sensi interni parla anche Agostino, però in un modo che possiamo definire come una vera e propria „teoria della percezione”. Per capire la sua posizione, nelle righe che seguono presenteremo in sintesi la sua opinione riguardante la percezione sensoriale, per la quale, da una parte, prende le distanze rispetto ad alcune opinioni precedenti²¹, dall'altra utilizza come fonti prese di posizione che gli sembrano giuste²².

In *De quantitate animae*, 23.41 (testo databile intorno al 388), enuncia una definizione della percezione sensoriale – „Penso che sensazione (*sensus*) sia la presenza all'anima della modificazione (*quod patitur*) del corpo” – che completerà un po' più avanti (Ibid., 30.59):

„Sensazione (*sensus*) è dunque la modificazione (*passio*) del corpo che di per sé è presente all'anima”. Le discussioni che accompagnano questa definizione sono da considerarsi come una sintesi della sua „teoria della percezione”, sintesi alla quale possiamo aggiungere altre varie considerazioni esposte in altre sue opere. Prima però di arrivare alla definizione della percezione, Agostino aveva definito l'anima (*animus*) come „esseità dotata di pensiero e ordinata a governare un corpo”²³ (*substantia quaedam rationis particeps, regendo corporis accomodata*), dove la qualità *rationis particeps* è importantissima, dato che la ragione svolge un ruolo fondamentale in tutti i tipi di percezione descritti dal vescovo d'Ipbona. Soggetto della percezione sensoriale è l'anima che si serve per questo dei cinque sensi corporei.

Però, l'anima non è un soggetto passivo, cioè non recepisce soltanto le sensazioni, ma partecipa effettivamente a un intero processo²⁴ articolato su tre elementi fondamentali: l'oggetto, la visione (l'immagine dell'oggetto, cioè *sensus informatus*) e l'attenzione dell'anima (*intentio animi*), cioè un'azione conscia dell'anima per la quale questa „tiene lo sguardo fissato sull'oggetto percepito” (*De Trinitate*, XI, 2.2).

Considerate separatamente, i tre elementi appartengono, rispettivamente: alla realtà esterna – l'oggetto; tanto all'anima quanto all'oggetto la visione, dato che l'immagine è percepita dall'anima per mezzo dell'occhio; solo all'anima, l'intentio. I sensi hanno oggetti propri – il colore è accessibile solo alla vista – o comuni – la forma può essere percepita dalla vista o dal tatto (*De libero arbitrio*, II, 3.8). Quando gli oggetti sono assenti, se gli organi sensoriali sono funzionali, il senso si trova in uno stato latente, cioè *non formatus*, e diventa informato (*De Trinitate*, XI, 2.2: *sensus formatus*) quando al processo della percezione partecipano insieme l'attenzione dell'anima e gli oggetti sensibili. In questo modo, gli organi di senso percepiscono gli oggetti sensibili e, come dei „messaggeri”, ne trasmettono all'anima delle rappresentazioni. Queste rappresentazioni o immagini sono ritenute nell'anima allo stesso modo in cui l'impronta di un sigillo è conservata nella cera (*De Trinitate*, XI, 2.3). Ma i sensi corporei percepiscono solo gli oggetti, e non se stessi: percepire tanto gli oggetti quanto i sensi del corpo, in quanto sensi, è compito del senso interno²⁵ (Agostino usa il singolare), proprio sia dell'uomo, sia degli animali: infatti, è in base al senso interno che una bestia „nell'atto del vedere, percepisce, fugge o appetisce” (*De libero arbitrio*, II, 3.8; II, 4.10). Propria solo dell'uomo è la ragione, i cui oggetti sono i sensibili, i cinque sensi, il senso interno e persino la ragione stessa (Ibid., II, 4.10).

Ma non in tutte le sue opere i „sensi interni”, così come li intende Agostino, sono presentati come unità collettiva per utilizzo dell'espressione *sensus interior* solo al singolare. In *Sermones*, 159, 4.4 (un discorso elaborato prima del 409), Agostino parla esplicitamente di sensi interni al plurale (*sensus interiores: oculi interiores; aures interiores; olfactus interiorius; gustatus interiorius; tactus interiorius*). Però, nonostante la loro presentazione in stretto rapporto con i sensi corporei, è difficile vedere in questo brano un certo riferimento alla percezione sensoriale delle realtà extramondane. Piuttosto, Agostino si riferisce al modo di recepire e di prendere coscienza di un'autentica vita spirituale, quello cioè che impiega totalmente l'essere umano²⁶.

In *De Trinitate*, all'inizio dell'undicesimo libro, Agostino si era proposto di trovare un vestigio della Trinità anche nell'uomo esteriore²⁷: dal punto di vista della percezione, quest'effigia viene espressa dai tre elementi costitutivi del processo: oggetto sensibile – visione (*sensus informatus*) – attenzione dell'anima



(*intentio animi*). Analogamente, sul piano della „percezione” interna (cioè per il *homo interior*), che Agostino chiama *cogitatio* (*De Trinitate*, XI, 3,6), troviamo tre elementi corrispondenti: la memoria (immagini dei sensibili percepiti dai cinque sensi) – senso interno/ visione interna (mediante il/la quale l’anima utilizza le rappresentazioni dei sensibili depositate nella memoria) – volontà (che svolge lo stesso ruolo dell’attenzione dell’anima operante nella percezione esterna/sensoria). Come nel caso della percezione corporale, anche nella „percezione” interna è solo la ragione che può individuare e analizzare gli elementi costitutivi. L’unica differenza è che, nella „percezione” interna, gli elementi non differiscono più per natura, ma tutti e tre – tanto la visio *interius*²⁸ quanto l’oggetto della percezione (cioè l’immagine impressa nella memoria) e la volontà – sono di natura spirituale, della stessa sostanza dell’anima²⁹. Quindi, secondo Agostino, l’uomo gode di un modo di percepire che nulla ha a che fare con la materialità del mondo circostante, se non per via della memoria, nella catena degli atti percettivi (interno ed esterno) ritrovandosi quattro forme (*species*) che derivano l’una dall’altra: „Dalla forma del corpo percepito nasce quella che si produce nel senso di colui che vede; da essa quella che si produce nella memoria; da quest’ultima quella che si produce nello sguardo del pensiero” (*Ibid.*, XI, 9,16). Ma la cosa più importante per la nostra analisi è il fatto che la visio interna può essere talmente intensa da confondersi con la percezione sensoriale vera e propria e che può verificarsi in contesti differenti: sia quando i sensi del corpo sono assopiti³⁰ – durante il sonno, come sogni; in uno stato patologico, come allucinazioni; in uno stato di trance, come nel caso degli indovini –, sia nella pienezza delle facoltà sensorie, però sotto l’influsso di un sentimento intenso (paura o desiderio, come esemplifica Agostino). Per di più, la visione interna (*sensus internus*) fa riferimento a due realtà costruite, entrambe, con delle immagini (ottenute in seguito alle esperienze sensoriali corporali) che si trovano depositate in stato latente nella memoria: i ricordi puntuali di certi fatti (che cosa ho mangiato ieri sera: *Ibid.*, XI, 7,12), attualizzati come tali, oppure le rappresentazioni, che non hanno riscontro nella realtà materiale (*phantasia/phantasma*, *Ibid.*, XI, 3,6; 5,8), desunte da un’arbitraria modificazione e combinazione delle immagini impresse nella memoria („cigno nero”, „uccello quadrupede”: *Ibid.*, XI, 10,17).

La presentazione di Agostino sulla visio interna ci fa già intravedere una buona base ideologica, elaborata inoltre da una ben prestigiosa auctoritas, per il modo in cui verranno descritti i mondi spirituali durante il Medioevo. Invece, molto più consistenti e più sfumate in questo senso, con diretto riferimento tanto alle visioni, quanto a uno dei testi fondativi del genere – anzi, con un esempio, anche se riassuntivo, di una visione –, ci sembrano le considerazioni fatte nel dodicesimo libro del *De Genesi ad litteram*, un trattato scritto

approssimativamente nello stesso periodo (401-415) in cui è stato elaborato il *De Trinitate* (400-416). Il punto di partenza sono i celeberrimi versetti 2Co, 12,2-4, dove l’Apostolo Paolo afferma di essere stato portato fino al terzo cielo *sive in corpore nescio, sive extra corpus nescio, Deus scit*. Se, da una parte, questi versetti hanno acceso l’immaginazione di alcuni autori (come l’ignoto autore della *Visio Pauli* – sec. III, immancabile fonte per tutte le visioni medievali), dall’altra, per il vescovo d’Ippona, essi costituiscono la base per certe interrogazioni che diverranno dei punti di appoggio, come nel *De Trinitate*, XI, per la tesi agostiniana sui tre livelli percettivi dell’essere.

Per Agostino l’estasi e il sogno sono cose ben differenti: l’estasi si verifica in uno stato di veglia in cui il soggetto può o non può restare conscio di se, cioè può sperimentare la perdita parziale (caso in cui confonde il piano della realtà materiale con quello immateriale della visione, sebbene comunichi con la realtà materiale attraverso i sensi corporei e con la realtà spirituale attraverso i sensi interni: At, 12,7-11) (*De Genesi ad litteram*, XII, 2,4) o totale dei sensi corporei (il soggetto è talmente *alienatus a corporis sensibus*, che il piano delle realtà materiali non viene più percepito: At, 10,11-13); durante i sogni, invece, sono attivi solo i sensi interni, l’anima essendo staccata dall’azione dei sensi corporei (*Ibid.*, XII, 2,3). Di conseguenza, quello che si percepisce nei sogni sono solo immagini, cioè realtà immateriali. Sottoponendo poi all’analisi i versetti paolini sopra citati, Agostino fa presto ad arrivare alla conclusione che l’oggetto della visione dell’Apostolo era reale, e non un’immagine, cioè una rappresentazione della realtà, il dubbio di Paolo riguardando esclusivamente lo strumento della percezione: con o senza corpo (*Ibid.*, XII, 5,14). Per spiegare questo fatto, Agostino ritiene possibili tre tipi di visione³¹, tra i quali preferisce distinguere prendendo come esempio il versetto Mat, 22,39: „Amerai il tuo prossimo come te stesso”: la visione *per oculos* (oppure *visio corporalis*) percepisce le lettere del versetto; quella *per spiritum hominis* (cioè la *visio spiritalis*) percepisce „il prossimo”, anche se assente, sotto la forma di un’immagine, questo tipo di visione essendo in relazione tanto con il rammemorare, quanto con la facoltà immaginativa³²; quella per *contuitum mentis* (cioè visio *intellectualis*) ha come oggetto proprio i concetti, ad esempio „amore”, vale a dire quelle realtà che non possono essere rappresentate con delle immagini³³. La differenza tra spirito (*spiritus*) e mente (*mens*, id est *intellectus*) Agostino la intende in base al versetto 1Co, 14,14-15 („... il mio spirito prega, ma la mia mente rimane senza frutto”): di conseguenza, nello spirito³⁴ ci rappresentiamo immagini che poi interpretiamo, a volte profeticamente, solo con la mente³⁵. Pertanto, in una prospettiva assiologica, i tre tipi di visione rispettano una certa gerarchia – quella corporale e quella spirituale sono comuni a tutti gli esseri animati, mentre quella

intellettuale, superiore, è propria all'uomo e agli angeli, gli unici provvisti di ragione –, nella quale „la visione corporale è ordinata a quella spirituale e quest'ultima a quella intellettuale” (*De Genesi ad litteram*, XI, 11.24). Evidentemente, tutte le affermazioni di Agostino sono sostenuti da esempi biblici riportati: Da, 5,5-28; At, 10.11-13 ecc.

La visione corporale è facile da intendere, e Agostino non spreca il tempo con delle spiegazioni inutili. Quella spirituale invece ha più sfumature:

- l'immaginazione, che si verifica quando qualcuno, in stato vigile, si rappresenta certe situazioni distinguendo coscientemente tra le immagini mentali e le informazioni ricevute dai sensi corporei;

- lo stato patologico oppure quello causato dall'influsso di uno spirito, buono o maligno che sia – in questo caso, il soggetto percepisce simultaneamente e confonde i due registri, delle realtà materiali e delle rappresentazioni;

- l'estasi o il sogno, quando il soggetto è parzialmente (solo per alcune estasi) o totalmente disgiunto dai sensi corporei e, conseguentemente, dalla realtà materiale immediata.

Pertanto, sottolinea Agostino, solo nelle estasi le rappresentazioni delle realtà fisiche possono avere un certo significato; d'altra parte, nel caso del ratto mediato da uno spirito, solo se lo spirito è buono „quelle immagini sono segni d'altre cose utili a conoscersi, poiché questo è un dono di Dio” (*De Genesi ad litteram*, XII, 13.28).

Nello stesso libro (*Ibid.*, XII, 17.37-38) Agostino presenta il caso di un giovane affetto da una certa patologia che gli provocava ripetute crisi catalettiche, durante le quali ha delle visioni in cui „incontra” due personaggi, un vecchio e un giovane, che gli offrono dei consigli e vari suggerimenti per la sua guarigione e alcuni chiarimenti sui due gruppi, beati e dannati, „visti” durante le sue crisi. La narrazione, anche se molto sintetica, ci permette di intuire che l'insolita esperienza supponeva l'attività di tutti i „sensi interni”, omologhi ai sensi corporei.

Secondo il vescovo d'Ipbona, le immagini percepite durante le visioni spirituali sono simili a quelle che ci appaiono nei sogni. La loro natura è incorporea, e da dove derivano queste immagini Agostino confessa apertamente di non saperlo (*Ibid.*, XII, 18.40). Per quanto riguarda le cause delle visioni, ritiene che sono principalmente due:

- cause naturali, che si riferiscono al (buon) funzionamento del corpo umano, e qui rientrano tanto i sogni quanto le visioni dei soggetti patologici, lo spirito dei quali sembra separato temporaneamente dal corpo (*praesente corpore diu absentes*). In questi casi, l'anima sia produce se stessa delle immagini (*phantasiae*, termine, come abbiamo visto, utilizzato anche in *De Trinitate*, XI, 3.6), sia contempla quelle che gli sono presentate (*ostensiones*);

- cause spirituali, cioè le estasi che sono esperienze di soggetti sani che perdono, temporaneamente, in modo

totale o parziale, l'uso dei sensi corporei. (*De Genesi ad litteram*, XII, 19.41).

In entrambi i casi, nonostante le cause siano differenti, il contenuto della percezione ha la stessa immateriale natura³⁶: si tratta dunque di immagini o rappresentazioni di alcune realtà materiali che hanno (per le estasi), o no (per i sogni o gli episodi patologici) un certo significato, intenzionale o meno. Per quanto riguarda le visioni ispirate da uno spirito rivelatore³⁷, Agostino ci offre piuttosto un'ipotesi che una soluzione: sia le visioni degli angeli buoni divengono nostre, sia gli angeli formano, non si sa come, nel nostro spirito quelle visioni. Testualmente:

„Ma allo stesso modo che nella luce fisica di questo mondo si trova il cielo che vediamo al di sopra della terra e dove brillano il sole, la luna e le stelle, corpi di gran lunga più eccellenti di quelli terrestri, così nelle visioni di natura spirituale – ove noi vediamo le immagini di oggetti materiali in una specie di luce incorporea ch'è loro propria – ci sono oggetti straordinari e davvero divini mostrati dagli angeli in modo meraviglioso. Sia che grazie a una specie di facile ed efficace congiunzione o mescolanza facciano sì che le loro visioni divengano anche nostre, sia che sappiano – io non so come – formare la nostra visione nel nostro spirito, è una cosa difficile a comprendersi e più difficile a dirsi.” (*De Genesi ad litteram*, XII, 30.58)

L'universo delle visioni spirituali è uno delle similitudini. L'anima è per definizione immateriale e, per conseguenza, incorporea: „Orbene, se l'anima può avere un «corpo» quando si partirà dal corpo, lo dimostri chi ne è capace; io non lo credo” (*Ibid.*, XII, 32.60), dice Agostino, come replica breve alla tesi di Tertulliano. Nel *De Genesi ad litteram*, X, 25.41-42 aveva confutato ampiamente la tesi della corporeità dell'anima e del doppio dei sensi (quelli dell'uomo interiore e quelli dell'uomo esteriore³⁸), così come l'aveva formulata Tertulliano³⁹.

Gli „spazi” riservati ai beati o ai dannati sono anche loro *similia corporibus*, che i protagonisti delle visioni attraversano forniti di qualcosa che assomiglia al corpo e interagiscono con questo medio per mezzo di qualcosa che assomiglia ai sensi⁴⁰. E anche se le realtà di questo universo non sono, nemmeno esse, materiali, ma *similia corporalibus*, così come anche l'anima appare a se stessa assomigliante a un corpo (proprio come nei sogni), le sofferenze e la gioia risentite sono reali (sempre come nei sogni), dato che hanno una natura spirituale (*Ibid.*, XII, 32.61), essendo distribuite in spazi separati: inferno e „seno di Abramo”, dice il vescovo invocando vari passi biblici, specialmente Lu, 16.22-26.

Altri riferimenti su questi *sensus interiores* troviamo in un'opera scritta dopo il 418, *In Evangelium Ioannis Tractatus*, 18.10: aldilà dei sensi corporei (che trasmettono all'anima le percezioni delle realtà materiali – *cordi intro nuntiant quid senserint foris* –, visto che, come insiste



spesso, solo l'anima è soggetto del sapere), l'anima è capace di atti peculiari dei sensi (*Cor tuum et videt et audit...*), e a questo punto Agostino introduce un'idea totalmente nuova: a differenza dei sensi corporali, quella che possiamo chiamare „percezione interna” non ha organi specifici: *In carne tua alibi audis, alibi vides: in corde tuo ibi audis, ubi vides...*, affermazione che, probabilmente, va messa in relazione all'avversione di Agostino nei confronti della tesi di Tertulliano sulla corporeità dell'anima: quando si separa dal corpo, l'anima non conserva qualche specie di corpo dedotto da quello che abbandona⁴¹, e quello che vediamo nei sogni o nelle visioni è di una natura incorporale, vale a dire immateriale, simile all'angelo che gli era apparso nel sogno (Mat, 1.20) a S. Giuseppe: „l'angelo apparve come spirito allo spirito di Giuseppe, che dormiva, sotto qualche aspetto somigliante al corpo” (*Epistolae*, 162.5).

Di conseguenza, esiste in noi una natura spirituale (*spiritualis natura*), soggetto della percezione, che, per mezzo dei cinque sensi, prende nota del mondo circostante, e questo processo è nominato da Agostino *visio corporalis*. Per l'attività ininterrotta di questa natura possiamo accedere al livello superiore, quello della visione spirituale, *visio spiritualis*, in cui formiamo rappresentazioni delle realtà materiali e le consegniamo alla memoria; adoperiamo poi queste rappresentazioni sia quando elaboriamo piani di azione e li mettiamo in opera, sia nei momenti in cui ci immaginiamo coscientemente varie situazioni, sia nei sogni o nelle visioni (episodi catalettici, patologici) oppure nei momenti estatici quando, eventualmente sotto l'influsso di qualche spirito, il soggetto può conservare l'utilizzo dei sensi corporei (il piano della realtà materiale e quello della realtà spirituale si confondono), oppure no (il soggetto viene assorto pienamente nella sua visione). Solo certi livelli di coscienza conferiscono al soggetto la possibilità di dissociare tra gli oggetti della realtà materiale e le loro immagini, cioè le loro rappresentazioni sul piano spirituale. Tra i due tipi di visione, superiore è quella spirituale, nonostante tra loro esista una relazione di reciproca inter-condizionalità: la percezione fisica, corporale, non potrebbe aver luogo se l'anima non riuscisse a formare delle rappresentazioni dei corpi da poter utilizzare ulteriormente anche in assenza dell'atto di percezione; d'altra parte, senza l'attività dei cinque sensi, non esisterebbero le rappresentazioni, le immagini che costituiscono, per così dire, la realtà immateriale delle visioni⁴². Tra i cieli di cui parla l'Apostolo nel 2Cor, 12.2-4, Agostino associa il secondo cielo alla visione spirituale (che esemplifica con le visioni di Pietro riferite negli At, 10.10-12 e 12.7-9), il primo cielo essendo proprio alla percezione corporea. Superiore tanto alla visione/percezione corporea, quanto a quella spirituale è la visio intellettuale. I suoi oggetti sono i due tipi di percezione anteriori⁴³ e le realtà che né sono corpi, né hanno „alcuna forma simile ai corpi”, cioè „la

stessa mente e ogni retto sentimento dell'anima ... i suoi vizi” (*De Genesi ad litteram*, XII, 24.50). Inoltre, considera Agostino, la visione intellettuale, infallibile dato che l'anima o „comprende [ciò che vede] e allora possiede la verità, oppure, se non possiede la verità, l'anima non riesce a comprenderlo” (Ibid., XII, 25.52), è l'unica sede in cui si decide che cosa c'è d'ingannevole o di non ingannevole nelle due visioni anteriori. Alla visione intellettuale si arriva superando i due livelli percettivi precedenti: nella sfera degli intelligibili, la verità può essere avvertita nella misura in cui „l'anima umana è capace di percepirla mediante la grazia di Dio che la eleva a sé” (Ibid., XII, 26.54), l'unica virtù essendo quella di „amare quello che vedi”⁴⁴. Riservata solo ai puri di cuore (Mat, 5.8), questa suprema visione non è mediata, essa verificandosi „mediante una visione dell'essenza di Dio”⁴⁵, che è proprio quella Luce che illumina la nostra anima, „perché possa vedere, comprendendo conforme alla verità” (*De Genesi ad litteram*, XII, 31.59). Associata al terzo cielo di cui si parla nei versetti paolini (2Co, 12.2-4), a questa visione l'anima può arrivare sia durante un'estasi, sia dopo la morte, quando, separata totalmente dal corpo, non avendo più bisogno di immagini corporali, può vedere, similmente agli angeli, l'immutabile essenza della divinità (*De Genesi ad litteram*, XII, 35.68). Divenuta in questo modo uguale agli angeli, l'anima riavrà il suo corpo, però uno spirituale, il che rende di nuovo possibili i tre tipi di visione esposti, ma senza gli errori indotti dalla materialità del mondo e dalla condizione umana postlapsaria (Ibid., XII, 36.69).

Agostino distingue decisamente tra l'atto di fede (credere) e la percezione spirituale o intellettuale (*mente conspicere*), precisazione messa all'inizio dell'*Epistola* 147 (intitolata, appunto, *De videndo Deo* e scritta tra 413 e 414), dove sottolinea che l'oggetto della nostra fede è costituito da quelle realtà che non sottostanno ai nostri sensi⁴⁶. D'altra parte, la fede stessa è oggetto della nostra percezione intellettuale. Messa in relazione alla purezza del cuore, che a sua volta suppone l'atto di fede, la percezione intellettuale è l'unico modo di vedere Dio nella sua natura: „lo vedremo com'egli è” (1G, 3.2). La sottolineatura è essenziale, dato che nel testo biblico ci sono vari riferimenti alla percezione sensoriale della divinità (Gen, 18.1; Gen, 32.24-30; Eso, 33.11; 1Re, 22.19; Is, 6.1; Giob, 14.9; At, 7.55 etc.), così come ci sono anche versetti che affermano in modo esplicito l'impossibilità di vedere o percepire Dio (1Ti, 6.16; Giob, 1.18; etc.). Per Agostino però, questi versetti non sono contraddittori, giacché dobbiamo distinguere tra il modo in cui Dio vuole farsi vedere è il modo in cui può essere visto nella sua natura: quindi, invocando un passo di Sant'Ambrogio (*Expositio Evangelii Secundum Lucam*, I.24-27), Agostino abbraccia l'idea che, in questa vita, Mosè, o Abramo, o Isaia hanno visto Dio, invisibile e immutabile per natura, così come Lui ha voluto apparire⁴⁷. Vedere Dio nella sua natura è possibile solo nella vita ultraterrena, e questa

gioia è concessa solo agli angeli e ai puri di cuore, divenuti per questo uguali agli angeli, e questa visione ineffabile non è altro se non la percezione intellettuale, cioè un atto sommamente spirituale (*Epistolae*, 147, 8.20-10.23). Il vescovo d'Ipbona ammette però una sola eccezione a questa conclusione: l'estasi, cioè quella percezione intellettuale che Dio concede in questa vita solo agli eletti. Ed esemplifica, come nel dodicesimo libro della *De Genesi ad litteram*, con la celebre visione paolina esposta in 2Co, 12.2-6, che considera un atto di ineffabile percezione intellettuale, avvenuta nelle condizioni di una talmente drastica alterazione delle funzioni vitali (e anche dei sensi corporei), che lo stesso soggetto della visione dubitava se si trovasse ancora nel suo corpo oppure no. Ed è proprio in questo senso che Agostino interpreta il versetto dell'Eso, 23.20: *Nemo potest faciem meam videre, et vivere*. Per quanto riguarda invece che cosa di preciso vedono gli angeli, „i puri di cuore”, o i soggetti delle estasi, Agostino ha una risposta ispirata dai vari versetti neotestamentari (1G, 3.2; Lu, 20.36; 1Ti, 1.17; 2Co, 3.17; 1Co, 6.17, ma soprattutto da 1Ti, 6.16: *lucem habitans inaccessibilem*): „Nessuno ha mai visto né può vedere Dio come si vedono questi oggetti che diciamo visibili, poiché egli abita in una luce inaccessibile ed è per sua natura invisibile e incorruttibile” (*Epistolae*, 147, 15.37).

Conclusioni

Mettendo a confronto i due approcci presentati, si può concludere che ognuno di essi giustifica la descrizione del mondo dell'aldilà nei termini della consueta percezione sensoria che usiamo per la descrizione del mondo fisico, materiale. Di conseguenza, se per l'Apocalisse di Giovanni (o altri passi biblici che fanno riferimento alle realtà ultramondane: ad esempio, Lu, 16.19-31), per le opere incluse nell'apocalittica giudaica oppure per le descrizioni dell'oltretomba della cultura greco-latina, per la *Visio Petri*, *Visio Pauli* e i vari testi della letteratura cristiana elaborati prima che emergessero le teorie presentate, possiamo supporre l'utilizzo di un linguaggio figurativo, per le visiones animarum scritte soprattutto dopo la teoria agostiniana sui tre livelli della percezione il linguaggio che fa ricorso alla percezione sensoria è uno letterale, sia che si tratti di sensi veri e propri dedotti

dalla „corporeità dell'anima” (Tertulliano), sia che si tratti di un altro livello percettivo dell'essere, incentrato su „sensi interni” che „assomigliano” ai sensi corporei (Agostino).

In entrambi i casi, le sofferenze „fisiche” o le gioie avvertite dalle anime dopo la morte sono reali, sia in quanto recepite da un „corpo dell'anima” (anche se immateriale) tramite i suoi arti e sensi (Tertulliano), sia in base alla loro natura spirituale, in un modo però che ricorda quello in cui durante i sogni proviamo dolore e gioia (Agostino). Questa convinzione potrebbe spiegare la quasi totale mancanza delle sofferenze psichiche nelle *visiones animarum*. A nostro avviso, nelle visiones s'incontrano due tipi di sofferenze psichiche: uno implicito – un'anima è tanto più sofferente e infelice quanto più lontana si trova, nelle varie topografie, dalla luce che avvolge la Divinità; e uno non implicito ma collegato alle sofferenze „fisiche”, come nel caso della *Visio Tnugdali* dove le anime dei dannati, prima di essere mandate all'inferno, sono portate a vedere le gioie del paradiso, in modo che, avendo la consapevolezza di ciò che hanno perso, la loro sofferenza aumenti (ugualmente, per la stessa ragione, prima di entrare nel paradiso le anime dei beati sono portate a vedere le pene dell'inferno).

La realtà delle sofferenze „fisiche” e delle gioie delle anime non riesce però a spiegare certi particolari che suppongono una comunicazione fisicamente verificabile tra il mondo soprannaturale e quello materiale: nell'*Epistolae*, 22.30 (ad Eustochium), San Girolamo dichiara di avere ancora sul corpo i lividi delle frustrate ricevute durante la sua visione; nella *Vita Sancti Fursei*, 17, il protagonista conserva sulla faccia la cicatrice di una bruciatura subita durante il suo percorso ultraterreno.

Anche se non vuole dare alcun credito alla *Visio Pauli* (che nel *In Evangelium Ioannis Tractatus*, 98.8 caratterizza come *nescio quibus fabulis plenam*), gettando fortemente in dubbio una fonte importantissima del genere delle visiones, tanto per la sua teoria sul secondo livello della percezione quanto per le sue, anche se sommarie, visioni presentate in varie opere, Agostino offre una solida giustificazione per la prospettiva sensoriale nella quale, durante l'intero Medioevo, verrà descritto il mondo dei beati e dei dannati.

Note

1. Il binomio corpo-anima resta comunque fondamentale, aldilà delle discussioni sorte intorno al versetto 1Te, 5.23 (*...et integer spiritus vester et anima et corpus sine querela in adventu Domini nostri Iesu Christi servetur*), dove l'Apostolo sembra fare riferimento a tre elementi costitutivi dell'essere umano: spiritus-anima-corpus.
2. Anche qui possiamo ignorare la doppia interpretazione/traduzione del sintagma: „che non è lecito all'uomo di proferire” oppure „che non è lecito proferire all'uomo”.
3. Variabile in quasi tutte le visioni a seconda delle convinzioni dell'autore e dell'evoluzione del dogma: se le *visiones* dei primi



- secoli parlano esclusivamente di Inferno e Paradiso, a partire dall'ottavo secolo troviamo un terzo spazio riservato alle punizioni temporanee, spazio che la teologia definirà come Purgatorio. Vedi Jacques le Goff, *La nascita del Purgatorio* (Torino: Einaudi, 1982), 124.
4. In generale, ogni *visio animae* ci propone una propria tassonomia dei peccati, che riflette l'opinione dell'autore, nonché il modo in cui un certo atto umano viene percepito, in un certo periodo storico, in un certo contesto culturale.
 5. Maria Pia Ciccarese ritiene che, data la peculiare tradizione manoscritta delle versioni latine del testo e i complessi rapporti con le altre rappresentazioni del mondo ultraterreno, gli influssi tra *Visio Pauli* e *visiones animarum* sono stati reciproci. Vedi M.P. Ciccarese (a cura di), *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi* (Bologna: Edizioni Dehoniane, 2003), 43-44.
 6. Ripreso da Gregorio Magno nei suoi *Dialoghi*, IV, 37.6, il tema è presente anche nella letteratura non cristiana: Plinio, *Naturalis historia*, VII, 52.
 7. Tertulliano aveva invocato il versetto come prova per la resurrezione dei corpi: *De carnis resurrectione*, 35.12.
 8. Ritroviamo il tema sia nella letteratura apocalittica (*Il Libro di Enoch*, 14.13), sia nella letteratura non cristiana (Plutarco, *De sera numinis vindicta*, 30).
 9. Beda, *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, V, 12.
 10. Le traduzioni in italiano sono state riprese dall'edizione Tertulliano, *Opere dottrinali: L'anima, La resurrezione della carne, Contro Prassea*, a cura di C. Moreschini e P. Podolak (Roma: Città Nuova, 2010).
 11. *De anima*, 31.7: *Necesse est enim et corpus omne anima compleri et animam omnem corpore obduci*.
 12. Vedi Tertulliano, *Opere dottrinali*, 80 (n.72). Possiamo intendere questo passo come interpretazione personale del versetto 1Te, 5.23.
 13. Queste idee sono sintetizzate anche nella definizione dell'anima: „Definiamo l'anima come nata dal soffio di Dio, immortale, corporea, dotata di una forma, semplice quanto a sostanza, dotata di una propria coscienza, capace di evolversi in vario modo, dotata di libero arbitrio, soggetta agli accidenti, mutevole nelle sue disposizioni, razionale, capace di dominare, dotata di divinazione e derivata dall'unica anima di Adamo” (*De anima*, 22.2).
 14. *Ibid.*, 18.7: *Aut quid erit sensus, nisi eius rei quae sentitur intellectus? Quid erit intellectus, nisi eius rei quae intellegitur sensus?*
 15. Una svista terminologica (*Ibid.*, 18.6) di Tertulliano nel suo intento di distinguere tra il mondo materiale e quello immateriale: se l'anima ha un corpo, secondo quanto afferma Tertulliano, anche se immateriale (quindi, essendo una realtà spirituale), non può essere annoverata tra *incorporalia*.
 16. Che definisce come *speculum mortis* (*Ibid.*, 50.1).
 17. Vedi *De carnis resurrectione*, 18.9.
 18. Evidentemente, il riferimento è ai sensi corporei: durante le estasi, privata dall'attività corporea, l'anima usa le sue membra, quindi i suoi sensi. Poco prima (*De anima*, 43.5), in accordo con gli stoici, Tertulliano definiva il sonno come „rilassamento del vigore dei sensi” (*resolutio sensualis vigoris*).
 19. *De carnis resurrectione*, 17.2: *Nos autem animam corporalem ... profitemur ... habentem proprium genus substantiae ac soliditatis, per quam quid et sentire et pati possit...* („Noi invece dichiariamo che l'anima è corporea... e che ha un suo genere particolare di sostanza e di solidità, grazie alle quali è in grado di sentire e di patire...”).
 20. *De anima*, 58.6, ma l'idea è ripresa anche in *De carnis resurrectione*, 17, dove si spiegano le ragioni per le quali anche i corpi devono partecipare alle punizioni o alle gioie.
 21. In *De Genesi ad litteram*, X, 25.41, Agostino cita un passo (*De anima*, 9.8) di Tertulliano per confutare la tesi di costui della corporeità dell'anima.
 22. Per quel che riguarda i sensi spirituali Agostino prende lo spunto da Ambrogio, *Hexaemeron*, V.24.86 e *Enarrationes in XII Psalmos Davidicos*, XL39 (brano in cui sostiene l'esistenza di cinque sensi interni, duplicati di quelli esterni, a conferma di ciò citando il versetto Sal, 143.9: *...in psalterio decachordo psallam tibi...*). Vedi Matthew R Loothem, „Augustine”, in *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*, ed. Paul L. Gavrilyuyk and Sarah Coakley (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 57 (n. 3).
 23. Le traduzioni in italiano sono state riprese dall'edizione S. Agostino, *Opera omnia* (Roma: Città Nuova, 1965-2010) (<https://www.augustinus.it/italiano/index.htm>).
 24. Vedi anche *De musica*, VI, 5.10 (*iste sensus, qui etiam dum nihil sentimus, inest tamen, instrumentum est corporis, quod ea temperatione agitur ab anima ecc*): dal senso in potenza al senso in atto si passa attraverso l'azione dell'anima.
 25. *De libero arbitrio*, II, 3.9: *sensus interior*; *ibid.*, II, 4.10: *sensus internus*; *De Trinitate*, XI, 3.6: *intus visio*.
 26. *Sermones*, 159, 4.4: *Si enim habes sensus interiores, omnes illi interiores sensus delectantur delectatione iustitiae*.
 27. Nelle sue lettere, tra cui 2Co, 4.16, l'Apostolo Paolo insiste a più riprese sulla differenza tra *homo interior* e *homo exterior*.
 28. Agostino la chiama così nel *De Trinitate*, XI, 1.1, perché gli esempi da lui riportati riguardano il senso della vista, in quanto *sensus nobilior*, anche se, come lui stesso sottolinea, le considerazioni sono valide per qualunque dei cinque sensi.
 29. *Ibid.*, XI, 4.7: *quia hoc totum intus est, et totum unus animus*; *ibid.*, XI, 7.12: *eiusdem naturae atque substantiae parilitas et aequalitas*.
 30. *Ibid.*, XI, 4.7: *sopitis sensibus corporis*.
 31. Resta valida anche in questa sede l'affermazione che aveva fatto nel *De Trinitate*, XI, 1.1, sul senso della vista e gli altri sensi.

- Vedi sopra, n. 27.
32. *De Genesi ad litteram*, XI, 5.15: *corporales imagines intuemur, seu veras, sicut ... memoria retinemus, seu fictas, sicut cogitatio formare potuerit.*
33. *Ibid.*, XI, 5.15: *quae non habent imagines sui similes, quae non sunt quod ipsae.*
34. *Ibid.*, XI, 9.20: *vis animae quaedam mente inferior.*
35. *Ibid.*, XI, 11.22: *sola mente, id est intellectu, cognosci et percipi.*
36. *Ibid.*, XI, 21.44: *Ita quamvis diversa sit causa ... eadem tamen est natura visorum.*
37. *Ibid.*, XI, 22.45: *cum inspirantur a demonstrante spiritu.*
38. Vedi sopra, n. 26.
39. Dal quale Agostino cita un intero passo, *De anima*, 9.8: *Hic erit homo interior, alius exterior, dupliciter unus, habens et ille oculos et aures suas, quibus populus Dominum audire et videre debuerat; habens et caeteros artus, per quos et in cogitationibus utitur, et in somnis fungitur.*
40. *De Genesi ad litteram*, XII, 32.60: *...ipsi in seipsis gererent quamdam similitudinem corporis sui, per quam possent ad illa ferri, et talia similitudinibus sensuum experiri.*
41. *Epistolae*, 162.3 (scritta dopo il 414): non secum putanda est auferre aliquod corpus ex corpore... D'altra parte, in *De quantitate animae* afferma più volte che la grandezza dell'anima non riguarda le dimensioni in base alle quali misuriamo i corpi: *sed possum affirmare, neque illam [animam] longam esse, nec latam, nec robustam, neque aliquid horum quae in mensuris corporum quaeri solent (De quantitate animae, 3.4).*
42. *De Genesi ad litteram*, XI, 24.51: *Neque enim corpus sentit, sed anima per corpus, quo velut nuntio utitur ad formandum in seipsis quod extrinsecus nuntiatur.*
43. Osservazioni simili anche in *Epistolae*, 147 (*De videndo Deo*), 16.28 et *passim*.
44. *De Genesi ad litteram*, XII, 25.54: *Una ibi et tota virtus est amare quod videas, et summa felicitas habere quod amas.*
45. *Ibid.*, XII, 28.56: *per speciem scilicet qua est Deus quidquid est.*
46. *Epistolae*, 147, 2.7: *Creduntur ergo illa quae absunt a sensibus nostris.*
47. *Ibid.*, 147, 10.23: *...licet non in sua natura, sed in qua voluit specie, dignatus est apparere.*

Bibliography

- Beda il Venerabile. *Storia degli Inglesi [History of the English]*. Vol. I-II, edited by Michael Lapidge. Translated by Paolo Chiesa. Milano: Mondadori, 2008-2010.
- Ciccarese, Maria Pia (ed.). *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti, modelli, testi [Visions of the Afterlife in the West. Sources, Models, Texts]*. Bologna: Edizioni Dehoniane, 2003.
- Ciccarese, Maria Pia. "Le visioni dell'aldilà come genere letterario: fonti antiche e sviluppi medievali" [Visions of the Afterlife as a Literary Genre: Ancient Sources and Medieval Developments]. *Schede medievali. Rassegna dell'Officina di Studi Medievali*, no. 19 (1990): 266-277.
- Culianu, Ioan Petru. *Călătorii în lumea de dincolo [Journeys to the Otherworld]*. Iasi: Polirom, 2015.
- Gardiner, Eileen, ed. *Visions of Heaven & Hell before Dante*. New York: Italica Press, 1989.
- Gardiner, Eileen. "Visions of Heaven and Hell: A Monastic Literature". *The Downside Review*, Vol. 139, no. 1 (2021): 24-43.
- Gavrilyuk, L. Paul and Coakley, Sarah, eds. *The Spiritual Senses. Perceiving God in Western Christianity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Gregorio Magno. *Storie di santi e di diavoli [Stories of Saints and Devils]*. Vol. I-II, edited by Salvatore Pricoco and Manlio Simonetti. Milano: Mondadori, 2005-2006.
- Le Goff, Jacques. *La nascita del Purgatorio [The Birth of Purgatory]*. Torino: Einaudi, 1982.
- Montanari, Antonio, ed. *I sensi spirituali. Tra corpo e Spirito [The Spiritual Senses. Between Body and Spirit]*. Milano: Glossa, 2012.
- Nancy, Jean-Luc. *Noli me tangere. Saggio sul levarsi del corpo [Noli me tangere. Essay on the Rising of the Body]*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.
- Plutarco. *Tutti i moralia [All Morals]*. Edited by Emanuele Lelli and Giuliano Pisani. Milano: Bompiani, 2017.
- S. Agostino. *Opera omnia [Complete Work]*. Vol. I-XLIV, Nuova Biblioteca Agostiniana. Roma: Città Nuova, 1965-2010. <https://www.augustinus.it/italiano/index.htm>.
- Segre, Cesare. *Fuori del mondo. I modelli della follia nelle immagini nell'aldilà [Out of this World. The Models of Madness in Images in the Afterlife]*. Torino: Einaudi, 1990.
- Tardiola, Giuseppe (ed.). *I viaggiatori del Paradiso. Mistici, visionari, sognatori alla ricerca dell'Aldilà prima di Dante [Travelers of Paradise. Mystics, Visionaries, Dreamers in Search of the Afterlife before Dante]*. Firenze: Le Lettere, 1993.
- Tertulliano. *Opere dottrinali: L'anima, La resurrezione della carne, Contro Prassea [Doctrinal Works: The Soul, The Resurrection of the Flesh, Against Praxeas]*. Edited by C. Moreschini and P. Podolak. Roma: Città Nuova, 2010.



N. D. POPESCU ȘI ROMANELE ISTORICE DE CONSUM

Dragoș VARGA

Universitatea Lucian Blaga din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: dragos.varga@ulbsibiu.ro

N. D. POPESCU AND THE HISTORICAL CONSUMPTION NOVELS

Abstract: The article aims to identify some of the peculiarities of the 19th century outlaw novel in relation to the conventions and the stereotypes of the historical novel, focusing on N. D. Popescu's novels. The author almost always proves rather undemanding about the accuracy of historical data, not necessarily for strictly literary reasons, but rather to better fit the adventures and actions of the characters in accordance with the moralizing intention of his writings, present in almost all his novels. It is not by chance that he always chooses the sources that best fit his stated intentions.

Keywords: genre theory, 19th century literature, Romanian literature, Romanian novel, novel subgenres, historical novel, N. D. Popescu.

Citation suggestion: Varga, Dragoș. "N. D. Popescu și romanele istorice de consum." *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 39-42.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.06>.



Mai vechea discuție despre tradiția romanului istoric românesc, dar și a romanului în general, purtată cu atâta încrâncenare în critica noastră în prima jumătate a secolului XX, repune pe tapet, de fiecare dată, problema corpusului limitat de opere încadrabile genului, chiar lipsa unor titluri importante, și, în ultimă instanță, apariția relativ întârziată, a unor intenții literare clar asumate, după cum subliniam într-un articol anterior¹. Observăm atunci că e, cumva, paradoxal faptul că o literatură născută odată cu cronicile istorice, nu a generat niciodată, de-a lungul secolelor XVIII și XIX, un roman istoric veritabil sau un romancier cât de cât acceptabil. În introducerea volumului *The Historical Novel*, John Neubauer subliniază faptul că romanul istoric, precum multe alte specii literare, a fost importat în Europa Est-Centrală, aici manifestându-se însă cel mai puternic în secolul XIX, fiind probabil cel mai popular gen, chiar dacă Georg Lukács, autor al primei prezentări detaliate a genului, ignoră cu totul literatura est-central europeană².

În cadrul binecunoscutei „bătălii pentru roman” din critica literară românească au fost invocate varii cauze ale acestei lipse a tradiției romanului, de la neprofesionismul scriitorului român, absența unei mase critice de cititori

specializați, lipsa unei tradiții epice, nașterea întârziată a unei burghezii cultivate. Pe bună dreptate, Nicolae Iorga remarca faptul că munca romancierului, spre deosebire de a poetului, este „nemăsurat de grea și timpul cerut mai lung”:

„Romanul pentru a trăi are nevoie de o categorie socială eminentamente modernă, oamenii de litere ca profesie. [...] La noi, cum am spus, nimeni nu-i om de litere de profesie. Literatura se face din fugă, în ceasurile slobode, când n-ai ce face, la o literatură de paradă, de împrejurare: lipsa de mijloace de trai și neplata editorilor fac pe toți cei mai talentați să alerge la mijloace străine de artă pentru a câștiga. [...] Dacă această lipsă în condiția socială a artistului ne fură atâta timp din activitatea poetului și nuvelistului, va face imposibilă munca grea și neconținută a romancierului”³.

Interesul pentru dezvoltarea genului a existat, iar corpusul de romane scrise în secolul XIX nu e neapărat de neglijat, chiar dacă, valoric, ele nu se ridică la nivelul romanelor occidentale. Astfel, din analizele realizate în cadrul proiectului *Astra Data Mining. Muzeul digital al romanului românesc din secolul al XIX-lea*, rezultă, valorificând dimensiunea paratextuală, că aproximativ

35 din cele 157 de romane digitizate (cam 20 %), pot fi anexate categoriei *romanului istoric*, o trimitere directă la trama istorică existând în cazul a 23 de romane. E vorba de acele romane care conțin în subtitluri una dintre următoarele sintagme: „roman istoric”, „nuvelă istorică”, „episoade din istoria...”, „poveste istorică”, „act istoric”, „un episod din...”⁴. Din totalul acestor 23 de romane, doar 10 sunt indexate în DCRR-1 ca „roman istoric”, „narațiune istorică”, „roman istoric romanțios”, „roman de reconstituire istorică”, în cazul unora dintre acestea menționându-se încadrarea „la limita genului”, din cauza monopolului pe care finalitatea documentară îl deține în economia romanelor. În cazul celor mai multe, se subliniază în articol, avem de-a face cu explicații precum „în realitate un roman de moravuri” sau „roman de senzație cu elemente istorice”. Autorii articolului citat menționează că „încercarea de a verifica aplicabilitatea unor asemenea observații asupra tuturor romanelor încadrabile în subgenul romanului istoric se dovedește a fi, în final, un demers valid, întrucât și situația romanelor care nu conțin indicii paratextuali menționați este una similară. În afara romanelor încadrate de DCRR-1 în categoria celor istorice, rămân cele cărora le lipsesc trăsăturile ce ar putea să le asigure apartenența la genul românesc și cele considerate romane de senzație, de moravuri, erotice sau, dacă ar fi să nuanțăm și mai mult, romane care sunt construite pe un fundal istoric (dintre evenimentele istorice discutate și evocate, menționăm doar câteva: istoria Daciei și destinul lui Decebal, istoria Imperiului Roman, domniile lui Mihai Viteazul și Ștefan cel Mare, epoca domniilor fanariote, Revoluția de la 1848, Războiul de Independență etc.), dar care dezvoltă și aduc în prim-plan, fapt consemnat și în DCRR-1, dimensiunea erotică, melodramatică și pitorească”⁵. Concluzia care s-ar impune ar fi că, în cazul romanului istoric din secolul al XIX-lea, asistăm la o transformare continuă a subgenului, în special prin intermediul interferențelor cu alte subgenuri (romanul de senzație, de mistere, de moravuri, erotic, criminal etc.), aceasta fiind, de altfel, una dintre particularitățile esențiale ale romanului istoric, analizate pe larg de Jerome de Groot: imensa versatilitate a genului, capacitatea sa de a fermeca o masă largă de cititori luând diferite forme, de la romance, roman polițist, gotic, thriller, horror, roman de mister etc.

Un autor de cursă lungă, poate cel mai „harnic” dintre romancierii perioadei, rămâne N. D. Popescu care a atins cam toate subgenurile existente în secolul al XIX-lea, al cărui profil se potrivește perfect pe cel creionat de Nicolae Iorga în articolul mai sus menționat. Funcționar în Ministerul de Externe, unde a lucrat până la pensionare, este cunoscut pentru redactarea mai multor calendare, dar și pentru romanele sale senzationaliste cu teme istorice sau inspirate de baladele și cântecele cu haiduci. Nicolae Iorga însuși este destul de reticent în ceea ce-l privește, dându-l ca exemplu atunci când

justifică interesul cititorilor români pentru literaturile străine:

„Și apoi ce alt arată această răspândire a literaturilor străine decât sărăcia literaturii noastre? Cetirea romanelor străine e un efect, nu o cauză a sterilității noastre în materie de roman. Lumea, doritoare de a-și cheltui puterile nervoase disponibile cu arta, caută în literatura noastră ceva care să se poată ceti și, găsindu-se față în față în lumea scriitorilor de roman cu N.D. Popescu și d. Duiliu Zamfirescu, închide firoșii haiduci ai celui dintâi și aruncă la o parte pesimismul fantazist al celui de-al doilea, pentru a găsi ceva mai de seamă în altă limbă”⁶.

G. Călinescu este încă și mai dur în formulări, vorbind despre „scrierile de colportaj” ale lui N. D. Popescu, „compiler de calendare, autor de nuvele istorice (*Radu al 3-lea cel Frumos, Neagoe Vodă și Mășterul Manole sau Zidirea mănăstirii Curtea de Argeș, Distracțiunile lui Vlad Vodă Țepeș, Vintilă din Slatina și fericirea, Țunetea lui Mihai Bravul, Maria Putoianca, Fata dela Cozia, Amazoana dela Rachova*, etc.)”, scrieri ce „nu sunt fantezie curată, cum s’ar crede, și cu documentație, însoțite câteodată de scurte priviri istorice. N.D. Popescu avea pretenția de a urma pe Odobescu. Nuvelele n’au valoare. Ceea ce a făcut simpatică figura colportorului chiar printre scriitori (Sadoveanu îl cultiva în tinerețe) sunt istoriile de haiduci...”⁷. În epocă însă, scrierile lui erau însă la mare căutare, prezentând toate premisele unei literaturi de consum, de masă, apreciate pentru patriotism, culoare națională, eroism etc.: „Cetiți pe acest scriitor în care talentul scânteiază, în care imaginațiunea este o flacăra, în care frumosul vorbei și ideilor se par a fi jucând ca fluturii în razele soarelui. Un stil curat și gust ales și arta bine pronunțată sunt proprietăți ce-i pregătesc un succes frumos”, scria George Popescu într-un articol din 1877, publicat în „Familia”. În 1931, la 10 ani de la moartea scriitorului, Dragoș Nerva publică în „Universul”, un scurt articol comemorativ, *Un scriitor popular: N.D. Popescu*, în care vorbește despre realul talent descriptiv, de „patriotismul său sănătos”:

„În scrierile lui, N. D. Popescu urmărea să răspândească în masele adânci ale poporului cunoștințe din istoria neamului și nu puțini pe vremea lui așteptau apariția *Calendarului pentru toți* cu nerăbdare. [...] Dacă în scrierile sale citate până acum. N. D. Popescu dovedește talent, în descrierea istoriei țării sale, în «Efemeridele» publicate de dânsul, se recunoaște pe lângă pasiunea istorică și o putere de muncă și o răbdare rare. Iubitor al folclorului și al cântecelor populare, el le adună și publică în volume cari, împreună cu Haiducii săi, erau citite cu pasiune de poporul pe care l-a iubit. Este de remarcat că N. D. Popescu făcea din Haiduci, adevărați eroi ai neamului, spre deosebire de alți scriitori, cari au încercat să-l imite fără succes însă. Aceeși pasiune de cercetare a trecutului nostru, o dovedește în cartea: «Istoria



Comerțului Românesc», lucrată de dânsul și apărută în 1911. [...] La ministerul de externe, unde a funcționat peste 10 de ani și unde, ca șef al arhivelor, a lăsat frumoase amintiri, apoi la arhivele Statului, puterea lui de muncă găsea domeniu favorit. Veșnic în căutare de documente vechi, la Academia Română era obicinuitul cercetător”⁸.

La fel, în 1933, Al. Victor, comentând un articol, „O pagină din trecut” al Claudiei Milian apărut în ziarul „Dimineața” din 1 ianuarie 1932, articol ce cuprindea rezumatul romanului istoric *Fata dela Cozia* al lui N. D. Popescu, remarcă și el succesul de public în epocă al autorului: „Deși această scriere nu prezintă azi decât o slabă importanță informativă (în partea ultimă), totuși, se vede că a fost atât de gustată de publicul puțin exigent, de pe atunci încât autorul său, N. D. Popescu, — un om însuflețit de iubirea de țară și un adânc cunoscător al istoriei Românilor, — a fost nevoit să scoată o a doua ediție în 1887, apoi o a treia, în 1892 și, în sfârșit, o a patra, în „Biblioteca pentru toți” (Ed. Leon Alcalay)”.

Comentariile referitoare la geneza și la structura romanului sunt, din mai multe puncte de vedere, relevante pentru schematismul scrierilor lui N. D. Popescu. Cu un subiect preluat după cunoscuta poezie eroică a lui Bolintinianu, „Fata dela Cozia” care pune în gura personajelor „cuvinte înălțătoare, pline de romantism, de patriotism înflăcărat, ceea ce era în contrast adânc cu figurile mari din trecutul nostru ce erau înclinate mai mult spre acțiune decât spre dialectică”, N. D. Popescu construiește o proză pe cât de schematică, pe atât de alambicată, în care încearcă să topească cât se poate de mult din clișeele romanelor de aventuri occidentale, cu fiul de domn, Vintilă Vlad, al patrulea fiu al lui Vlad Dracul, îndrăgostit de umila orfană, Voichița, pe cât de sărmană și da nenorocită, pe atât de frumoasă și delicată, cu despărțirea lor din cauze geloziei unei alte pretendente, cu reapariția Voichiței deghizată în ipostază de erou al oastei lui Vlad Dracul, regăsirea lor, încercarea rivalei de a o otrăvi etc. Aventuri peste aventuri, neiscusit legate unele de altele, cu dialoguri neverosimile și greu de asimilat ce încercă destul de mult răbdarea cititorilor, cu burți digresive și explicații istorice în încercarea de a da o documentare exactă situațiilor narative, dar cu toate cusăturile la vedere, însă, peste toate, Al. Victor nu ezită în a lăuda calitățile romanului care oferă „o lectură plăcută” cititorilor săi, căutând, în același timp, „să desvolte gustul pentru studiul trecutului nostru”. E remarcată inclusiv partea inițială adăugată în ultima ediție, rezumatul istoric al domniei lui Vlad Vodă Dracula, considerată o „monografie bine documentată asupra vieții lui Vlad-Dracul, ce ar fi de un real folos și astăzi, pe lângă cele ce s’au scris despre viața atât de frământată a acestui Domnitor, fiu legitim al lui Mircea

cel Mare”. În esență însă, acest preambul inutil, nu ajută prea mult proza, nefiind deloc integrată în narațiunea propriu-zisă. Autorul însuși își ia, în finalul romanului, unele măsuri de precauție, pentru a nu i se putea imputa unele inadvertențe documentare, dar subliniind cumva și caracterul pur literar al scrierii: „Scriind această nuvelă nici n’am avut pretenție să dau la lumină o scriere istorică. Introducerea, ce e dreptul, un rezumat istoric, dar un foarte scurt rezumat, care tratează numai despre epoca domniei tatălui lui Vlad Călugărul, iar nici de loc de a lui. D-l Al. Lepădatu susține că soția sa s’a numit Simonida, și D-l St. Nicolaescu susține că Vlad Vodă s’a mai căsătorit o dată, după ce s’a descălugaril, și că a doua a sa soție s’a numit Eupraxia. Așa trebuie să se fi numit și una și alta, căci afirmațiile D-lor sunt bazate pe documente istorice neîndoioase; cu toate acestea eu am păstrat tot numele cele vechiu, precum și întreaga legendă, astfel că și în a patra ediție păstrez tradiția cea veche cu toate ne exactitățile ei, pentru că e mai sonor numele de Vintilă decât acela de Vlad, și mai drăgălașiu acela de Voichița decât acela de Simonida ce a purtat prima femeie a lui Vlad Călugărul, și terminând încă o dată repet cititorilor: aveți înaintea ochilor numai o simplă nuvelă istorică, iar nu o scriere pur istorică”.

De altfel, N. D. Popescu se dovedește aproape întotdeauna destul de neexigent în privința exactității datelor istorice, nu neapărat din motive strict literare, ci mai degrabă pentru a potrivi mai bine aventurile și acțiunile personajelor în concordanță cu caracterul moralizator al scrierilor sale, caracter ce pare să primeze în cam toate romanele sale. Nu întâmplător alege întotdeauna sursele care se pliază mai bine pe intențiile sale declarate, cum se întâmplă, de exemplu, și în unul dintre primele sale romane: *Radu al III-lea cellu Frumosu*, în care, încă din prefață își explică opțiunea de a valorifica informațiile despre domnitor preluate din „istoria” lui Dionisie Fotino, punând în lumină mai mult latura patriotică, luminoasă, bunătatea voievodului, descris în alte cronică destul de contradictoriu, ca afemeiat, corupt, tiran etc.: „Ce a atribuit să fac? Să allegu opiniunea cellui mai demnu de crezut. Acesta am și făcut’o. Dionisie Fotino conține în història sa asupra Principatelor Române, adevărurile cele mai nenegabile, basate pe acte autentice și resone; de la densulu, dar, am împrumutat scheletul historicu. Dacă opiniunile ve voru fi contrarii, cruțați-me, ve rogu, de culpa produsă din allegere”. Evident, alegerea nu este una fericită, personajul fiind mult mai ofertant din punct de vedere al biografiei, ca frate al lui Vlad Țepeș, cu copilăria petrecută la curtea otomană, cu informațiile privind atracția sultanului pentru el etc., multe din acestea fiind din plin exploatate în prezent.

Note

1. Dragoș Varga, „Consumism și propagandă în romanul istoric românesc din perioada comunistă (I)”, *Transilvania*, no. 11 (2016): 82-85; Dragoș Varga, „Consumism și propagandă în romanul istoric românesc din perioada comunistă (II)”, *Transilvania*, no. 12 (2016): 16-18.
2. John Neubauer, „The Historical Novel. Introduction”, în *History of the Literary Cultures of East-Central Europe. Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries*, eds. Marcel Cornis-Pop and John Neubauer (Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2004), 463-466.
3. Nicolae Iorga, „De ce n-avem roman”, în *Pagini de tinerețe*, vol. 2 (București: Editura pentru Literatură, 1968), 24-28.
4. Andrei Terian et al., „Genurile romanului românesc în secolul al XIX-lea. O analiză cantitativă”, *Transilvania*, nr. 10 (2019): 17-28.
5. Terian et al., „Genurile romanului românesc”, 22.
6. Iorga, 28.
7. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (Onești: Editura Aristarc, 1998), 553.
8. Dragoș Nerva, „Un scriitor popular: N.D. Popescu”, în *Universul*, nr. 64 din 9 martie, 1931.

Bibliography

- Baghiu, Ștefan, Vlad Pojoga, Cosmin Borza, Andreea Coroian Goldiș, Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, David Morariu, Teodora Susarenco, Radu Vancu, and Dragoș Varga. *Muzeul Digital al Romanului Românesc: secolul al XIX-lea* [The Digital Museum of the Romanian Novel: The 19th Century]. Sibiu: Complexul Național Muzeal ASTRA, 2019. <https://revistatransilvania.ro/mdrr>.
- Călinescu, G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [The History of Romanian Literature from Origins to the Present]. Onești: Editura Aristarc, 1998.
- De Groot, Jerome. *The Historical Novel*. London/New York: Routledge, 2010.
- Goldiș, Alex, Cosmin Borza, Daiana Gârdan, Emanuel Modoc, Dragoș Varga, and David Morariu. “Poli de producție ai romanului românesc (1901-1932)” [Production Centers of the Romanian Novel (1901-1932): Editorial Networks and Canonization Process]. *Transilvania*, no. 10 (2020): 45-52.
- Hughes, Helen. *The Historical Romance*. London / New York: Routledge, 2005.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură* [The Critical History of Romanian Literature]. Pitești: Editura Paralela 45, 2008.
- Maxwell, Richard. *The Historical Novel in Europe, 1650- 1950*. Cambridge University Press, 2009.
- Pillat, Dinu. *Mozaic istorico-literar. Secolul XX* [An Historical-Literary Mosaic. The XXth].
- Terian, Andrei, Daiana Gârdan, Cosmin Borza, David Morariu, and Dragoș Varga. “Genurile romanului românesc în secolul al XIX-lea. O analiză cantitativă.” [The Genres of the 19th Century Romanian Novel. A Quantitative Analysis]. *Transilvania*, no. 10 (2019): 17-28.
- Varga, Dragoș. “The Winning Formula. Convenții și stereotipuri ale romanului haiducec în Mina haiduceasa. Fata codrilor de George Barozzi.” *Transilvania*, no. 11-12 (2021): 49-52.
- Varga, Dragoș. *Consumism și propagandă în romanul istoric românesc din perioada comunistă (I)* [Consumerism and Propaganda in Romanian Historical Novel under Communism]. *Transilvania*, no. 11 (2016): 82 – 85.
- Varga, Dragoș. *Consumism și propagandă în romanul istoric românesc din perioada comunistă (II)* [Consumerism and Propaganda in Romanian Historical Novel under Communism]. *Transilvania*, no. 12 (2016): 16 – 18.
- Varga, Dragoș. *În căutarea naratorului perfect* [In Search of the Perfect Narrator]. Iași: Institutul European, 2011.



TRAGEDY AFTER FARCE: FAMILY RELATIONS IN CAPITALISM AND THE POSTSOCIALIST GENERATIONAL GAP IN RADU JUDE'S *EVERYBODY IN OUR FAMILY*

Lucian ȚION

Babeş-Bolyai University of Cluj-Napoca
University of Amsterdam
E-mail: tionfiul@yahoo.com

TRAGEDY AFTER FARCE: FAMILY RELATIONS IN CAPITALISM AND THE POSTSOCIALIST GENERATIONAL GAP IN RADU JUDE'S *EVERYBODY IN OUR FAMILY*

Abstract: : Capitalism didn't only change relations of production in postsocialist economies, but it changed, rather abruptly, the ways of communication between generations, which complicated the transition to a market economy. In this article I analyze Radu Jude's *Everyone in Our Family* (2012), paying close attention to the way in which New Romanian Cinema translated these changes into film language and style. In the process I will also look at the way in which the heritage of socialism was negotiated by the postsocialist generation, and the way in which postsocialist adults dealt with the traditionalism and patriarchy embedded in child-parent relationships.

Keywords: postsocialism, communism, Romanian new wave, gender roles, Radu Jude.

Citation suggestion: Țion, Lucian. "Tragedy after Farce: Family Relations in Capitalism and the Postsocialist Generational Gap in Radu Jude's *Everybody in Our Family*." *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 43-52.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.07>.



A surprisingly large number of Romanian New Wave films focus on relationships between parents and their adult children, and almost all the directors who belong stylistically to the so-called New Wave movement, from Cătălin Mitulescu and Florin Șerban to Cristian Mungiu and Călin Peter Netzer, have at one point or another in their careers focused critically on these relationships. In this article I discuss the reasons this topic became an important part of Radu Jude's early work in the decades following the overthrow of the socialist regime, and the causes that perchance underlie the development of the generational conflict as portrayed in one of his earliest films, *Everybody in Our Family* (*Toată lumea din familia noastră*), made in 2012.

Throughout my close reading of Jude's film, I will focus on the way in which the transition to capitalism affected parent-children's relationships both between the

protagonist and his pre-school daughter, whose custody he was forced to give up following an ugly divorce, but also between the protagonist and his middle-aged parents. Furthermore, I will look at the way in which capitalist relations transformed the egalitarianism of the socialist era' into a society ripe with greed, which in turn caused familial and social bonds to shatter under the pressure of wealth accumulation, or at least its illusory pursuit. I also suggest that the protagonist's parents are a metonymy for obsolescence and that the protagonist, despite trying to avoid his parents' fate—through choices that he doesn't fully understand—becomes the very mirror image of his patriarchal and autocratic parents. Finally, I will draw attention to the ways in which capitalism rendered risible the representatives of socialism in the postsocialist era, namely those individuals who have been identified as

the “losers” of the transition to capitalism. While the progression from patriarchy to a family modeled on the principles of modernity might appear as an appropriate one in the context of Westernization—which Romanian society pursued relentlessly since the anticommunist revolution—I will promote a reading of Jude’s film which examines the side effects this process had caused, namely the damage incurred by the societal and particularly the familial fabric in the postsocialist context.

Everybody in Our Family is a multi-character study and multilayered analysis of parenting predicated on social changes intervening in the transition from socialism to capitalism, as it takes place among shifting axiology and fast-changing social markers via which the director is able to show not only the disintegration of traditional values, but also, and more importantly, the dysfunctionality of human relations in postsocialism. The plot is centered on recently divorced Marius Vizureanu, a thirtysomething professor, dentist, and bachelor, who has been legally ordered by a judge to only visit his preschool daughter Sofia 15 days a year. A victim of economic precariousness, Marius borrows his father’s car in order to take his daughter to the seaside, as part of a pre-approved deal between him and his ex-wife Otilia. Citing Sofia’s incipient cold, however, Otilia, together with her aged mother and her boyfriend Aurel, strongly oppose Marius’ intentions, and, using somewhat aggressive behavior, don’t allow the daughter and father to make the trip. This spurs Marius on a violent spree in which he beats up Aurel and ties him and Otilia up, sequestering them together with Otilia’s old mother in their own apartment. Escaping the arrival of the police on the scene, Marius gets away through the bathroom window, but hurts himself in the process. After his pained escape and a lengthy run on Bucharest streets, he lands in a pharmacy where he receives some medical care from a female pharmacist and her daughter, who are shocked to see Marius bleeding profusely from his broken temple. The film ends with the pharmacy security guard comforting Marius and telling him to “get up and walk,” making once an ironic and sarcastic reference to Lazarus’ biblical character.

In New Wave minimalist style, the film makes sparse use of locations, employing only a few spaces in its diegesis: Marius’ studio; a Bucharest market; his parents’ flat; a couple of streets seen from the window of his car; a flower kiosk; Otilia’s apartment (where most of the action takes place); and a pharmacy in the film finale. Most times, Jude’s camera is participative to the action, staying close to the characters, which makes the action appear claustrophobic. This feeling is rendered even more intense by a camera that is most times handheld, shaking and moving excitedly during adrenaline-pumping scenes which depict Marius’ violent behavior. Editing is sparse, the director clearly preferring to let the camera roll when the action moves from one room to

another, or when he chooses to follow a certain character over another. Filming through door frames and window frames is another preferred directorial method, which further increases the claustrophobia. The only shots offering breathing space are those of Marius seen cycling through the streets of Bucharest to his parents’ flat in the beginning of the film (before he borrows their car), and those of him running on sidewalks, once he makes his narrow escape at the end. The effect of Jude’s directorial style creates naturalistic realism and makes the actions of his characters not only believable but very effective.

Focusing on parental dysfunction in Romanian society, American anthropologist David Kideckel finds the absence of the father in family life important for various aspects of a postsocialist, post-dictatorial society. In Romania’s case, he states that the lack of a paternal figure is due to the politics of authoritarianism that was inherited from the socialist period, in which the figure of the father was replaced by that of Ceaușescu’s own.² Other authors discussing Romanian New Wave cinema equally address the issue of the absent father. In this sense, Bogdan Popa discusses the topic of blame that comes up in various postsocialist films and illustrates with an appropriate scene in Cristi Puiu’s *Cigarettes and Coffee* in which a father is interviewed by the son in order to get a job in the new capitalist economy.³ The motif also comes up in Peter Netzer’s film *The Medal of Honor* in which the son (who has emigrated to Canada) turns against his aging father (played by iconic veteran actor Victor Rebengiuc, as in Puiu’s film), and blames the latter for denouncing the former to the socialist militia before the fall of the regime.

The centrality of the absent father motif is furthermore supported by its relevance in a long series of New Wave Romanian films such as Florin Șerban’s *If I Want to Whistle I Whistle* (*Eu când vreau să fluier, fluier*, 2010), in which the role of the father is replaced by that of a dominant mother figure. In fact, following the immediate birth of the New Wave in 2001 with Cristi Puiu’s *Stuff and Dough*, which is generally accepted to mark the beginning of the movement,⁴ filmmakers focused on ever more detailed aspects of parent-children relationships, exploring the dysfunctional aspect of either parental absence or abuse. If Mitulescu’s intent in his pioneering work, *How I Celebrated the End of the World* (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, 2006), isn’t so much to criticize the patriarchy of his protagonist’s parents, as much as treat it with something akin to benign nostalgia, in Cristian Mungiu’s *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, 2007), the parents’ patronizing attitude vis-à-vis their children’s needs (recall the dinner table conversation) describes the widening gap between generations even before the demise of socialism. This gap turns to abuse in Jude’s first feature film, *The Happiest Girl in the World* (*Cea mai fericită fată din lume*, 2009), when the parents force their daughter to give up a car



that she had just won in a lottery contest in order to fulfill their own egocentric needs. Finally, dysfunctionality is writ large in Călin Peter Netzer's *Child Pose (Poziția copilului)*, (2013), in which an emasculated father becomes a secondary figure in the conflict between a domineering mother and her adult child. Involved in a traffic accident that took the life of a kid, Barbu's mother in the film (played by Luminița Gheorghiu) manipulates her son together with the entire establishment of the corrupt Romanian police force to get her son off the hook in an investigation that would have caused him punishment by incarceration.

Contributing to this trend, Radu Jude's *Everybody in Our Family* details the inner development of a family that, following a brutal divorce, experiences the absence of the father in a young daughter's life, all the while depicting the presence of the most brutal and, at the same time, detailed account of patriarchy, abuse, and eccentricity ever probably captured in a Romanian postsocialist film.⁵

The movie starts by observing a sleeping Marius (wearing only his underwear), sprawled out on a single bed situated at one side of an untidy, dimly-lit room. The amalgamation of books, an eating bowl, cables and DVDs placed on various shelves, as well as a Che Guevara poster on the wall, in possible reference to the protagonist's generation, all have a suffocating effect. The mood is brooding, as the late morning sun coming through the Venetian blinds barely lights up Marius as he starts to frantically make a phone call on his cell. The beginning creates immediate tension, and the aural background, suggesting the busy life of a city in which honks and construction noises are heard intermittently, adds a sense of pressure to this mood. As the person on the other end doesn't answer the phone, Marius mutters a vulgarity and hangs up, pointing to the abusiveness of everyday language, and the central conflict of the film, which will focus from this point forward on Marius' relationship with his ex-wife.

All the actions Marius undertakes in his apartment are edited as to appear unfinished, thus giving the film an alert rhythm from the beginning. The director cuts rapidly between the protagonist moving about his room and sitting on the toilet, holding a bag of ice to his head while smoking a cigarette, probably in reference to a hangover. The same editing is used as Marius is seen through the door frame of the balcony fixing the seat on a bike.

A quick cut to the next sequence shows Marius energetically yet contentedly biking through the morning streets of Bucharest. The fact that he is the only biker in a street full of motorized vehicles references both the consumer-oriented society in which he lives, as well as his self-chosen isolation from his surroundings. Additionally, the fact that he carries a plastic-made toy octopus on the seat of his bike while wearing a travelling backpack make him appear like an outcast in a city obsessed with speed and accumulation. His humming

of Pink Floyd's lyrics "Ticking away the moments that make up a dull day.../ Waiting for someone or something to show you the way" further points to the character's isolation and disorientation in an environment in which he feels ill at ease. Only two cuts segment this minute-and-a-half long take, which otherwise shows Marius enjoying his bubble of intimacy in the midst of the pressure created by the surrounding traffic. Despite eventually focusing on the protagonist's relationships with his ex-wife and daughter, the film continues with a 10-minute-long scene in which Marius visits his aging socialist-era parents. Because it is central to the subsequent development of the plot, the scene needs careful analysis.

After Marius opens the door to his parents' flat with his own keys (signaling strong familial ties typical of Eastern European and Balkan cultures), he is greeted by his mother, who is wearing a pair of blue pajamas. Referencing an age-old expression that, in Asian style, has almost become a form of greeting ("Have you eaten?"), she pressures him to stay despite Marius' protests that he has little time. Marius' father, whom his wife affectionately calls Maurice (a detail intended to point out the resemblance between father and son), soon joins them intoning a parody of Nat King Cole's *Mona Lisa* in a sad projection of bonhomie. He is wearing a denim baseball cap and a T-shirt, under which he tries to hide his advancing age and dwindling masculinity. When his mother again asks Marius to stay, his father shows his manipulative side, aggressively butting in that Marius doesn't know what he wants, and convincing him to have coffee after protesting that their son spends too little time with his parents anyway. His parents' demeanor and apparent control over him have the effect of temporarily shutting down Marius, who turns somewhat docile in contrast to the alertness he exhibited in the opening shots.

The scene continues in the kitchen, as many scenes in Romanian New Wave films do,⁶ where the two men sit at a table covered with a plastic tablecloth in a small room plastered with white tiles, both typical of working-class socialist-era apartments. There is also a Christian Orthodox calendar hanging on the wall, further referencing the parents' traditionalism, which, as it will become clear later, comes into conflict with Marius' more refined worldview. Jude's particular choice of mise-en-scène and figure behavior points to the patriarchal order in Romanian society. The mother stands near the cooking stove, while the two men are seated, even though all three are located in the same room. This highlights the relegation of women to domestic chores, while the focus rests on the men who are usually involved in chatter.

When he finds out the reason for Marius' visit (to borrow their car for his daughter), Maurice immediately uses his advantage to accuse the son of not having won custody of his daughter in court, implying that Marius is not manly enough, and scolding him for failing to

stand up to his ex-wife, Otilia, whom he calls “a bitch.” Revealing one of his inner contradictions that will become apparent later in the film, despite tacitly agreeing with his father, Marius defends his ex-wife against Maurice’s demeaning behavior. While this inner contradiction renders his character more believable, it may also point to issues describing Marius’ generation, which appears hemmed in between the traditionalism of the past and the oftentimes brutal prerequisites of life in capitalism. The two men trade insults when Maurice offers himself as an example of healthy masculinity, which in turn attracts Marius’ disapproval of his father’s old-fashioned thinking on grounds that the son believes in modernity and justice. Detecting the guilt-baiting which his father employs in order to manipulate him even in his adult age, Marius justifiably reacts angrily, renouncing his request to the car. As he leaves in a rampage, his mother follows him outside the apartment building in her pajamas and convinces him to take the keys after all.

This rich scene reveals the ambivalence of child-parent relationships in an economic environment in which adult children can’t stand on their own without their parents’ help, while signaling problems surrounding parenting in postsocialism at large. Moreover, judging from Maurice’s patriarchal behavior, we soon understand that the parental manipulation Marius was subjected to while growing up is affecting his current behavior towards his ex-wife and daughter. Finally, Marius’ initial refusal to stay longer in his parents’ house suggests that conflicts of the type we have just witnessed have happened before. It is probably for this reason that, despite strong emotional ties between parents and child, the interactions between Marius and his parents have been reduced to banal material and mercantile exchanges (such as the act of borrowing a car) which point to the parents’ redundancy in the capitalist age except as material providers.

Aside from showing the troubled mechanics of family patterns in postsocialism, Jude’s choice of actors is a direct socio-political comment. It becomes evident that the parents’ background has been strongly impacted by the morals of the socialist era, because the actors playing Marius’ parents are the uber-famous Romanian comedy duo Alexandru Arșinel and Stela Popescu. As Andrei Gorzo and Veronica Lazăr correctly observe, the actors were famous for audiences of all ages in the socialist era, as they played characters involved in domestic rows, which appealed to a sense of national neurosis.⁷ Gorzo and Lazăr further connect the parents’ bickering in their television sketches to Marius’ fighting with his ex-wife in Jude’s film, making the valid point that Marius has Arșinel’s “comically short fuse” temperament, which in the film acquires, however, an almost tragic dimension.⁸ In that, Marius does not only mirror the traditionalism of his parents, but, in an ironically perverted way, also Marx’s comment on history, albeit with a twist: It is not so much that history repeats itself first as tragedy, and

the second time as farce, but the other way around. If the duo’s TV Sketches were already farcical during socialism, what we see in postsocialism with Marius’ behavior in Jude’s film is the real face of tragedy. With the elapsed interval between socialism and postsocialism, farce becomes in retrospect a prefiguration of tragedy.

Referencing a comment about the influence of history on the lives of successive Eastern European generations, this interpretation also fulfills Yvette Biro’s prophetic commentary on the cinema of Andrzej Wajda and Miklos Jancso. Mentioning the inability of Polish and Hungarian societies to get rid of their heavy historical burden marked by wars and revolutions, Biro comments that both Wajda’s and Jancso’s films “inexorably embody the destiny of their countries: tragedy.”⁹ In that sense, the repetition of abuse and neglect which Marius reenacts in his family replicates his own upbringing. Jude’s film brings to mind in that sense one of Bela Tarr’s early dramas, *Prefab People* (Tarr, 1982), in which we also witness the disintegration of a family due to the erratic behavior of an absentee father. Although Tarr does not delve as prominently in self-ironic satire as Jude does, the Hungarian director also makes oblique references to a preordained Eastern European condition that subjects his characters to a type of reality, which, through its “constantly threatening cataclysms,”¹⁰ predisposes characters to defeatism and melodrama. The fact that Jude’s film pays silent homage to earlier socialist-era films like Tarr’s doesn’t only reposition tragedy as a possible outcome of conflicts involving generational divides, but also places Jude’s film squarely within the larger context of Eastern European cinema in which, following the motifs, themes, and style employed by earlier Romanian, Hungarian, and Polish filmmakers, it unmistakably belongs.

Reinforcing his father’s accusation of financial insecurity, immediately after leaving his parents’ apartment, Jude shows his protagonist engaging in a series of mercantile exchanges with Bucharest cheap market vendors. One of these exchanges is of particular importance as a female merchant is verbally abused by a customer transitorily seen in the background. The latter tells her to use more deodorant as she is “stinking up the place.” This describes the dominant condition of the classes that make up postsocialist-era Bucharest, especially because the shot is framed so as to claustrophobically feature the vendor’s desk overflowing with cheaply made goods, mostly made of plastic. This references the abundance of bad-taste capitalism, but also the precarious condition of postsocialist denizens who were left behind by the transition to capitalism. The scene also serves to comment on the radical re-orientation of the Soviet-styled economy in which Marius’ parents grew up to one in which the effects of capitalism bring about precariousness for low and middle-income families, like that from which our protagonist hails.



This precariousness is further emphasized when, driving from his parents' apartment to that of his ex-wife, Marius is approached by a young man who offers to wipe his windshield while his car is stopped at a traffic light. Using strong language, Marius intimidates the young man, trying to get rid of him but, at the latter's insistence, ends up giving him some change as a consolation act. The scene shows the stratification of the poor in postsocialism: while both are victims of the capitalist transition, Marius relishes his perceived superiority over the young man, who has to stoop even lower than him in order to make ends meet. The scene also shows the essential similarity between all members of society who do not belong to the privileged or the nouveau riche classes, which, although never presented at face value in any of Jude's films, act as a sort of imagined community which is seen in contrast to the ubiquitous one of poverty. This well-to-do yet imagined community represents therefore a hierarchical level to which members of the Romanian middle class aspire (Marius' ex-wife included) yet can never reach.

At Otilia's apartment, he is greeted by Coca, Marius' ex-mother-in-law, played by socialist-era actress Tamara Buciuceanu-Botez in an untypical role: that of an aging pensioner whose quiet life contrasts greatly with the tomfooleries of her former life on-screen. Although Buciuceanu, like Popescu and Arșinel, was a household name following her comedic parts in made-for-TV sketches and popular comedies, the face she shows the world here is one of desolation. In that sense, Jude's choice of actress further references the transformation of farce into tragedy discussed in the case of Marius' parents: Just as Popescu and Arșinel's characters have been rendered useless to their adult children except in their availability to provide material help, Coca is relegated to playing the unglamorous role of being a live-in maid for her pampered niece. Jude's choice of actors subliminally comments on the injustice of relegating symbolical authority figures (Buciuceanu played a teacher in Nicolae Corjos' *The Graduates (Liceenii*, 1986) and visible social actors who played important roles in the socialist era to parts that (with the intervention of anticommunism during the transition) became unglorified and lacking in dignity when contrasted to their former lives as socialist-era icons.

The fact that Jude is indeed concerned with the fate of socialist-era popular figures in postsocialism is reinforced by his use of Dorina Lazăr and Laszlo Miske as side characters in his social realist drama condemning capitalist work ethics *Don't Expect Too Much from the End of the World (Nu aștepta prea mult de la sfârșitul lumii*, 2023). In this film the two stars of the eighties' drama *Angela Drives On (Angela merge mai departe*, 1981) directed by Lucian Bratu play the unglamorous parents of an employee who goes on television to ask for worker compensation rights in a desperate appeal addressed to a

reimbursement-program-cum-degrading-reality-show sponsored by an Austrian production company. Indeed, the compensation that the injured worker expects in the film mirrors the lack of (affective) compensation that socialist-era film starts find in capitalism in reward for their service for the last socialist generation onscreen.

During the first part of the scene taking place in his ex-wife's apartment, Marius is particularly civil and well-behaved with Coca and Aurel. (He even brings Coca a potted flower, which he bought after haggling with a kiosk vendor; and makes a visible effort to treat Aurel well). The camera follows him at close range as he travels the geography of the rather spacious apartment, most likely a 1950s building, decorated in Western taste. The space contrasts strongly with both his own small studio and his parent's cramped, late-socialist era apartment. This immediately puts Marius at a disadvantage in contrast to his ex-wife, who commands more security and space in which she can accommodate her mother, daughter, and boyfriend.

As she is making the bed, Coca lets Marius know that his daughter is sick; running a fever after she had just returned from a trip from Greece, and still sleeping. The jerky camera peeking at the scene from behind Marius' back—as it does throughout the rest of the scenes in the apartment—adds to the contingency and instability of the situation. As Aurel (played by iconic New Wave actor Gabriel Spahiu) enters the room, we learn that Otilia is at a cosmetics parlor and is unreachable by phone. This suggests that Otilia is a product of capitalist relations, and her indulgence in physical well-being represents a commentary on the social transformations intervening between the lackluster character of the socialist economy and capitalism. Furthermore, her absence and commitment to something as frivolous as treating her own ingrown nail while her daughter is allegedly sick help prefigure Otilia's character as that of a somewhat distant, and even possibly uncaring mother, even though that does not necessarily turn out to be the case during the rest of the film.

Mirroring the avoidance of his own parents, under the pretext of going to the bathroom, Marius slips into Sofia's room, and wakes her up despite Coca's and Aurel's instructions. There is a visible disconnect between daughter and father when they first meet and she flaunts her toys in front of Marius. Jude chooses to present Marius in this scene as somewhat suspicious of his wife's rearing of Sofia. Although it is difficult to ascertain exactly the root of their disconnect, since Sofia calls Marius "a four-eyed monster" in reference to the glasses he wears, this can possibly point to the child's arrogance and rudeness that Marius can only deduce the girl has learned from her mother. The fact that she is surrounded by oversized toys further points to her being spoiled and dotted on by her mother and Aurel, and in that sense, Sofia appears to be, at least in Marius' eyes, almost a by-

product of capitalist consumerism. To counterbalance this consumerism, in something of a futile effort, Marius attempts to play archaic word games with the girl, something which Sofia finds downright boring, just as she finds Marius' gift of a toy octopus. This doesn't only show the daughter's unwelcome transformation in Marius' eyes, but serves as an incitement for the rage that would eventually overcome the father to the point of obsession and violence. As such, Marius begins to feel replaced not only by Otilia and her new boyfriend, but also by the products of consumerism which his daughter has access to. In a way, mercantilism fulfills his child's need for affect, and replaces her need for the presence of a father, which is something that Marius doesn't only notice, but that hurts his pride and paternal instincts to a great degree.

Upon returning to the living room, Marius is admonished by Coca for waking the girl up before Otilia's arrival. From this point on, everyone disregards the law that should have kept Marius and his ex-wife apart, and the protagonist enters a downward spiral of defeatist behavior which is only motivated by the father's lawful right to take his daughter on a trip. While this does not even begin to excuse the actions Marius performs from this point on, he feels justified in his behavior as his actions are framed so as to elicit his constant need for opposition. The dialectical framing of the actions of ex-husband and wife doesn't only keep the spectator guessing as to whose side to identify with, but also shines a light on the futility of the justice system, as both sides seem uninterested and unable to keep up their side of the "bargain."

The only point in the film where, ironically, father and daughter seem to connect is in the scene in which Sofia and Marius watch the funeral of a Roma man—whom Marius calls in demeaning fashion a "gypsy"—through the window of Sofia's room. The framing of the POV shots in the scene produces an anxiety-raising effect, as death has a distant yet ominous feel while it is being peeked at from afar. Furthermore, the extreme long shot of the almost indistinct coffin in the background puts the audience in Sofia's shoes. As such, the girl starts asking more questions than Marius has answers for. The short philosophical interlude gives Marius' character a chance to explain the title of the film: When Sofia asks which of her relatives will go to heaven, despite their not altogether upright behavior we have seen thus far, her father retorts: "Everybody in our family. Except for an uncle of mine." The irony of the statement and the suggestive camera point to the clear reversal of the message: not only is there no "family" to speak of after the divorce, as Marius has been replaced by a surrogate father and is not even welcome in the house, but nobody's behavior toward one another in the film can be cataloged as "Christianly" or warranting a blissful afterlife. Contrasting their family with the one of the Roma whom he looks down upon,

Marius in fact is looking at his own misfortunate destiny, which, due to short-sightedness, he does not recognize. This makes him, in tune with Biro's assessment of Eastern European films, a victim of a type of history that keeps repeating itself without giving characters a chance to change their lot.

As she watches her father pack her bag, at Marius' insistence, Sofia sings a song she learned in kindergarten. Aside from showing that the daughter has been spoiled by both educational system and family, the choice of song ("Volevo un gato nero") drives another wedge between the father's increasing sense of surprising newfound nationalism and what he interprets to be her Westernized behavior (because Sofia sings the song in wannabe Spanish). Although a promoter of modernization and internationalization from what we know of him thus far, when faced with the danger of seeing his daughter become estranged from the values that he holds dear in spite of himself, he becomes, quite surprisingly, the very patriarchal and quasi-nationalist figure he detests in his father. This increases Marius' ambivalence while signaling Jude's potential warning about the exaggerated Westernization of contemporary education. While it is undeniable that the simple rendition of a Spanish song does not necessarily spell out the danger of over-Westernization, the possible subtext here is that, in Marius' increasingly over-sensitive reading of facts, this can mean that Sofia downplays the values that local education could offer in exchange for the "cheap thrills" of Westernization. Although far from a traditionalist, Jude may be signaling a certain concern with Westernization inasmuch as this trend featuring in the last decades of Romanian development doesn't only favor a reorientation toward the West but also a remembering of the country's interwar past.

When in the very next scene Aurel yodels a greeting to Sofia—which she reciprocates—and then tells Marius that Sofia is singing a German march, it becomes clearer that what is at play is the broader fear of not only Westernization but Germanization. This is supported by Jude's insistence on the march motif for a few good minutes of screen time in which Coca teaches Sofia to sing while keeping the measure with her hand under her chin. Furthermore, this ties in with the possible motif of contemporary Nazification, which is a theme that emerges in Jude's later work. As an example, we have only to think of the German march that plays languidly on a children's playground in *Bad Luck Banging or Loony Porn* (*Babardeală cu bucluc sau porno balamuc*, 2021) while Jude's camera explores the social and political contrasts of contemporary Bucharest. Finally, recall the joy with which the actors wear their Nazi uniforms in the finale of *I Don't Care if We Go Down in History as Barbarians* (*Nu-mi pasă dacă vom intra în istorie ca barbari*, 2018) and the gusto with which they play their torturer roles.

The continuation of the scene in the hallway sets off



the main conflict: As Marius puts Sofia's shoes on, Aurel and Coca stage resistance to the departure of the father and daughter. They vehemently suggest that Marius wait until Otilia's return in order to take Sofia to the seaside, adding tension to the situation. Although Marius agrees at first, particularly at Coca's insistence that they delay their vacation, he is gradually seen losing patience as he considers he is being taken in by the other two, which does not agree with his dominant gender role. The scene progresses imperceptibly towards increased aggression as Aurel, although unable to find Otilia on the phone, takes a stand and blocks the apartment door by coming between Marius and the exit, thus cutting off the latter's way out. The camera gets in exceedingly close to the two men seen in profile as Marius, shouting louder than Aurel, gradually gets the upper hand. The standoff degenerates into a violent conflict as Marius loses his nerve, calls the other a "skinned homeless prick," and finally, trying to forcibly remove Aurel from his path, accidentally hits him on the head with the swinging door. Aurel's dramatic cries set off a maelstrom.

What becomes increasingly apparent is that Marius is not content with his new gender role as a father who is not allowed to exercise what he considers to be his parental rights. The situation can be read in the context of capitalist relations as well, as the accumulation of riches by his ex-wife's family allows her to replace him as the dominant figure in the picture. The claustrophobia created by the tight camera positions and the wave of vulgarity and physical violence that we witness makes us sympathetic to the power imbalance that Marius experiences, while simultaneously forcing us to ask ourselves whether his errant behavior is justified or not.

Although he succeeds in taking Sofia downstairs, Marius loses sight of her for a moment. During this time the girl quickly runs back upstairs. This sets off a duel in which all the characters in the drama are seen as courting the little girl's attention. Visibly upset, Sofia hides in a cardboard box in her room, as Marius returns looking for her. It is at this time that Otilia returns home and tries to redress the rapidly degenerating situation. The camera shifts focus here to closely follow Otilia as she moves through the apartment, her attitude rather passive in the beginning. Collecting testimonies from everybody in the house, she seems to tacitly side with her family to the detriment of Marius. When describing what happened, Aurel starts calling the girl "Sophie," with a French accent, further Occidentalizing her name, thus contrasting her wannabe upbringing to Marius' rather hillbilly behavior. Despite Sofia's merrily eating some cherries her mother brought home, Otilia's places her hand on the girl's forehead and concludes that she is burning, which further antagonizes Marius, who is shown at least in this respect to be the voice of reason. This is further enforced by Marius' apologizing to Aurel and calling the incident in which the latter hit his head

on the door an accident.

Otilia continues playing the sick daughter card as she ignores Marius talking to her. Instead, she tells Aurel to get various drugs for the girl. She is decided not to let Marius take Sofia to the seaside, and her patience runs thin when Marius opposes her plans. Getting up to finally confront him, she tells Marius to get out of the house because he had already destroyed her life. In further long takes, the two parents fight for Sofia's possession, while Otilia calls Marius a criminal for beating up Aurel, and tells him to "fuck off," threatening him with never seeing Sofia again. Marius continues to rely on justice and his lawful right to see his daughter ("fiat justitiae pereat mundus," he eloquently quotes a Latin saying), but Otilia accuses him of immaturity and of being an absentee father. Referencing Kideckel's statement, this affects Marius deeply. Mirroring his own father's behavior from the scene in which he visited his parents, Marius calls Otilia a "devious cunt" and refuses to leave, which determines Otilia to call the police reporting a case of domestic violence. It is important to point out, yet again, how the pattern of Marius' behavior in this key scene mirrors his treatment of his parents: if he is first jovial and understanding of their defects, with rising tension, he loses his cool and sense of reason, succumbing to reckless, aggressive, and finally violent behavior, even though he intermittently yet vainly attempts to return to calm.

As he finally realizes that the stakes are against him, Marius recants and asks Otilia to tell the police not to come. She ignores him as he humiliates himself in front of all the others, falling to his knees and imploring Otilia to keep the police away from their private life. This only eggs Otilia on, who threatens him with a restraining order. As the two fight, Sofia covers her ears and moves to her room. Marius has a nervous breakdown and becomes increasingly violent, hitting and breaking kitchen utensils and spitting Otilia in the face as she refuses to call off the police. When Aurel intervenes to help his girlfriend, Marius violently hits him. Mayhem ensues. The camera becomes increasingly shaky, unsure, as it were, which of the precipitating actions to follow in a context in which the mood changes swiftly from apparent civility to tragedy. Marius blocks the apartment door, and, as Otilia helplessly watches her ex-husband's outlandish behavior, Marius threatens to kill Aurel with a corkscrew. As Coca arrives on the scene, Marius gags Aurel with a towel, then duct-tapes his mouth and hands.

Coca, equally helpless, shouts that they are educated people and should behave as such. No one pays attention to her as Aurel lies on the kitchen floor next to the overturned table and Marius takes Otilia by force to the living room. He promises to untie Aurel as soon as he and Sofia will leave. He and Otilia are trying to have a conversation as the camera anxiously follows Marius around attempting to control the situation. In the meantime they continue to call each other "ruthless cow"

and “reckless moron,” respectively, and Marius tells his ex that he feels like puking for having loved a “devious slime,” and confessing that all that he ever wanted was to have a normal family. The police finally arrive and ring the interphone. Soon they’ll be ringing the door bell and they will continue to do so from here until the end of the film, adding tension to an already over-dramatic moment.

Upon seeing Jude’s work, American film critic Jay Weissberg invented a new term to refer to some films made by Romanian New Wave directors. He called Jude’s film a “bathroom-sink drama” in reference to the famous “kitchen sink” realism that emerged in Britain in the fifties and sixties with the films of Karel Reisz, Tony Richardson, and Lindsay Anderson. These British New Wave films focused on the lives of proletarian or lower middle-class protagonists who were oftentimes trying to make ends meet while, not unlike Jude’s lead, trying to make sense of their amorous and emotional lives in a universe dominated by despair and lack of emotional contact.

After Marius throws Otilia’s ringing cellphone into a fish tank, he suddenly turns emotional, falling into Otilia’s lap; asking her to forgive him and take him back. The abrupt mood swing denotes a highly strung and possibly imbalanced character. Andrei Gorzo and Veronica Lazăr point to Marius’ behavior as being the expression of male rage and a “paranoid, childish, pitiful masculinity,” which gives the entire film a tinge of vaudeville.¹¹ They support this interpretation by connecting Jude’s film with the real-life work of the comedic duo Popescu-Arșinel, from which they believe that Jude’s character hails. This is definitely a possible reading, which would agree with anthropologist Maria Todorova’s writings on the Balkans in general. In her famous description of the image of the Balkans as a savage, backward place situated at the periphery of “civilized” Europe, Todorova claims that it is the interpretation of Western writers about the Balkans that made the region appear wild in the common imagination, and that Eastern European writers perpetuated these clichés in order to curtsy acceptance to the “European family” in the years following the bloody Balkan Wars at the beginning of the 20th century.¹² Is Jude’s work therefore only perpetuating these clichés? Is the behavior of his characters simply giving voice to rage? Furthermore, is rage an emotion that was internalized by locals after their description by neutral bystanders and thus is Marius’ completely unjustified behavior meant to simply shock through savagery and brutality?

Throughout this entire part of the conflict Jude takes pains to describe not only something that could happen, but something that *does* happen in various instances in postsocialist societies, societies which have been disillusioned with the prospects of a quick and painless transition to capitalism, and which witnessed a thorough dismissal of legal authority in the aftermath of the 1989

revolution. If Biro and Todorova are right, and Eastern Europe and the Balkans, respectively, are indeed stuck in a perpetual transition during which history keeps repeating itself more often as tragedy than as farce, these types of backward societies are, as the American-Bulgarian theorist shows, dangerous for others and dangerous to themselves.¹³ Considering Jude’s later work, which pays careful attention to the history of Communism and fascism in Romania in the afore-mentioned films of 2018 and 2021, but also in his short film *The Potemkinists* from 2022, in which he muses over the heritage of the sailors of the Potemkin who were granted asylum in Romania after the mutiny on the famous battleship that later became the subject of Eisenstein’s iconic film, it is evident that the author believes the vaudeville to be only one aspect of a more complex history of danger and violence. Although Marius’ outburst should not be read as a metaphor for the entire descent into socio-political turmoil that Romanian society experienced after the 1989 anticommunist revolution, the film analyst can find the answer at the intersection of the self-portrait of a malfunctioning society and, as Gorzo and Lazăr point out, a propensity for melodramatic histrionics that is, we need to add, the natural consequence that indigent living conditions have repeatedly effected on an increasingly traumatized society. Far from justifying abuse, this context hints that Jude’s imaginary descent into violence illustrates the socio-political entrapment of a Romanian postsocialist society which is neither able to turn back the clock on its socialist order and security nor overcome the moment of postsocialist mayhem. Alluding to the social instability caused by the postsocialist transition, Geoff Andrew reinforces this reading by stating that “this family’s predicament and behavior may be symptomatic of a particular society at a particular moment in time.”¹⁴

In perfect tone with Jude’s playfulness, the film’s dénouement, however, as if to overturn this possible ideological reading, reinforces the melodramatic reading favored by Gorzo and Lazăr. As Marius begs Otilia to get rid of Aurel, whom the former calls a scumbag (while reciting lines from a poem, which seem desperately inappropriate for the situation), he gags, ties up, and sequesters the couple, which is forced to sit back-to-back on the living room floor, while Marius walks into Coca’s room. Paradoxically, Coca is the only person in the house that Marius can relate to, which shows both his traditionalism (after all, he repeatedly mentions that all he wants is a “normal family”) and his complexity: how can a reasonable person behave so violently with people he allegedly loves?

It is the next scene, however, that fully transforms the narrative into a dystopian surrealist film: When Sofia notices Otilia and Aurel tied down on the floor, Marius tries to explain they are playing a game. This reinforces the vaudeville reading, with the addenda that it is tragedy that is being masked under the appearance of a



comic routine. The public is furthermore equated with an infantile (possibly foreign) onlooker who doesn't fully understand the history of violence that they are forced to witness. This confusion persists as Marius places Sofia in his lap in an act that contrasts sharply with his previous reckless behavior and starts painting the self-portrait of a loving father (he was the one who took most care of Sofia while she was a baby, he says), while his ex-wife watches helplessly from the other side of the room. Overcome with frustration for having lost both, Marius explains to the confused child that her mother is a "bloody whore," as Otilia mumbles protests from under the scarf; and that Aurel is a usurper who took advantage of him and threw him out of his own apartment. This behavior represents the apex of his cultural gender role (for all the wrong reasons), because in this moment Marius, as a perpetrator of toxic masculinity, completely controls everybody else's behavior in an utter reversal of the image he wanted to project at the beginning of the film, namely that of the normal, enlightened family guy who rises above the obsolete models offered by his bickering parents. Ironically, this does not only reproduce his parents' patriarchy, but points to a delusional character flaw that is elevated to the rank of national trait: in Freudian fashion, feelings too traumatic to handle find their release in anger, which offers the psyche protection from its very own trauma.

Although the film ends on an apparently metaphorical note, Marius' escape through a bathroom window and the final episode in the pharmacy should be read in sarcastic key: a sarcasm pointing both to the author himself and to society's "particular moment in time" described in the plot. After we see Marius walking the whole distance from the apartment to the pharmacy to receive help, the film reverts to a down-to-earth realism that points cyclically to its quieter beginning. When Marius steps out of the pharmacy and onto the sidewalk, he is followed there by the young security guard whom the protagonist asks for a cigarette. As the guard hands him one, he tells Marius to "Get up and walk, Lazarus." The lead responds with an attitude situated between disbelief and utter surprise. It is as if, for a second, as he walks away from the pharmacy, Marius takes the guard's remark seriously, almost believing that his downfall justifies his martyrdom. This is in fact the point which warrants a deceptive tragi-comic reading for the film. For if we were to be entirely in surrealist territory, the line would fall flat both on Marius' ears and on our own. It is that tinge of saintliness that the line alludes

to, however, that reinforces the reality of what we had just witnessed, or, as Brian Massumi would put it, the potentiality that the plot did after all take place and that it did stand for a possible glimpse of postsocialist life in a country enmeshed in confusion.¹⁵

What Jude performs here is an operation whereby which, while using a realist style, he comments laconically on the possible symbolism his protagonist might represent, effectively annihilating any symbolism. Furthermore, given the author's notorious cinephilia and interest in Romanian cinema history, this also relates to the 1980s-era socialist cinema, which coated its stark social commentary in a combination of poetry and symbolism in order to cover up some of the allusions made in the narrative. This invites an almost textual reading of the film which highlights the economic and psychological pressures that mount to paroxysm in a protagonist that crumbles to pieces and gives way to irrational behavior. Ironically, Jude's character is punished in the end for being a victim of his own enthusiasm and for trusting the one social, moral, and political system that will bring about his own downfall: capitalism. Furthermore, because he sees himself above the patriarchal demeanor of his parents as well as the passé traditionalism of his wife in believing he is a "normal" family guy who abides by modern rules of conduct, Marius digs himself deeper into an emotional hole. While this may be his conventional hubris, he also stands for, however, the disoriented subject of the transition. Influenced by the transition from socialism to capitalism, as well as the transition from traditionalism to modernity, Marius represents the effects of the dramatic collapse of a value system that combined blissful patriarchy with abhorrent violence, and was not apt to endure in the 21st century. The conclusion of the film is that the disappearance of this system greatly impacted the communication between generations and that the penetration of mercantilism and capitalism only complicated this strained communication. It goes without saying that this produced an irreconcilable generation gap between the socialist and the postsocialist generations, a gap that Jude both mourns and celebrates in a film that is both self-ironic and irreparably tragic.

Acknowledgement: Research for this article was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitization, CNCS UEFISCDI, project number PN-III-P4-PCE-2021-0141, within PNCDI III.

Notes

1. Bogdan Popa in his inciting article “What’s Wrong with the Romanian New Wave? Auteur Cinema, the Communist, and the Production of the Violent Working Class” persuasively argues that capitalism and market forces shook the foundations of egalitarianism even before the downfall of Communism, and that this is reflected in various socialist-era films. Dusan Bjelic makes a similar argument about the figure of Mr. Bebe in Cristian Mungiu’s *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days* (which is set in the eighties), showing how this character’s greed symbolized the subversion of the egalitarian goals of the socialist state’s agenda. While both arguments are valid (even though the former applies to films made during socialism, and the latter is enunciated in reference to a postsocialist film), the pre-1989 Romanian social fabric was more homogenous than that of postsocialism because there were fewer and smaller differences between middle- and upper-class members of Romania’s paid workforce.
2. David Kideckel proposes such a general argument in his chapter “The Undead. Nicolae Ceaușescu and Paternalist Politics in Romanian Society and Culture.”
3. Popa, “Revisiting the Uses of Nostalgia in Post-socialist Cinema,” 75.
4. Gorzo’s statement on Puiu’s film has been adopted by film critics to correctly describe the history of the Romanian New Wave. See Gorzo’s blog, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* [Things that Can’t Be Told Differently].
5. Incidentally, Jude’s *Do Not Expect Too Much from the End of the World* produced in 2023 starts in a similar fashion, which indicates a possible recurrence of generational conflict motifs across the director’s oeuvre.
6. Chirilov, “Stop-cadre la masă” [Freeze-frames at the Family Table], 11.
7. Gorzo and Lazăr, “Radu Jude’s Satirical Studies of Male Rage and Self-Pity,” 2.
8. *Ibid.*, 2.
9. Biro, “Pathos and Irony in East European Films,” 29.
10. *Ibid.*, 30.
11. Gorzo and Lazăr, “Radu Jude’s Satirical Studies of Male Rage and Self-Pity,” 3.
12. This is one of Todorova’s overarching arguments in *Imagining the Balkans*.
13. Todorova, *Imagining the Balkans*, 17.
14. Andrew, “Everybody in Our Family,” 83.
15. In “Parables of the Virtual” Massumi suggests that potentiality is the materialization of affect.

Bibliography

- Andrew, Geoff. “Everybody in Our Family.” *Sight & Sound* 7, no. 29 (2019): 83.
- Biro, Yvette. “Pathos and Irony in East European Films.” In *Politics, Art and Commitment in Eastern European Cinema*, edited by D.W. Paul, 28–48. London: Palgrave Macmillan, 1983.
- Bjelic, Dušan. “4 Months, 3 Weeks and 2 Days at the moment of neoliberal catastrophe.” *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, no. 58 (2017–2018). <https://www.ejumpcut.org/archive/jc58.2018/Bjelic4Months/index.html>.
- Chirilov, Mihai. “Stop-cadre la masă” [Freeze-frames at the Family Table]. In *Noul cinema românesc. De la tovarășul Ceaușescu la domnul Lăzărescu* [New Romanian Cinema. From Comrade Ceaușescu to Mr. Lăzărescu], edited by Cristina Corciovescu and Magda Mihăilescu, 11–32. Iași: Polirom, 2011.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. “Radu Jude’s Satirical Studies of Male Rage and Self-Pity.” *Transilvania*, no. 5 (2022): 1–5.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. *Beyond the New Romanian Cinema: Romanian Culture, History, and the Films of Radu Jude*. Sibiu: Editura ULBS, 2023.
- Gorzo, Andrei. “20 de ani de la ‘Marfa și banii’ [20 Years after ‘Stuff and Dough’]. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel* [Things that Can’t Be Told Differently] (blog), January 11, 2021. <https://andreigorzoblog.wordpress.com/2021/01/11/20-de-ani-de-la-marfa-si-banii/>.
- Kideckel, David. “The Undead: Nicolae Ceaușescu and Paternalist Politics in Romanian Society and Culture.” In *Death of the Father: An Anthropology of the End in Political Authority*, edited by John Borneman, 123–147. New York: Berghahn Books, 2004.
- Massumi, Brian. *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Popa, Bogdan. “What’s Wrong with the Romanian New Wave? Auteur Cinema, the Communist, and the Production of the Violent Working Class.” *Studies in Eastern European Cinema* 1, no. 9 (2017): 89–102.
- Popa, Bogdan. “Revisiting the Uses of Nostalgia in Post-socialist Cinema: Radu Jude’s Cinema and Dialectical Images.” *Transilvania*, no. 1 (2023): 67–78.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Weissberg, Jay. “Everybody in Our Family.” *Variety*, February 13, 2012.



AUTENTICITATE, TRANSPARENȚĂ ȘI CREDIBILITATE: O PERSPECTIVĂ ETICĂ ASUPRA COMUNICĂRII *SOCIAL MEDIA INFLUENCERILOR*

Raluca MUREȘAN

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: raluca.muresan@ulbsibiu.ro

AUTHENTICITY, TRANSPARENCY, AND CREDIBILITY:
AN ETHICAL PERSPECTIVE ON *SOCIAL MEDIA INFLUENCER* COMMUNICATION

Abstract: The purpose of this study is to discuss the need to establish ethical standards to guide the social media influencer communication, an emerging field at the intersection of three established public communication fields: journalism, public relations, and advertising. Previous studies dedicated to the ethics of influencer communication focus on three major themes: authenticity, transparency and disclosure of sponsorship, themes that also appeared in the debates in Romania when the misconducts of some local influencers were covered by media.

Keywords: social media influencer, influencer marketing, communication ethics, authenticity, transparency, credibility

Citation suggestion: Mureșan, Raluca. “Autenticitate, transparență și credibilitate: o perspectivă etică asupra comunicării *social media influencerilor*.” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 53-58.

<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.08>.



În lumea digitală, conținutul generat de utilizatori a dobândit o mare importanță deoarece oferă o perspectivă onestă asupra valorii unui produs sau serviciu, iar oamenii au mai mare încredere în aceste recomandări în comparație cu comunicările realizate prin intermediul publicității clasice¹. Având posibilitatea de a ajunge la o audiență foarte largă prin intermediul *social media influencerilor* (la care ne vom referi în continuare folosind varianta mai scurtă de *influenceri*), tot mai multe companii recurg la acest nou instrument de comunicare de marketing, denumit *influencer marketing* sau marketing prin intermediul *influencerilor*. Pentru o corectă înțelegere a demersului nostru, precizăm că mesajul unui *influencer* este identificat drept comunicare de marketing dacă sunt îndeplinite două condiții: existența unei remunerații (compensații) și controlul editorial. Astfel, potrivit autorilor Brown și Hayes, „în cazul în care agenții de marketing sau proprietarii de branduri abordează utilizatorii pentru ca aceștia să

genereze conținut în schimbul unei plăți sau al altor acorduri reciproce și dețin controlul asupra conținutului, atunci acest lucru ar trebui să fie identificat în mod clar ca fiind o comunicare de marketing”². Puterea *influencer marketingului* rezidă în expertiza, popularitatea și/sau reputația *influencerilor* care, atunci când recomandă un produs, par mai de încredere, crescând șansele ca produsul să fie achiziționat de consumatori³. Dacă în ultimii ani dezbaterile legate de etica acestui domeniu au fost sporadice și concentrate îndeosebi pe discutarea unor derapaje etice, pe aducerea în atenția publică a unor conduite lipsite de etică ale unor *influenceri*, în prezent putem observa un interes tot mai mare al cercetătorilor în explorarea acestui domeniu, deoarece, așa cum evidențiază autorii unui studiu recent⁴, comunicarea prin intermediul *influencerilor* „nu este inerent lipsită de etică, ci, mai degrabă, nu sunt bine înțelese principiile etice care ghidează *influencerii* atunci când produc conținut plătit sau sponsorizat”⁵.

Așadar, scopul acestui studiu este de a identifica principiile etice specifice comunicării de marketing prin intermediul *influencerilor*, capabile să-i ghideze pe aceștia în deciziile pe care le iau. În lipsa unei legislații adaptate și specifice, autoreglementarea deține un rol deosebit de important, iar în ultimii ani observăm un interes din ce în ce mai mare pentru stabilirea unor standarde etice prin adoptarea de coduri sau ghiduri de bune practici. European Advertising Standards Alliance (EASA), cea mai importantă asociație în materie de autoreglementarea publicității din Europa, din care fac parte 42 de organizații preocupate să asigure o publicitate responsabilă și să impună standarde etice în comunicarea comercială, a realizat în 2018 un ghid de bune practici pentru *influencer marketing*, în România, în 2020, a fost elaborat un prim „Cod de bune practici în *influencer marketing*”, iar în același an în Republica Cehă a fost adoptat un cod etic, semnat până în prezent de 150 de entități din sfera *influencer marketing*.⁶

Ce este un *influencer*?

Deoarece popularitatea social media *influencerilor* a crescut exponențial în ultimii ani, atrăgând și interesul cercetătorilor pentru explorarea acestui domeniu, la ora actuală există foarte multe definiții ale *influencerilor*. Dacă ne uităm în dicționare, vedem că, potrivit Cambridge Dictionary un *influencer* este „o persoană plătită de o companie pentru a prezenta și descrie produsele și serviciile sale pe rețelele de socializare, încurajând alte persoane să le cumpere”⁷ sau potrivit Collins Dictionary este „o persoană care reușește să convingă numeroase alte persoane, de exemplu, pe cei care îi urmăresc pe platformele social media, să facă, să cumpere sau să folosească aceleași lucruri ca și ei. Adesea, aceștia sunt plătiți sau primesc produse gratuite în schimbul acestui lucru”⁸. Făcând o trecere în revistă a definițiilor oferite de literatura științifică, putem observa că numărul mare al acestora a dus la diverse încercări de sistematizare. Pentru a face mai ușoară abordarea acestui domeniu emergent, le putem grupa în funcție de nivelul la care este plasat centrul de greutate al definiției: pentru unii autori este sursa de venit, pentru alții serviciul furnizat, iar pentru alții relația cu publicul.

Astfel un *influencer* este, potrivit lui Campbell și Grimm⁹, o persoană care postează în social media în schimbul unei remunerații. Michalsen et al. definesc *influencerul* drept „un creator de conținut cu intenții comerciale, care construiește relații de încredere și autenticitate cu publicul său (în special pe platformele social media) și care se angajează online cu actori comerciali prin diferite modele de afaceri în scopul monetizării”¹⁰. Din perspectiva serviciului furnizat, *influencerii* sunt, potrivit lui Freberg et al.¹¹, un nou tip de *endorser* terț independent care modelează atitudinile publicului prin intermediul blogurilor, *tweet*-urilor și al utilizării altor platforme social media sau, conform

cercetătorilor Enke și Borchers, sunt „actori terți care au stabilit un număr semnificativ de relații relevante cu stakeholderii organizației, pe care îi influențează prin producția și distribuția de conținut, interacțiunea și apariția personală pe web-ul social”¹². Relația cu publicul este esențială, iar din această perspectivă un *influencer* este, în opinia lui Dhanesh și Duthler¹³, o persoană capabilă să construiască și să mențină relații cu următorii de pe platformele social media și care are capacitatea de a informa, de a distra și de a influența gândurile, atitudinile și comportamentele următorilor.

Calitatea specială a relației pe care *social media influencerii* o au cu următorii lor, o relație dinamică și foarte strânsă, intimă chiar, îi deosebește pe aceștia de liderii de opinie obișnuiți. Din același motiv *influencerii*, denumiți deseori micro-celebrități, se deosebesc și de celebritățile tradiționale, care caută să se poziționeze la o anumită distanță față de următorii lor. Comunicarea prin intermediul *influencerilor* este considerată mai autentică, mai de încredere și de aceea poate influența semnificativ deciziile de cumpărare ale tinerilor consumatori¹⁴. Principalele caracteristici ale unui *influencer*, potrivit lui Michalsen et al., sunt (1) crearea de conținut, adică serviciul furnizat de *influenceri*, (2) intenția comercială, determinată de venituri directe de la branduri (monetare și non-monetare), de venituri din implicarea publicului sau de compensații din partea platformei, (3) monetizarea, adică generarea de venituri prin diferite modele de afaceri (inclusiv prin *influencer marketing*, dar fără a se limita la acesta) și (4) încrederea și autenticitatea, adică sursa influenței, legată de relația para-socială de încredere cu publicul, precum și de autenticitatea percepută a conținutului, care poate fi utilizată pentru a influența comportamentul de cumpărare al consumatorilor¹⁵.

Plecând de la constatarea că există diferențe semnificative între *influenceri* în privința *brandingului*, a numărului de urmăritori, a ratei de interacțiune (*engagement*) per postare, a tarifelor percepute, dar și a abilităților de care dispun, Campbell și Farrell au propus împărțirea acestora în cinci categorii distincte: *influenceri-celebrități*, *mega-influenceri*, *macro-influenceri*, *micro-influenceri* și *nano-influenceri*¹⁶. În realizarea acestei clasificări, autorii a luat în considerare nu doar numărul de urmăritori, ci și criterii precum autenticitatea percepută, accesibilitatea, expertiza și capitalul cultural. Astfel, *influencerii-celebrități* au peste un milion de urmăritori pe o platformă, dar sunt persoane care se bucură deja de o notorietate dobândită anterior sau independent de prezenta lor în *social media*. Celebrități precum Cristiano Ronaldo, Selena Gomez sau Dwayne “The Rock” Johnson sunt prezente în *social media* pentru a-și susține carierele și pentru a promova parteneriate cu branduri celebre. Deoarece se asociază frecvent cu branduri legate de domeniile în care aceste vedete activează, precum sport, muzică, cinematografie



etc., *influencerii-celebrități* sunt percepuți ca având un nivel înalt de expertiză și se bucură de un capital cultural care le permite să perceapă niște tarife semnificativ mai mari decât *influencerii* din celelalte categorii¹⁷.

Spre exemplu, fotbalistul portughez Cristiano Ronaldo este considerat cel mai important *influencer* pe platforma Instagram în 2023, având peste 531 de milioane de urmăritori și parteneriate cu branduri celebre precum Nike, Louis Vuitton sau Herbalife. O postare de-a sa din noiembrie 2022, în parteneriat cu Lionel Messi, a generat aproape 8,5 milioane de aprecieri pe Instagram¹⁸. De asemenea, fotbalistul se găsește și în topul listei celor mai bine plătiți *influenceri-celebrități* din 2023, prețul mediu estimat pentru o postare de a sa pe Instagram fiind de 2.397.000 de dolari¹⁹. La fel ca și *influencerii-celebrități*, *mega-influencerii* se bucură de un număr mare de urmăritori pe platformele *social media* (peste un milion), dar celebritatea lor se datorează exclusiv activității lor din *social media*, fiind de obicei cunoscuți doar de către cei care îi urmăresc pe internet²⁰. Spre exemplu, cel mai influent pe canalul YouTube, cu 100 de milioane de urmăritori, este **Pewdiepie**, un *gamer* care se găsește și în topul celor mai cunoscuți *influenceri* de pe Instagram având 21,7 milioane de urmăritori²¹.

Având între 10.000 și 100.000 de urmăritori, *micro-influencerii* se bucură de suficientă popularitate pentru a atrage parteneriate cu branduri din industrii diverse. De regulă, aceștia realizează videoclipuri cu recomandări legate de anumite produse sau servicii, care pot influența în mod semnificativ vânzările deoarece urmăritorii le consideră mai autentice decât recomandările celebrităților. De altfel, cele mai mari atuuri ale *micro-influencerilor* sunt autenticitatea, credibilitatea și o bună cunoaștere a nevoilor și intereselor urmăritorilor²².

În categoria *nano-influencerilor* intră *influencerii* aflați la început de carieră, cu mai puțin de 10.000 de urmăritori, printre aceștia numărându-se în general prieteni, cunoștințe sau persoane din aceeași zonă geografică. Cu o accesibilitate și o rată a autenticității percepute ca fiind ridicate, *influencerii* din această categorie generează cele mai ridicate rate de implicare, sunt mai deschiși spre parteneriate neplătite sau contra unor produse și au o atitudine proactivă fiind, de regulă, cei care abordează diversele branduri pentru a le propune încheierea unor parteneriate²³.

Etica în comunicarea *influencerilor*

O cercetare realizată în 2021 asupra literaturii academice dedicată *influencer marketingului*, a identificat 387 de studii consacrate acestui subiect, cel mai vechi fiind publicat în 2003²⁴. În urma analizei acestor articole științifice, autorii au constatat că în cercetarea acestui domeniu predomină cinci teme: 1) persuasiunea *influencer marketingului*, 2) perspective ale *stakeholderilor*, 3) *influencer marketing* pentru anumite categorii de produse și sectoare de activitate, 4) identificarea,

selectarea și activarea *influencerilor* și 5) probleme etice ale *influencer marketingului*²⁵. Majoritatea studiilor dedicate eticii *influencerilor* se concentrează asupra a trei aspecte importante: transparența colaborărilor, plățirea *influencerilor* și autenticitatea acestora. Dar autori precum N. Borchers și N. Enke²⁶ apreciază că problemele etice ce pot apărea în acest domeniu sunt mai numeroase și menționează în studiul lor, apărut în 2022, zece aspecte etice, multe dintre ele neglijate de studiile anterioare, care ar trebui să preocupe profesioniștii acestui domeniu: autonomie, transparență, sinceritate, veridicitate, grijă, profesionalism, reciprocitate, respect, loialitate și responsabilitate socială²⁷.

Comunicarea prin intermediul *influencerilor*, la fel ca și alte domenii ale comunicării cu care se intersectează, are nevoie de o circumscriere într-un spațiu etic. Astfel, potrivit autorilor menționați anterior²⁸, comunicarea *influencerilor* se găsește la intersecția a trei domenii consacrate ale comunicării publice, respectiv relații publice, publicitate și jurnalism, însă depășește în mod constant granițele acestor domenii. O consecință importantă a acestei poziționări este că unele așteptări de ordin etic, specifice celor trei domenii, se pot aplica și în cazul comunicării *influencerilor*, dar există și anumite probleme etice întâlnite exclusiv în acest domeniu, cum ar fi, spre exemplu, cele legate de relația dintre *influenceri* și cei care îi urmăresc²⁹. Prin urmare, normele etice aplicabile altor domenii ale comunicării nu pot fi pur și simplu extinse asupra acestui nou domeniu, existând riscul ca aspectele specifice comunicării *influencerilor* să fie trecute cu vedere.

Mai mult, spre deosebire de domeniile consacrate ale comunicării, precum jurnalismul, relațiile publice și publicitatea, care funcționează în baza unor standarde etice prevăzute în coduri deontologice elaborate de diverse asociații profesionale, încercările de codificare etică a unor principii aplicabile în domeniul comunicării *influencerilor* se află la început, prin urmare și cercetările realizate până în prezent se raportează la standarde etice „împrumutate” din alte domenii, care, deși utile pentru a oferi o perspectivă de ansamblu, ratează diferența specifică a acestui domeniu. Așa cum evidențiază Borchers și Enke, independența și onestitatea sunt valori apreciate în jurnalism și relații publice, dar care nu au un rol decisiv în publicitate. Loialitatea este o valoare esențială în relații publice și publicitate, dar are o importanță minoră în jurnalism³⁰.

Pentru a înțelege mai clar de ce normele etice aplicabile jurnalismului sau relațiilor publice nu pot fi extinse în cazul comunicării *influencerilor*, putem lua drept exemplu practica plătirii sau recompensării *influencerilor* pentru conținutul postat. Conform standardelor etice aplicabile în domeniul mass-media, jurnaliștilor le este interzis să primească bani, cadouri sau favoruri de la cei despre care scriu, iar între spațiul editorial și cel publicitar trebuie să existe o linie de

demarcație fermă. Dacă un jurnalist încalcă normele etice referitoare la conflictul de interese își pierde credibilitatea. Și în domeniul relațiilor publice practica plătirii pentru materialele realizate este problematică din punct de vedere etic, regula aplicabilă aici fiind cea a relevanței informațiilor diseminate. Criteriul în funcție de care un specialist în relații publice trebuie să decidă dacă anumite informații trebuie diseminate sau nu, este cel al relevanței pentru publicul cărui i se adresează. În cazul *influencerilor* lucrurile sunt diferite. Publicul așteaptă din partea lor opinii sincere atunci când vorbesc despre anumite produse sau servicii, indiferent dacă sunt plătiți să le promoveze, că beneficiază de gratuități sau că fac acest lucru doar pentru că le place acel produs sau serviciu și doresc să-și exprime părerea cu privire la el. În evaluarea credibilității acestora se iau în considerare factori precum utilizarea în viața reală a produselor pe care le promovează, alegerea brandurilor cu care lucrează sau recunoașterea relației comerciale. Din această perspectivă, comunicarea *influencerilor* are mai multe în comun cu publicitatea, existând obligația etică de a menționa clienții care au plătit pentru promovare, dar spre deosebire de clienții din publicitate care dețin controlul total asupra conținutului și formatului mesajului, *influencerii* au o libertate totală în alegerea conținutului³¹.

Autenticitate, transparență și credibilitate în comunicarea *influencerilor*

Numeroși autori au fost preocupați de identificarea valorilor pe care trebuie să se fundamenteze comunicarea *influencerilor*. Astfel, potrivit lui Zniva et al. „conceptele de credibilitate și autenticitate ale *influencerilor* sunt elemente cheie”³². Borchers și Enke arată că transparența colaborărilor, plățirea *influencerilor* și autenticitatea sunt principalele teme abordate în studiile dedicate eticii *influencerilor*³³, iar alți autori consideră credibilitatea și încrederea drept factori care contribuie la eficiența *influencer marketing*³⁴. Autenticitatea este subiectul cel mai des întâlnit în cercetările despre etica *influencerilor*. Autori precum Wellman et al. consideră chiar că etica *influencerilor* ar trebui să se fundamenteze pe principiul autenticității; „O etică a autenticității contribuie la luarea deciziilor pe baza a două principii centrale: (1) fidelitate față de sine și, prin extensie, față de brand; (2) fidelitate față de public, oferindu-i conținutul pe care îl caută.”³⁵

Influencerii își atrag următorii prin comunicări personale bazate pe valori precum autenticitatea și onestitatea³⁶. Atunci când promovează un produs sau serviciu *influencerii* trebuie să-l testeze, iar afirmațiile lor trebuie să reflecte în mod onest experiența avută în legătură cu acel produs sau serviciu. O recomandare în acest sens găsim în „Codului de practică în comunicarea comercială” elaborat de Consiliul Român pentru Publicitate (RAC), care prevede în art.

4.4: „Pentru postările privind utilizarea produsului de către influenceri, aceștia trebuie să facă afirmații care reprezintă părerile lor oneste și experiența lor personală, autentică cu produsul, bazate pe dovezile pe care le dețin, oferind, dacă este cazul, mărturiile corespunzătoare”³⁷. Dar ce se întâmplă atunci când au un comportament lipsit de onestitate și doar pretind că folosesc anumite produse pe care sunt plătiți să le promoveze?

Cel mai cunoscut exemplu autohton este scandalul Plush Bio Cosmetics. Mai multe tinere, care au cumpărat produse promovate intens în social media de vedete precum Bianca Drăgușanu, Gina Pistol, Andreea Antonescu, Adelina Pestrițu, Dorian Popa, Lidia Buble sau Nicole Cherry, au depus plângeri penale împotriva fondatoarei Plush Bio Cosmetics, în care o acuză că le-a vândut produse care le-a distrus tenul. Una dintre tinerele care a decis să dea în judecată compania a declarat pentru ziarul *Libertatea* că a cumpărat aceste produse convinsă de recenzii bune din *social media*: „Foarte multe vedete făceau reclamă și am zis că nu au cum să mintă cu toții, pentru că tenurile lor arată impecabil”³⁸. După izbucnirea scandalului, unele vedete, precum Adelina Pestrițu, desemnată în 2019, la gala la gala internațională „E! Peoples Choice Awards”, cel mai puternic *influencer* din România, au decis să întrerupă colaborarea cu Plush Bio Cosmetics, altele, precum Bianca Drăgușanu sau Dorian Popa, apără în continuare brandul³⁹.

O altă problemă etică importantă este legată de transparență, respectiv recunoașterea existenței unei relații comerciale între *influencer* și compania promovată prin postare. Un *influencer* realizează o comunicare comercială nu doar în situația în care este plătit cu o sumă de bani, în baza unui contract legal de prestări servicii încheiat cu o companie, ci și atunci când primește gratuit diverse produse sau beneficiază de servicii, precum invitații la restaurant, la evenimente, excursii sau vizite la diferite obiecte turistice, dar și dacă încheie un contract de barter cu o companie. Ghidul de bune practici pentru *influencer marketing* al European Advertising Standards Alliance (EASA)⁴⁰ precizează că „recunoașterea comunicării comerciale este de o importanță capitală și reprezintă piatra de temelie a publicității responsabile.”⁴¹ Potrivit recomandărilor EASA, la nivel național ar trebui adoptate reglementări care să conțină recomandări clare legate de modul în care *influencerii* trebuie să dezvăluie caracterul comercial al postărilor lor, astfel încât să fie ușor de recunoscut de către toate categoriile de consumatori. În cadrul acestor reglementări ar trebui să fie luate în considerare elemente precum locul și momentul în care se face dezvăluirea caracterului comercial al postării, dar și utilizarea unor formulări sau etichete acceptate pentru a identifica corect natura relației comerciale



dintre companie și *influencer*, care să nu inducă în eroare consumatorul⁴².

Cea de-a treia problemă etică importantă este legată de marcarea corespunzătoare a conținutului plătit. Deoarece de cele mai multe ori referirile la branduri sunt încorporate în conținutul organic generat de *influenceri*, pentru consumatori, și în special pentru copii și adolescenți, poate fi dificil să diferențieze conținutul comercial de cel necomercial⁴³. Potrivit unui studiu realizat de Ipsos Mori în Marea Britanie în 2019, care a analizat rolul pe care etichetele și alți factori îl au în identificarea postărilor *influencerilor* care includ conținut publicitar⁴⁴, reclamele postate de *influenceri*, spre deosebire de cele postate direct de către branduri, au fost identificate într-o mai mică măsură drept reclame, chiar și atunci când erau etichetate ca atare. Rezultatele studiului au arătat că etichetarea postărilor drept reclame ajută consumatorii să înțeleagă dacă ceea ce văd este sau nu conținut comercial, iar locul în care este plasată eticheta are un rol important. Astfel, dacă eticheta este plasată într-un șir de *hashtag-uri* și nu este ușor vizibilă, poate trece neobservată, la fel și în cazul în care semnalarea se face la finalul postării⁴⁵.

Prin urmare, pentru o comunicare corectă din punct de vedere etic (dar și legal, acolo unde există deja reglementări în acest sens), *influencerilor* le revine obligația de a dezvălui caracterul comercial al postărilor lor, prin marcarea corespunzătoare a conținutului plătit. Unele asociații profesionale au adoptat deja coduri etice sau ghiduri de bune practici, care conțin recomandări explicite privind marcarea conținutului plătit. Fiind însă vorba doar de norme etice și nu de impunerea pe cale legală a unor obligații de transparentă, firește că nu toți *influencerii* se grăbesc să le urmeze. Cu toate acestea, chiar dacă încălcarea regulilor privind marcarea conținutului plătit nu atrage sancțiuni legale, cum ar fi plata unor amenzi, poate duce la pierderea credibilității *influencerului* și, implicit, prin asociere, poate afecta și reputația brandului promovat. În ciuda unor astfel de recomandări, un studiu realizat în 2021 de o echipă afiliată Awin.com, a arătat că 76% dintre *influencerii* care utilizează Instagram „ascund” informația referitoare la conținutul comercial al postării în mijlocul sau la finalul acesteia ori în comentarii⁴⁶.

În privința termenilor pe care îi poate utiliza *influencerul* pentru a semnală natura comercială a postării, opțiunile sunt destul de variate: „reclamă”, „publicitate”, „conținut plătit”, „conținut sponsorizat”, „#ad”, „#sponsorizat”, „#parteneriat” etc. Important este ca termenii să fie ușor de înțeles și să fie utilizați înainte de butonul „more/citește mai mult”⁴⁷. Cele mai utilizate platforme de conținut, precum Instagram, Facebook, YouTube etc., pun la dispoziția utilizatorilor instrumente prin care să indice natura plătită/sponsorizată a conținutului postat.

Câteva cazuri mediatizate au adus în dezbatere și în

țara noastră necesitatea adoptării unor norme care să reglementeze obligația *influencerilor* de a declara natura comercială a conținutului postat. Amintim, cu titlu de exemplu, campania cu *vloggeri* a Societății de Transport București STB SA și promovarea unui centru medical din București de către Andreea Marin. În ambele cazuri a fost încălcată o regulă importantă în comunicarea cu publicul: nemarcarea drept publicitate a materialelor postate. În primul caz, *vloggeri* cu sute de mii de fani pe YouTube, precum Mikey Has, Ghidușul, BRomania, au promovat STB în cadrul unor scurte „scenete”, în care își lăsau în parcare mașinile personale, marca BMW, Range Rover sau Mercedes, pentru a se urca în autobuze Otokar, fără a anunța, nici în video, nici în textele care însoțeau filmele, că au fost plătiți de STB, în baza unui contract de promovare în valoare totală de aproape 200.000 de euro⁴⁸. După ce au început să apară critici și discuții pe tema publicității nemarcate, unii dintre *vloggeri* și-au marcat discret postările, arătând astfel că este vorba despre o campanie plătită⁴⁹. Într-un caz foarte asemănător, tot din 2019, Andreea Marin a promovat în *social media* și prin interviuri un centru medical pentru persoane defavorizate, finanțat din bani publici, aflat în subordinea Primăriei Sectorului 1 București, fără să menționeze că este vorba despre un parteneriat plătit⁵⁰. Firma de relații publice deținută de Andreea Marin în proporție de 95% a primit prin atribuire directă un contract în valoare de 174.500 lei pentru „servicii de organizare, prezentare, promovare a centrului de recuperare medicală”, sursa de finanțare fiind reprezentată de fonduri bugetare. În ianuarie 2020, centrul medical a mai atribuit un contract asemănător firmei Andreei Marin, de această dată în valoare de 134.260 lei⁵¹. Întrebată de jurnaliștii de la *Libertatea* de ce nu a marcat postările în care a promovat centrul medical, Andreea Marin a răspuns că acest lucru nu este cerut în mod specific de către cei cu care colaborează⁵².

Primul „Cod de bune practici în *influencer marketing*” adoptat în România stabilește că „*influencerul* este obligat să anunțe în mod public parteneriatul pe care îl are cu brandul respectiv”⁵³ și recomandă, în cazul articolelor scrise pe un blog sau pe un site, să se precizeze de la începutul articolului că este un conținut sponsorizat, iar în cazul conținutului audio sau video, specificarea că este conținut „plătit” trebuie făcută la început și pentru o perioadă suficient de lungă pentru ca toți consumatorii să înțeleagă cu ușurință natura comercială a postării. În cazul materialelor audio sau video mai lungi, se recomandă ca informarea legată de caracterul plătit sau sponsorizat să apară și pe parcursul acestora sau/și la final⁵⁴.

Concluzii

Pentru a câștiga încrederea consumatorilor, *influencerii* se bazează pe autenticitatea dobândită prin intermediul transparenței. Printre strategiile la care recurg *influencerii* pentru a fi credibili se numără și alegerea

acelor branduri pe care le folosesc în realitate și consecvența în deciziile legate de conținutul utilizat⁵⁵. Fără a avea pretenția de a fi realizat o acoperire cuprinzătoare a subiectului eticii în comunicarea *influencerilor*, scopul acestui studiu este de a atrage atenția asupra necesității stabilirii unor standarde etice specifice acestui domeniu emergent. Studiile anterioare consacrate acestui subiect se concentrează cu predilecție asupra a trei mari teme: autenticitatea, transparența și marcarea corespunzătoare a conținutului plătit, însă și teme precum loialitatea, veridicitatea, respectul sau responsabilitatea socială a *influencerilor* ar trebui să

să-și găsească locul în cercetări dedicate stabilirii unor principii etice la care ar trebui să adere profesioniștii acestui domeniu. Prin urmare, ar trebui investigate subiecte precum lipsa de onestitate manifestată prin ștergerea comentariilor nefavorabile, folosirea minorilor în postări sau a *influencerilor* virtuali. Chiar dacă nu sunt utilizați de foarte multe branduri, *influencerii* virtuali ridică o serie de provocări etice speciale, care țin, pe de o parte, de protecția proprietății intelectuale, în spatele lor aflându-se, de fapt, o întreagă echipă de profesioniști (specialiști IT, designeri, creatori de conținut), și, pe de altă parte, de anonimatul sub care acționează aceștia⁵⁶.

Note

1. Elmira Djafarova, Chloe Rushworth, „Exploring the credibility of online celebrities' Instagram profiles in influencing the purchase decisions of young female users”, *Computers in Human Behavior* 68 (2017): 1-7.
2. Duncan Brown and Nick Hayes, *Influencer Marketing: Who really influences your customers?* (London: Routledge, 2008), apud. European Advertising Standards Alliance (EASA), *Best practice recommendation on influencer marketing* (2018): 7.
- 3.² Guoquan Ye, Liselot Hudders, Steffi De Jans, Marijke De Veirman, „The Value of Influencer Marketing for Business: A Bibliometric Analysis and Managerial Implications”, *Journal of Advertising* 50, nr. 2 (2021): 161.
- 4.³ Mariah L. Wellman, Ryan Stoldt, Melissa Tully, Brian Ekdale, „Ethics of Authenticity: Social Media Influencers and the Production of Sponsored Content”, *Journal of Media Ethics* 35, nr. 2 (2020): 71.
5. Wellman et al., „Ethics of Authenticity”, 68-69.
6. European Advertising Standards Alliance (EASA), *Best practice recommendation on influencer marketing* (2018). https://www.easa-alliance.org/wp-content/uploads/2022/04/BEST-PRACTICE-RECOMMENDATION-ON-INFLUENCER-MARKETING-GUIDANCE_v2022.pdf; IAB Romania, *Cod de bune practici în Influencer Marketing* (2020). <https://iab-romania.ro/influencer-marketing/?cn-reloaded=1>.
7. „Influencer,” Cambridge Dictionary, accesat în 15 decembrie 2023, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/influencer>.
8. „Influencer,” Collins Dictionary, accesat în 15 decembrie 2023, <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/influencer>.
9. Colin Campbell, Pamela E. Grimm, „The Challenges Native Advertising Poses: Exploring Potential Federal Trade Commission Responses and Identifying Research Needs”, *Journal of Public Policy & Marketing* 38, nr. 1 (2019): 110-123.
10. Frithjof Michaelsen, Luena Collini, Cécile Jacob, Catalina Goanta, Sara Elisa Kettner, Sophie Bishop, Pierre Hausemer, Christian Thorun, and Sevil Yesiloglu, *The Impact of Influencers on Advertising and Consumer Protection in the Single Market*, Policy Department for Economic, Scientific and Quality of Life Policies, European Parliament (2022), 9.
11. Karen Freberg, Kristin Graham, Karen McGaughey, and Laura A. Freberg. „Who are the social media influencers? A study of public perceptions of personality”, *Public Relations Review* vol. 37, nr. 1 (2011): 90.
12. Nadja Enke, and Nils S. Borchers. „Social media influencers in strategic communication: A conceptual framework for strategic social media influencer communication”, *International Journal of Strategic Communication* 13, nr. 4 (2019): 267.
13. Ganga S. Dhanesh, and Gaelle Duthler, „Relationship management through social media influencers: Effects of followers' awareness of paid endorsement”, *Public Relations Review* 45, no. 3 (2019): 3.
14. Shuang Zhou, Marta Blazquez, Helen McCormick, Liz Barnes, „How social media influencers' narrative strategies benefit cultivating influencer marketing: Tackling issues of cultural barriers, commercialised content, and sponsorship disclosure”, *Journal of Business Research* 134 (2021): 123.
15. Ibid.
16. Colin Campbell, Justine Rapp Farrell, „More than meets the eye: The functional components underlying influencer marketing”, *Business Horizons* 63, nr. 4 (2020): 471.
17. Campbell, Rapp Farrell, „More than meets the eye”, 471.
18. Sarah Israel, „Top Influencers in 2023: Who to Watch and Why They're Great”, 14 februarie 2023, <https://blog.hootsuite.com/top-influencers/>.
19. Werner Geyser, „20 of Instagram's Highest Paid Stars in 2023”, 1 februarie 2023, <https://influencermarketinghub.com/instagram-highest-paid/>.
20. Campbell, Rapp Farrell, „More than meets the eye”, 472.
21. Influence4You, „The Most Popular Influencers on Instagram in 2022”, 15 ianuarie 2022, <https://blogen.influence4you.com/top-10-instagrammers-ranking-on-instagram/>.
22. Campbell, Farrell, „More than meets the eye”, 472.
23. Ibid.
24. Ye et al., „The Value of Influencer Marketing for Business”, 165.



25. Ibid., 167-170.
26. Nils S. Borchers, Nadja Enke, „I’ve never seen a client say: ‘Tell the influencer not to label this as sponsored’: An exploration into influencer industry ethics,” *Public Relations Review* 48, nr. 5 (2022): 102235.
27. Borchers, Enke, „I’ve never seen a client say”, 4.
28. Ibid., 2.
29. Ibid.
30. Ibid., 8.
31. Ibid.
32. Zniva, Robert, Wolfgang J.Weitzl, and Christina Lindmoser, „Be constantly different! How to manage influencer authenticity”, *Electronic Commerce Research* 23 (2023): 1487ß.
33. Borchers, Enke, „I’ve never seen a client say”, 2.
34. Chen Lou, Shupey Yuan, „Influencer Marketing: How Message Value and Credibility Affect Consumer Trust of Branded Content on Social Media”, *Journal of Interactive Advertising* 19, nr. 1 (2019): 60.
35. Wellman et al., „Ethics of Authenticity”, 69.
36. Nina Ortová, Denisa Hejlová, David Weiss. „Creation of a Code of Ethics for Influencer Marketing: The Case of the Czech Republic”, *Journal of Media Ethics* 38, nr. 2 (2023): 67.
37. RAC. Codul de practică în comunicarea comercială [The Code of Advertising Practice] (2021). <https://www.rac.ro/ro/cod/codul-de-practică-În-comunicarea-comercială>.
38. Anamaria Nedelcoff, „«Fața mea a început să se descompună». Fals dermatolog e acuzat că a vândut produse toxice pentru ten, promovate de vedete precum Dorian Popa și Gina Pistol. Mai mult victime au făcut plângere”, *Libertatea*, 23 mai 2020. <https://www.libertatea.ro/stiri/fals-dermatolog-girat-vedete-vandut-creme-toxice-plangere-parchet-3007577>.
39. Anamaria Nedelcoff, „Deși zeci de tinere au acuzat că le-au distrus tenul, influencerii și vedete nu se dezic de produsele Plush Bio. Dorian Popa e cel mai vehement apărător, dar nu a folosit cremele cu probleme”, *Libertatea*, 25 mai 2022. <https://www.libertatea.ro/stiri/vedete-plush-bio-dorian-popa-bianca-dragusanu-3011338>.
40. European Advertising Standards Alliance (EASA), *Best practices recommendation on influencer marketing*, (2018). Online: https://www.easa-alliance.org/wp-content/uploads/2022/04/BEST-PRACTICE-RECOMMENDATION-ON-INFLUENCER-MARKETING-GUIDANCE_v2022.pdf
41. European Advertising Standards Alliance, *Best practices*, 11.
42. Ibid., 12.
43. Ye et al., „The Value of Influencer Marketing for Business”, 169.
44. Ipsos Mori, *Research on the Labelling of Influencer Advertising*, (2019). <https://www.asa.org.uk/static/uploaded/8cde72e8-796b-430f-9d2d228038286b4e.pdf>.
45. Ipsos Mori, *Research*, 37-38.
46. Duncan MacRae, „76% of Instagram Influencers hide advertisement disclosure in their posts”, *MarketingTèch*, 4 octombrie 2021. <https://www.marketingtechnews.net/news/2021/oct/04/76-of-instagram-influencers-hide-advertisement-disclosure-in-their-posts/>.
47. MacRae, „76% of Instagram Influencers”, 59-60.
48. Iulia Bunea, „Bucureștiul paralel. Cât cheltuie STB pe campania cu vloggeri și cine s-a ocupat. Nume și cifre. Autobuzele, promovate printr-o campanie ‘fără P’, *Pagina de Media*”, 20 iunie 2022. <https://www.paginademedi.ro/2019/06/bucurestiul-paralel-cat-cheltuie-stb-pe-campania-cu-vloggeri-si-cine-s-a-ocupat-nume-si-cifre-autobuzele-promovate-printr-o-campanie-fara-p/>.
49. Bunea, „Bucureștiul paralel”.
50. Iulia Marin, „Primarul PSD al sectorului 1 îi plătește Andreei Marin 5.000 de euro pe lună, ca să facă publicitate mascată unui centru medical pentru tratarea nevoiașilor”, *Libertatea*, 14 mai 2020.
51. Marin, „Primarul PSD al sectorului 1”.
52. Ibid.
53. IAB Romania, *Cod de bune practici*, 58.
54. Ibid., 59.
55. Wellman et al., „Ethics of Authenticity”, 71.
56. Sophie Crowther, „Ethical considerations in influencer marketing”, *Campaign*, 15 aprilie 2021. Online: <https://www.campaignasia.com/article/ethical-considerations-in-influencer-marketing/468972>.

Bibliography

- Borchers, Nils S., and Nadja Enke. “I’ve never seen a client say: ‘Tell the influencer not to label this as sponsored’: An exploration into influencer industry ethics.” *Public Relations Review* 48, no. 5 (2022). <https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2022.102235>.
- Bunea, Iulia. “Bucureștiul paralel. Cât cheltuie STB pe campania cu vloggeri și cine s-a ocupat. Nume și cifre. Autobuzele, promovate printr-o campanie ‘fără P’” [Parallel Bucharest. How much is STB spending on the vlogger campaign and who handled it. Names and numbers. Buses, promoted through a ‘no P’ campaign]. *Pagina de Media*, June 20, 2022. <https://www.paginademedi.ro/2019/06/bucurestiul-paralel-cat-cheltuie-stb-pe-campania-cu-vloggeri-si-cine-s-a-ocupat-nume-si-cifre-autobuzele-promovate-printr-o-campanie-fara-p/>.

- Campbell, Colin, and Justine Rapp Farrell. "More than meets the eye: The functional components underlying influencer marketing." *Business Horizons* 63, no. 4 (2020): 469–479. <https://doi.org/10.1016/j.bushor.2020.03.003>.
- Campbell, Colin, and Pamela E. Grimm. "The Challenges Native Advertising Poses: Exploring Potential Federal Trade Commission Responses and Identifying Research Needs." *Journal of Public Policy & Marketing* 38, no. 1 (2019): 110–123. <https://doi.org/10.1177/0743915618818576>
- Crowther, Sophie. "Ethical considerations in influencer marketing." *Campaign*, April 15, 2021. <https://www.campaignasia.com/article/ethical-considerations-in-influencer-marketing/468972>.
- Dhanesh, S. Ganga, and Gaelle Duthler. "Relationship management through social media influencers: Effects of followers' awareness of paid endorsement." *Public Relations Review*, 45(3), 101765, (2019). <https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2019.03.002>.
- Djafarova, Elmira, and Chloe Rushworth. "Exploring the credibility of online celebrities' Instagram profiles in influencing the purchase decisions of young female users." *Computers in Human Behavior* 68 (2017): 1–7. <https://doi.org/10.1016/j.chb.2016.11.009>.
- Enke, Nadja, and Nils S. Borchers. "Social media influencers in strategic communication: A conceptual framework for strategic social media influencer communication." *International Journal of Strategic Communication* 13, no. 4 (2019): 261–77. <https://doi.org/10.1080/1553118X.2019.1620234>.
- European Advertising Standards Alliance (EASA). *Best practice recommendation on influencer marketing* (2018). https://www.easa-alliance.org/wp-content/uploads/2022/04/BEST-PRACTICE-RECOMMENDATION-ON-INFLUENCER-MARKETING-GUIDANCE_v2022.pdf.
- Freberg, Karen, Kristin Graham, Karen McGaughey, and Laura A. Freberg. "Who are the social media influencers? A study of public perceptions of personality." *Public Relations Review* 37, no. 1 (2011): 90–92. <https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2010.11.001>.
- Geysler, Werner. "20 of Instagram's Highest Paid Stars in 2023." February 1, 2023. <https://influencermarketinghub.com/instagram-highest-paid/>.
- IAB Romania. *Cod de bune practici în Influencer Marketing* [Code of Best Practices in Influencer marketing] (2020). <https://iab-romania.ro/influencer-marketing/?cn-reloaded=1>.
- Influence4You. "The Most Popular Influencers on Instagram in 2022." January 15, 2022. <https://blogen.influence4you.com/top-10-instagrammers-ranking-on-instagram/>.
- Ipsos Mori. *Research on the Labelling of Influencer Advertising* (2019). <https://www.asa.org.uk/static/uploaded/8cde72e8-796b-430f-9d2d228038286b4e.pdf>.
- Israel, Sarah. "Top Influencers in 2023: Who to Watch and Why They're Great." February 14, 2023. <https://blog.hootsuite.com/top-influencers/>.
- Lou, Chen, and Shupeí Yuan. "Influencer Marketing: How Message Value and Credibility Affect Consumer Trust of Branded Content on Social Media." *Journal of Interactive Advertising* 19, no. 1 (2019): 58–73. <https://doi.org/10.1080/15252019.2018.1533501>.
- MacRae, Duncan. "76% of Instagram Influencers hide advertisement disclosure in their posts." *MarketingTech*, October 4, 2021. <https://www.marketingtechnews.net/news/2021/oct/04/76-of-instagram-influencers-hide-advertisement-disclosure-in-their-posts/>.
- Marin, Iulia. "Primarul PSD al sectorului 1 îi plătește Andrei Marin 5.000 de euro pe lună, ca să facă publicitate mascată unui centru medical pentru tratarea nevoiașilor" [The PSD mayor of sector 1 pays Andrea Marin 5,000 euros per month to disguised advertising a medical center for the treatment of the needy]. *Libertatea*, May 14, 2020. <https://www.libertatea.ro/stiri/centru-medical-nevoiasi-sector-1-andreea-marin-2996361>.
- Michaelsen, Frithjof, Luena Collini, Cécile Jacob, Catalina Goanta, Sara Elisa Kettner, Sophie Bishop, Pierre Hausemer, Christian Thorun, and Sevil Yesiloglu. *The impact of influencers on advertising and consumer protection in the Single Market*. Policy Department for Economic, Scientific and Quality of Life Policies, European Parliament, 2022.
- Nedelcoff, Anamaria. "‘Fața mea a început să se descompună. Fals dermatolog e acuzat că a vândut produse toxice pentru ten, promovate de vedete precum Dorian Popa și Gina Pistol. Mai mult victime au făcut plângere' [My face started to decompose. Fake dermatologist accused of selling toxic skin products promoted by stars such as Dorian Popa and Gina Pistol. More other victims have complained]. *Libertatea*, May 23, 2020. <https://www.libertatea.ro/stiri/fals-dermatolog-girat-vedete-vandut-creme-toxice-plangere-parchet-3007577>
- Nedelcoff, Anamaria. "Deși zeci de tinere au acuzat că le-au distrus tenul, influencerii și vedetele nu se decid de produsele Plush Bio. Dorian Popa e cel mai vehement apărător, dar nu a folosit cremele cu probleme" [Although dozens of young women have accused that they destroyed their skin, influencers and stars do not give up on Plush Bio products. Dorian Popa is the most vehement defender, but he did not use the creams in question]. *Libertatea*, May 25, 2022. <https://www.libertatea.ro/stiri/vedete-plush-bio-dorian-popa-bianca-dragusanu-3011338>.
- Ortová, Nina, Denisa Hejlová, and David Weiss. "Creation of a Code of Ethics for Influencer Marketing: The Case of the Czech Republic." *Journal of Media Ethics* 38, no. 2 (2023): 65–79. <https://doi.org/10.1080/23736992.2023.2193958>.
- RAC. *Codul de practică în comunicarea comercială* [The Code of Advertising Practice] (2021). <https://www.rac.ro/ro/cod/codul-de-practică-în-comunicarea-comercială>.
- Wellman, Mariah L., Ryan Stoldt, Melissa Tully, and Brian Ekdale. "Ethics of Authenticity: Social Media Influencers and the Production of Sponsored Content." *Journal of Media Ethics* 35, no. 2 (2020): 68–82. <https://doi.org/10.1080/23736992.2020.1736078>.
- Ye, Guoquan, Liselot Hudders, Steffi De Jans, and Marijke De Veirman. "The Value of Influencer Marketing for Business: A Bibliometric Analysis and Managerial Implications." *Journal of Advertising* 50, nr. 2 (2021): 160–178. <https://doi.org/10.1080/00913367.2020.1857888>
- Zhou, Shuang, Marta Blazquez, Helen McCormick, and Liz Barnes. "How social media influencers' narrative strategies benefit cultivating influencer marketing: Tackling issues of cultural barriers, commercialised content, and sponsorship disclosure." *Journal of Business Research*, vol. 134 (2021): 122–142. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2021.05.011>.
- Zniva, Robert, Wolfgang J. Weitzl, and Christina Lindmoser. "Be constantly different! How to manage influencer authenticity." *Electronic Commerce Research* 23 (2023): 1485–1514. <https://doi.org/10.1007/s10660-022-09653-6>.



„ERST DIE FREMDE LEHRT UNS, WAS WIR AN DER HEIMAT BESITZEN“: GEDÄCHTNIS UND ERINNERUNGSORTE IN THEODOR FONTANES WANDERUNGEN DURCH DIE MARK BRANDENBURG

Andrea Susanne STANCU

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: andreasusanne.rafii@ulbsibiu.ro

“ERST DIE FREMDE LEHRT UNS, WAS WIR AN DER HEIMAT BESITZEN”: MEMORY AND PLACES
OF REMEMBRANCE IN THEODOR FONTANE'S RAMBLINGS THROUGH BRANDENBURG

Abstract: The aim of this paper is to underline the specificities of Theodor Fontane's work *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* as a place of remembrance – and subsequently of the places of remembrance it contains – as well as the importance that this very comprehensive text has until today for the cultural space of Berlin-Brandenburg. The paper highlights a dynamic of cultural memory that ranges from overlaying places of remembrance to the emergence of new ones. The project has been completed and illustrated with some walks undertaken by the author of the article in the footsteps of Fontane.

Keywords: Theodor Fontane, ramblings, places of remembrance, memory research, Berlin-Brandenburg region

Citation suggestion: Stancu, Andrea Susanne. “Erst die Fremde lehrt uns, was wir an der Heimat besitzen: Gedächtnis und Erinnerungsorte in Theodor Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*.” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 61-70.

<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.09>.



Als Titel dieses Beitrags wurde wohl eines der berühmtesten Zitate von Theodor Fontane¹ gewählt, dessen Lebenswerk weit über die deutschen Grenzen hinaus bekannt geworden ist. Es stammt aus dem mit Abstand umfangreichsten Werk von ihm, den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, die zwar zu den bedeutendsten gehören, aber wohl noch nicht einmal von den meisten seiner begeisterten Leser in seiner Gänze bewältigt wurden. Theodor Fontane begann mit dem Schreiben seiner berühmten Romane erst sehr spät, zuvor hatte er versucht, seine Heimat kennenzulernen und im Rahmen seiner *Wanderungen* zu erforschen und die gewonnenen Erkenntnisse

zusammenzufassen und -zustellen, um sie für andere zugänglich zu machen. Die Idee hierzu kam ihm bei einer Reise nach Schottland, wo ihm bewusst wurde, wie sehens- und erforschenswert die Mark Brandenburg tatsächlich ist. Seinem Vorbild folgend verstärkte sich die Beschäftigung mit den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* ab den 1990er Jahren, denn viele der von ihm beschriebenen Orte wurden damals auch für die westdeutsche Bevölkerung wieder einfacher zugänglich. Das Interesse an den Orten, die repräsentativ für die Heimatgeschichte sind, diese zu besuchen und zu sehen, was ca. 150 Jahre nach Fontanes Tod durch eine sehr bewegte Zeit der deutschen Geschichte

überhaupt noch vom Beschriebenen übriggeblieben ist, wuchs. Hierdurch konnte eine Art lokale Geografie der Erinnerungsorte entstehen.

Übersteigerung der Erinnerung

In den vergangenen Jahren sind die Gedächtnisforschung und Erinnerungskulturen zu einem nicht mehr wegzudenkenden Schwerpunkt in der geisteswissenschaftlichen Forschung geworden. Von den Kulturwissenschaften ausgehend hat sich die Gedächtnisforschung zu einem interdisziplinären Feld entwickelt, das insbesondere durch die Arbeiten von Pierre Nora und Aleida und Jan Assmann einen hohen Bekanntheitsgrad erlangte. Der Forschungsbereich lässt sich als überaus dynamisch beschreiben, da er erst angefangen hat, sich zu entfalten. In den vergangenen Jahren wurde dementsprechend eine Vielzahl an Arbeiten zu Erinnerungsorten verschiedener Nationen und Kulturen veröffentlicht, für die Pierre Nora mit seinem Werk *Les lieux de mémoire* den Anstoß gegeben hat.² Gudehus et al. unterscheiden in ihrem im Jahr 2010 erschienenen Handbuch *Gedächtnis und Erinnerung* mehrere Formen des Gedächtnisses: das autobiografische, das kollektive, das kulturelle, das kommunikative und das soziale Gedächtnis. Das Gedächtnis wird als „der Aufbewahrungsort aller Erinnerungen [definiert, dessen] wesentliche Funktion [es ist,] Erinnerungen so aufzuarbeiten und zu speichern, dass sie für zukünftige Situationen nutzbar sind.“³

Hinsichtlich Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* scheint mir die folgende Anmerkung von Aleida Assmann, in der auf ihre Eigenschaft als Zeugnis sowie auf Ortsgebundenheit und Dauerhaftigkeit von Erinnerungsorten hingewiesen wird, von großer Bedeutung zu sein: „Nicht nur, daß sie die Erinnerung festigen und beglaubigen, indem sie sie lokal im Boden verankern, sie verkörpern auch eine Kontinuität der Dauer, die die vergleichsweise kurzphasige Erinnerung von Individuen, Epochen und auch Kulturen, die in Artefakten konkretisiert ist, übersteigt.“⁴ Entscheidend für die Zuordnung möglicher Erinnerungsorte – auch hier geht es maßgeblich um die Wichtigkeit für die Analyse der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* – wurde Folgendes von Aleida Assmann mit Verweis auf Pierre Nora zusammengefasst und kommentiert:

„Pierre Nora hat diese Verlagerung von einem Ort, an dem sich traditionale Lebensformen stabilisieren, zu einem Ort, der nur noch die Spuren eines abgebrochenen oder zerstörten Lebenszusammenhanges festhält, mit einem französischen Wortspiel erläutert. Er spricht von einem Übergang vom „milieu de mémoire“ zum „lieu de mémoire“. Ein Gedenkort ist das, was übrigbleibt von dem, was nicht mehr besteht und gilt. Um dennoch fortbestehen und weitergelten zu können, muß eine Geschichte erzählt

werden, die das verlorene Milieu supplementär ersetzt.“⁵

Assmann schreibt des Weiteren über Kontinuität und Diskontinuität. So handelt es sich um Kontinuität, wenn ein Ort in seiner ursprünglichen Form bestehen bleibt. Wird er jedoch in irgendeiner Weise zerstört, ist eine Wiederherstellung nicht mehr möglich. Kann jedoch durch Erinnerungen an das Gedächtnis wiederangeknüpft werden, spricht man von Diskontinuität.⁶ Um als Erinnerungsorte betrachtet zu werden, müssen nach Nora außerdem drei Dimensionen erfüllt sein: die materielle, die funktionale und die symbolische Dimension.⁷ Während Nora in seinem Werk zu den französischen Erinnerungsorten „der Antike, dem Mittelalter und der Frühen Neuzeit viel Platz einräumt“⁸, müsse nach Etienne François und Hagen Schulze, die im Jahr 2001 das Werk *Deutsche Erinnerungsorte* herausgegeben haben, für Deutschland „der chronologische Schwerpunkt auf das 19. und 20. Jahrhundert gelegt werden.“⁹ Dies begründen sie einerseits damit, dass das 20. Jahrhundert einen besonderen Stellenwert in der deutschen Geschichte hat.¹⁰ Andererseits hat sich im 19. Jahrhundert durch die Vereinigung der Königreiche erstmals eine deutsche Nation gebildet und damit auch ein Gedächtnis aufgebaut.¹¹

Dynamik eines Erinnerungsortes

Theodor Fontane gehört zu den berühmtesten und erfolgreichsten deutschen Autoren des 19. Jahrhunderts und gilt als der bedeutendste Vertreter des deutschen bürgerlichen bzw. poetischen Realismus. Er schrieb poetische und epische Werke und war als Journalist und Kritiker aktiv. Seine *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* sind insbesondere für die Region Berlin-Brandenburg ein bedeutsames zeitgenössisches Werk, das einen Großteil ihres kulturellen Lebens, ihrer geschichtlichen Entwicklungen jener Zeit und der Vergangenheit sowie ihrer geografischen Besonderheiten abbildet. Im Jahr 1853 veröffentlichte Fontane *Unsere lyrische und epische Poesie seit 1848* und begann darüber hinaus, Reiseliteratur zu verfassen. 1858 unternahm er eine Reise nach Schottland, die den Auslöser für sein gesteigertes Interesse an der Berliner Umgebung bildet.¹² Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* sind in den Jahren 1862–1889 erschienen. In den einzelnen Teilen werden u.a. verschiedene Orte und Personen beschrieben, die für die kulturelle und geschichtliche Entwicklung des Raums Mark Brandenburg bis heute eine mehr oder weniger prägende Rolle spielen und von Fontane als erwähnenswert empfunden wurden. Seine auf diese Weise gesammelten Kenntnisse bilden u.a. auch die Grundlage für einige spätere Werke des Autors wie *Effi Briest* (1896) und *Der Stechlin* (1899).

Die unternommenen Wanderungen durch die Mark



Brandenburg zeichnen sich insbesondere durch ihren mitunter ausufernden Detailreichtum aus. Fontane hat innerhalb eines Zeitraums von 30 Jahren weite Teile der Region Berlin - Brandenburg bereist. Wie der Titel *Wanderungen* im Plural bereits verdeutlicht, handelt es sich hierbei nicht um eine längere Reise, sondern vielmehr um eine vermutlich sehr große Anzahl kürzerer Aufenthalte an verschiedenen Orten, die er dann in aller Ausführlichkeit erforscht, indem er Informationen zusammenträgt, Zeitzeugen befragt, Gespräche führt und diese mit einer beeindruckenden Präzision niederschreibt. Tatsächlich ist er nicht nur gewandert, sondern ist unter anderem mit Kutschen und Schiffen unterwegs gewesen.

Die Idee zu seinen Wanderungen kam ihm, wie oben bereits beschrieben, während einer Schottlandreise in die „Grafschaft Kinross, deren schönster Punkt der Levensee ist.“¹³ Während Fontane den See in einem Ruderboot in Richtung eines zu großen Teilen in Trümmern liegenden Douglasschlosses, dem berühmten Lochleven-Castle, überquert, erscheint ihm „wie eine Fata Morgana“,¹⁴ „wo die Wassertreppe ans Ufer führt, [...] ein Schloss [...] mit Flügeln und Türmen, mit Hof und Treppe und mit einem Säulengänge, der Balustraden und Marmorbilder trug.“¹⁵ Diese beinahe märchenhafte Vision, in der Fontane das Rheinsberger Schloss beschreibt, führt ihn zu der Frage, die für den Beginn seiner Wanderungen verantwortlich war:

„So schön dies Bild war, das der Levensee mit seiner Insel und seinem Douglasschloss vor dir entrollte, war jener Tag minder schön, als du im Flachboot über den Rheinsberger See fuhrst, die Schöpfungen und die Erinnerungen einer großen Zeit um dich her? Und ich antwortete: Nein.“¹⁶

Das Werk, das „aus Liebe und Anhänglichkeit an die Heimat“¹⁷ entstand, zeigt neben der Verbundenheit auch ein starkes Interesse am einfachen Leben. Auch wenn das Schloss Rheinsberg mit seinem imposanten Anblick den Grund für den Beginn seiner Arbeit an den *Wanderungen* bilden mag, sind es gerade auch die kleinen Freuden des Lebens wie das Essen und die Menschen, die Fontane begeistern. Im Vorwort berichtet er auch von seiner Art, in der er das verarbeitete Material zusammengetragen hat: „Und sorglos habe ich es gesammelt, nicht wie einer, der mit der Sichel zur Ernte geht, sondern wie ein Spaziergänger, der einzelne Ähren aus dem reichen Felde zieht.“¹⁸ Tatsächlich pickte sich Fontane aus den vielen Entdeckungen, die er machte, einzelne heraus und erforscht sie mitunter sehr gründlich. Die von ihm beschriebene Vorgehensweise deckt sich mit seinen Notizen, die ab 2010 von Gabriele Radecke gegründeten Fontane-Arbeitsstelle digitalisiert wurden. Seine insgesamt 67 Notizbücher, die er von 1859 bis zum Ende der 1880er Jahre führte, enthalten neben schriftlichen Notizen wie Tagebuchaufzeichnungen, Briefentwürfen,

Mitschriften von Vorträgen, Plänen für Kritiken und poetische Werke auch Skizzen und Zeichnungen. Das Projekt hatte zum Ziel die Entstehungsgeschichte und Textgenese von Fontanes Werken stärker zu beleuchten.¹⁹

Die klare Strukturierung in die einzelnen Kapitel, die wie die Bände selbst Regionen entsprechen, und die in mitunter mehrere Unterkapitel gewissenhaft eingeteilt werden, stechen direkt ins Auge. Sowohl aus diesem Grund als auch wegen seines enormen Umfangs von knapp 2.500 Seiten wirken die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* auf den ersten Blick wie ein Nachschlagewerk. Tatsächlich steckt in ihnen jedoch weitaus mehr als nur das, denn die Art und der Stil, in denen Fontane die zusammengetragenen Informationen aufbereitet hat, haben beinahe den Charakter eines schriftlichen zusammengefassten Vortrags seitens eines besonders gut informierten Fremdenführers, manchmal in einem belehrenden Tonfall oder auch im wissenschaftlichen Jargon. Wie es insbesondere für seine Romane typisch ist, schreibt Fontane trotz seines gewaltigen Wortreichtums in einem einfachen, gut verständlichen Stil, der mal deutlich ironisierend („Kaputh – das Chicago des Schwielowsees – ist aber nicht bloß die große Handelsempore dieser Gegenden“²⁰) und mitunter auch poetisch („bei Morgenlicht und Lerchenjubel“²¹) ist. Einige seiner Ausführungen sind nicht strikt chronologisch geordnet: So kommt Fontane des Öfteren auch auf Ereignisse oder Personen mit einem scheinbaren Desinteresse kurz zu sprechen, nur um sie einige Seiten später dann besonders ausführlich zu behandeln. Außerdem bindet er in das Werk eine große Anzahl an Gedichten bzw. Fragmenten von ihnen ein, die ihm auch an Textstellen, die sich nicht mit Autoren oder allgemein mit Literatur beschäftigen, einen poetischen Charakter verleihen.²²

Die Wanderungen: Überlagerung von Erinnerungsorten

Unbestritten ist, dass die *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* aus geschichtlicher und kultureller Sicht von allergrößtem Wert sind: Fontane hatte sich der Aufgabe, seine Heimat besser kennenzulernen und sein Wissen mit der Leserschaft zu teilen, über viele Jahre hinweg verschrieben. Um ein solch umfassendes Werk zu schaffen, das im großen Ganzen nicht auf bloßen Vermutungen beruht, sondern sich auf Quellen und Zeitzeugenberichte stützt, war nicht nur eine sehr umfassende Dokumentation notwendig, sondern auch eine sehr gründliche Auseinandersetzung mit vielen verschiedenen Themenbereichen. Fontane, als großem Anhänger seiner Heimat, ist diese Darstellung auf eine überaus informative, aber auch liebenswerte Art gelungen, was schon beim Lesen der ersten Seiten deutlich wird. Einige der zahlreichen, von ihm zusammengetragenen Sagen, Gedichte, Lieder usw.

wären ohne Fontanes Bestrebungen, diese zu sammeln und niederzuschreiben, wohl nicht überliefert worden.

Im Jahr 2019 wurde anlässlich des 200. Geburtstags des Schriftstellers das Fontane-Jahr begangen. Es wurden zahlreiche Veranstaltungen wie Ausstellungen und Lesungen organisiert, Bücher neu herausgegeben und eine Zitate-Sammlung veröffentlicht. In vielen Städten wurden (neue) Erinnerungs- und Informationstafeln sowie Fontane-Stadtpläne für Spaziergänge auf den Spuren Fontanes in eigenen Schaukästen aufgestellt.



Abbildung 1: Fontane-Stadtrundgang



Abbildung 2: Informationstafel in Paretz in Neuruppin

Geht man heute in eine Berliner Buchhandlung findet man beinahe in jeder – meist gut sichtbar im Schaufenster, auf einem Tisch oder einem Regal – zumindest einen kleinen Bereich, der den Werken Fontanes sowie seinem Leben gewidmet ist. Diese Entwicklung, das gesteigerte Interesse an der eigenen Heimat, zeichnete sich schon in den vergangenen Jahren ab. Den Beginn machten die Fontane-Wanderwege F1-F6, die noch in der DDR gekennzeichnet wurden,²³ obwohl die sozialistische Führung des Landes kaum Interesse an der preußischen Vergangenheit zeigte.²⁴ Insgesamt gibt es inzwischen elf (mehr oder weniger gut) markierte Wege, die teils auf dem Berliner Stadtgebiet entlangführen, größtenteils jedoch im Bundesland Brandenburg verlaufen sowie eine ganze

Reihe an Spaziergangsrouten, die an Anzeigebrettern in Städten wie Neuruppin, auf der Insel Werder oder an anderen Orten stehen. Darüber hinaus sind einige Reiseführer erschienen, die Routen vorschlagen und die wichtigsten Textpassagen zu den Orten zitieren.

Im Vorwort zur zweiten Auflage der *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* beschäftigt sich Fontane mit der Frage, ob sich eine Reise in die Region lohne. Ganz treffend formuliert er damals:

„Wer in der Mark reisen will, der muss zunächst Liebe zu ‚Land und Leuten‘ mitbringen, mindestens keine Voreingenommenheit. Er muss den guten Willen haben, das Gute zu finden, anstatt es durch kritische Vergleiche tot zu machen.“²⁵

Diese Aussage ist bis heute wahr. Tatsächlich gehören viele der Orte, die Fontane beschreibt, nicht zu den typischen gut ausgebauten Touristenorten, allerdings kann man dort, wie von ihm so passend ausgedrückt, viel Gutes finden und mitunter interessante Sehenswürdigkeiten besuchen, von denen beinahe alle, die von Fontane erwähnt wurden, dies auch mit großem Stolz durch die oben erwähnten Informationstafeln, Schaukästen und andere Beschilderungen zeigen.

Das kleine Dorf Ribbeck²⁶ scheint praktisch von Tagestouristen zu leben. Dort stehen am Dorfbanger Schilder, die den Besuchern den Weg zu den einzelnen Gebäuden weisen, unter anderem auch zu der Saalkirche, in dem ein Teil des Original-Birnbaums²⁷ zu finden ist, da das Dorf, das bereits seit mehreren Jahrhunderten von der Familie Ribbeck bewohnt wird, durch Fontanes Ballade *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* überregionale, fast weltweite Bekanntheit erlangt hat.²⁸



Abbildung 3: Teil des *Original-Birnbaums*



Abbildung 4: Straßenschilder und Wegweiser in Ribbeck

Und so besichtigen heute viele Touristen das Schloss Ribbeck, die Alte Schule mit ihrer Spezialität, dem Gutsherrenteller²⁹, die Alte Brennerei, die inzwischen zur Essigmanufaktur umgebaut wurde, das Alte Waschhaus, in dem die Ribbecker Birnentorte serviert wird, den Familienfriedhof der Familie Ribbeck sowie die Kirche mit dem Birnbaum. Ein ähnliches Bild bietet sich in Neuglobsow am Großen Stechlin See: An der Promenade, die von den drei großen Parkplätzen zum See hinführt, finden sich einige alte Häuser und Gaststätten, eines, das Fontane-Haus, mit der Fontane-Linde. In den Gaststätten werden wie in Ribbeck, regionale Gerichte angeboten, sogenannte Fontane-Teller oder Fontane-Menüs. Insgesamt soll Fontane zweimal in Neuglobsow übernachtet haben.³⁰



Abbildung 5: Fontane-Haus mit Fontane-Linde in Neuglobsow

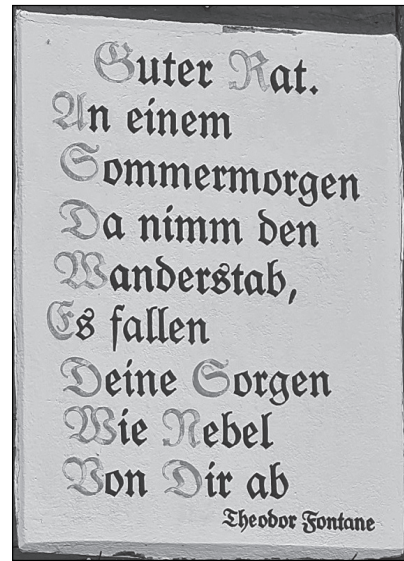


Abbildung 6: Zitat an der Fassade des Fontane-Hauses

Eines der wohl berühmtesten Zitate, die aus den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* stammen, ist die Beschreibung von Fontanes Ankunft am Stechlinsee:

„Da lag er vor uns, der buchtenreiche See, geheimnisvoll, einem Stummen gleich, den es zu sprechen drängt. Aber die ungelöste Zunge weigert ihm den Dienst, und was er sagen will, bleibt ungesagt. Und nun setzten wir uns an den Rand eines Vorsprunges und horchten auf die Stille. Die blieb, wie sie war: kein Boot, kein Vogel; auch kein Gewölk. Nur Grün und Blau und Sonne. (...) Er geht 400 Fuß tief und an mehr als einer Stelle findet das Senkblei keinen Grund. Und Launen hat er und man muss ihn ausstudieren wie eine Frau. Dies kann er leiden und jenes nicht, und mitunter liegt das, was ihm schmeichelt und das, was ihn ärgert, keine Handbreit auseinander.“³¹

Der Große Stechlinsee zeichnet sich – wie es auch Fontane schon zutreffend beschreibt – nicht nur durch seine blaugrüne Färbung, sondern auch durch sein klares Wasser und seine bemerkenswerte Tiefe aus, die mit 70 Metern für einen See seiner Größe in der Tat außergewöhnlich ist.



Abbildung 7: Großer Stechlinsee 1



Abbildung 8: Großer Stechlinsee 2

In seiner Mitte befindet sich ein Seelabor des Leibniz-Instituts für Gewässerökologie und Binnenfischerei, in dem „die Auswirkungen des globalen Umweltwandels auf Seen“³² untersucht werden. Dementsprechend gut erforscht ist auch sein Biotop, das unter anderem eine Maränenart beheimatet, die nur dort zu finden ist. In Erinnerung an Fontane und seine Werke trägt diese Fischart den Namen Fontane-Maräne. Heutzutage wird der Stechlinsee in den Sommermonaten eher von lauten Tagestouristen aus Berlin besucht (was Fontane

höchstwahrscheinlich nicht gerne gesehen hätte), außerdem ist der See mit seinen vielen kleinen Buchten ein Paradies für FKK-Anhänger geworden. Wenn man den See jedoch einmal komplett umrundet,³³ kann man sich durchaus vorstellen, warum Fontane insbesondere von diesem See so angetan war, obwohl er nur einer von vielen malerischen Seen der Region ist.

Die bereits angesprochenen Wanderwege sind allerdings nicht nur für Fontane-Freunde von Interesse, sondern verbinden inzwischen bemerkenswerterweise Orte miteinander, die zu Fontanes Zeiten noch keine Relevanz hatten bzw. nicht einmal existierten. Folgt man zum Beispiel dem Wanderweg 10 „Großer und Kleiner Wannsee“³⁴ aus dem Reiseführer *Wandern auf Fontanes Wegen*, gelangt man nicht nur zu den von Fontane beschriebenen Orten wie der Pfaueninsel und der Kirche St. Peter und Paul auf Nikolskoe. Direkt zu Beginn erreicht man die 1890 erbaute Liebermann-Villa und das Haus der Wannseekonferenz, in dem im Jahr 1942 die Ermordung der Juden beschlossen wurde. Später trifft der Wanderweg auf den Berliner Mauerweg und führt zur Glienicker Brücke, auf der im Jahr 1986 der wohl spektakulärste Austausch an Inhaftierten aus dem Osten gegen solche aus dem Westen stattfand.



Abbildung 9: Erinnerungstafeln auf dem Berliner Mauerweg



Abbildung 10: Glienicker Brücke

Hier kommt es zur Überlagerung von Erinnerungsorten, die teilweise dem gleichen kollektiven Gedächtnis zuzuordnen sind. Insbesondere ist hier die ältere Bildungsbürgerschicht zu nennen, die nicht nur die Berliner Mauer und den Kalten Krieg hautnah miterlebt hat, sondern in den Berliner und Brandenburger Schulen und auch privat viele Werke von Theodor Fontane gelesen hat und zudem noch eine ähnliche Geschichtsausbildung und Heimatbindung wie Fontane genoss. Dieser Teil der regionalen Bevölkerung zeigt heute ein reges Interesse an den verschiedenen Orten. Hierbei spielt selbstverständlich auch die deutlich

bessere touristische Infrastruktur eine entscheidende Rolle: Vor und kurz nach der Wende waren Wege in die und innerhalb der ehemaligen DDR oftmals beschwerlich oder überhaupt nicht möglich. Manche Dörfer waren auch kaum auf Besucher eingestellt, eine Sache, die auch Fontane Jahrzehnte zuvor bestätigt hat: „Du musst nicht allzu sehr durch den Komfort der „großen Touren“ verwöhnt und verweichlicht sein. Es wird einem selten das Schlimmste zugemutet, aber es kommt doch vor.“³⁵

Heute ist praktisch jede Ortschaft, die von Fontane erwähnt wurde, stolz auf diese Auszeichnung und schlägt in irgendeiner Form Profit daraus. Gerade für einige



Brandenburger Dörfer, die nach der Wende von ihren jüngeren Bewohnern aufgrund mangelnder Arbeitsplätze verlassen wurden, spielt dies herausgehoben werden und sei es nur in der Literatur selbstverständlich eine entscheidende Rolle. Für die mittlere Generation sind hingegen viele von Fontanes Werken kaum noch bekannt. An den Berliner Schulen werden zwar *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland* und *Die Brück' am Táy* in der Grundschule bzw. im Sekundarbereich I behandelt. *Effi Briest* und *Frau Jenny Treibel* waren in den 1990er Jahren bereits nur noch fakultative Literatur und es ist auch fraglich, ob die Lehrenden auf den geografisch-geschichtlichen Hintergrund dieser literarischen Texte eingehen oder nicht. Das Interesse an den von Fontane beschriebenen Orten und den Wanderwegen wird dementsprechend wohl mit der Zeit abebben. Trotzdem sind Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* das wichtigste zeitgenössische Werk für die Kultur und Geschichte der Region Berlin-Brandenburg.

Wanderungen im 19. und im 21. Jahrhundert: Erinnerungsorte im Wandel

Geht man von der eingangs formulierten Definition von Erinnerungsorten aus, wird schnell deutlich, dass es kaum möglich ist, sämtliche Erinnerungsorte aus den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* aufzuzählen und zu besprechen. Darum sollen die verschiedenen Erinnerungsorte hier anhand von Beispielen dargestellt werden.

Als recht offensichtliche Beispiele für Erinnerungsorte können nahezu alle touristischen Sehenswürdigkeiten unserer Tage genannt werden. Zu ihnen gehören Gebäude, wie die im fünften Band genannten Schlösser Hoppenrade, Quitzöwel und Liebenberg,³⁶ sowie das Humboldt-Schloss, das Belvedere im Charlottenburger Schlosspark, aber auch natürliche Orte wie die Pfaueninsel oder der Große Stechlinsee. Darüber hinaus gehören selbstverständlich auch Denkmäler wie das Luisendenkmal in Gransee dazu und auch Gedenkstätten wie das Grab von Heinrich von Kleist. Diese Erinnerungsorte wurden bereits von Fontane als solche erkannt und aus diesem Grund auch in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* genauer beschrieben. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang der Wechsel des kommunikativen Gedächtnisses zum kulturellen Gedächtnis. Während einige der Bauwerke, exemplarisch sei hier das Luisendenkmal erwähnt, zu Fontanes Zeiten Teil des kommunikativen Gedächtnisses waren – so erzählt Fontane vom Begräbnis, das zu seiner Zeit stattfand – ist seine Erzählung heute zum kulturellen Gedächtnis geworden, das sich für uns in einer absoluten Vergangenheit befindet. Der Erinnerungsort bleibt dabei auch in unserer Zeit ein Erinnerungsort. Der Große Stechlinsee ist im Gegensatz zu den anderen oben genannten Beispielen aufgrund der *Wanderungen durch*

die Mark Brandenburg und des Romans *Der Stechlin* zu einem literarischen Erinnerungsort geworden, während er in Fontanes *Wanderungen* „nur“ ein beeindruckender See war, um den sich Sagen rankten – dabei bildeten die von Fontane wiedergegebene Sage von Metas Ruh und die vom Hahn im See für die dortige Bevölkerung damals bereits Erinnerungsorte:

„Die Fischer, selbstverständlich, kennen ihn am besten. Hier dürfen sie das Netz ziehen und an seiner Oberfläche bleibt alles klar und heiter, aber zehn Schritte weiter will er es nicht haben, aus bloßem Eigensinn, und sein Antlitz runzelt und verdunkelt sich und ein Murren klingt herauf. Dann ist es Zeit, ihn zu meiden und das Ufer aufzusuchen. Ist aber ein Waghals im Boot, der es ertrotzen will, so gibt es ein Unglück, und der Hahn steigt herauf, rot und zornig, der Hahn, der unten auf dem Grunde des Stechlin sitzt, und schlägt den See mit seinen Flügeln, bis er schäumt und wogt, und greift das Boot an und kreischt und kräht, dass es die ganze Menzer Forst durchhallt von Dagow bis Roofen und bis Alt-Globsow hin“.³⁷

Einige der beschriebenen Gebäude sind heute nicht mehr existent, sind aber nach der Auffassung von Pierre Nora und Aleida Assmann weiterhin als Erinnerungsorte anzusehen. Zu ihnen gehören unter anderem die Burg Plaue, auf deren Trümmern ein neues Schloss erbaut wurde und die Försterei Dreilinden, an deren Stelle sich das Jagdschloss Dreilinden befand. Interessant sind in diesem Zusammenhang auch Aufzählungen von Bauwerken, die zur gleichen Kategorie gehören wie zum Beispiel die Übersicht über die Zisterzienserklöster in der Mark Brandenburg, die eine Auflistung von Erinnerungsorten bildet, von denen einige zu Fontanes Zeiten bereits nicht mehr existierten:

- Zinna, Mönchskloster, in der Nähe von Jüterbog, 1171.
- Lehmin, Mönchskloster, in der Nähe von Brandenburg, 1180.
- Dobrilugk, Mönchskloster, in der Lausitz, 1181–1190.
- Marienfließ oder Stepenitz, Nonnenkloster, in der Priegnitz, 1230.
- Dransee, Mönchskloster, in der Priegnitz, 1233.
- Paradies, Mönchskloster, im Posenschen (früher Neumark), 1234.
- Zehdenick, Nonnenkloster, in der Uckermark, 1250.³⁸

Da auch Kunstwerke Erinnerungsorte darstellen können, sind auch die vielen Beschreibungen von Gemälden und weiteren Kunstgegenständen aus Schlössern, Herrenhäusern usw. durchaus von großer Relevanz für dieses Thema. Beispielsweise gehört die Einrichtung des Humboldt-Schlusses dazu. Selbstverständlich muss hier jedoch differenziert werden, da einige der genannten Werke für die heutige Zeit zwar keine Bedeutung mehr haben, früher jedoch Erinnerungsorte waren:

Die Zahl dieser Porträts, mit Umgehung geringfügiger Arbeiten ist siebzehn.

Alexander von Humboldt: Zwei große Ölbilder von Streuben und einem Ungenannten, vielleicht Wach oder Krüger; eine Porträtbüste von Rauch; ein Reliefporträt von Friedrich Tieck.

Wilhelm von Humboldt: Eine Büste von Thorwaldsen; ein Relief von Martin Klauer in Rom; ein Kreideporträt von Franz Krüger.

Frau von Humboldt: Ein Ölporträt von Schick; eine Marmorbüste von Thorwaldsen, ein Kreideporträt von Wilhelm Wach.³⁹

Diese Beschreibung bildet den Abschluss einer insgesamt achtseitigen Auflistung an Gegenständen, die sich in den einzelnen Zimmern des Schlosses befanden. Heute könnte man wohl nur die Werke bekannter Künstler wie das von Rauch als Erinnerungsorte betrachten.

Die Fontane-Wanderwege, die zwar nicht exakt Fontanes Wegen entsprechen, können meines Erachtens als Erinnerungsorte betrachtet werden, weil sie in ihrer Form ein kulturelles Gedächtnis manifestieren und zusätzlich auch, Erinnerungsorte miteinander verbinden. Interessant sind wie oben erwähnt auch die Überschneidungen von Erinnerungsorten, wie zum Beispiel die Fontane-Wanderwege und der Berliner Mauerweg, die mitunter den gleichen Streckenverlauf haben. Außerdem wandert man manchmal auch an Erinnerungsorten vorbei, die zu Fontanes Zeiten noch keine Erinnerungsorte waren, wie es zum Beispiel im Fall der Liebermann-Villa und der Glienicker Brücke zu beobachten ist.

Da auch Personen Erinnerungsorte sein können, sind auch hier neben dem Autor des Werks selbst auch einige wichtige Persönlichkeiten zu nennen: Selbstverständlich gehören die großen preußischen Könige und Königinnen, die bei Fontane erwähnt werden wie Friedrich der Große, Friedrich Wilhelm II. und Königin Luise, dazu,

aber auch der ehemalige Landrat des Ruppinschen Kreises, der „Alte Zieten“, der Architekt Karl Friedrich Schinkel und Künstler wie Johann Gottfried Schadow. Fontane hat darüber hinaus einige Zeitzeugen zu Wort kommen lassen, sei es aus Sympathie heraus oder im Glauben daran, dass die Künstler einmal ganz groß herauskommen werden, die für den heutigen berlinbrandenburgischen Kulturraum keine Bedeutung haben (im Falle von Wilhelm Gentz⁴⁰) oder um seine eigenen Eindrücke durch Zweitmeinungen zu bestätigen (so im Brief zu den Zuständen im Oderbruch⁴¹).

Zu den literarischen Erinnerungsorten können auch Gedichte oder andere Textauszüge gehören, von denen in Fontanes *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* zu Beginn eines jeden Kapitels mindestens ein thematisch passendes eingefügt wurde. Dabei handelt es sich entweder um ausgewählte Texte oder Ausschnitte, die entweder aus dem Werk anderer Autoren ausgewählt wurden oder von Fontane selbst verfasst wurden. Mitunter stellt er sie auch nebeneinander:

Abgeschlossen, rings geschlossen,
Wenig kümmerliche Föhren,
Trübe flüsternde Genossen,
die hier keine Vögel hören.
Lenau
An jeder Stelle gleicher Reiz,
Erschließt sich dir die Ruppiner Schweiz.⁴²

Wie oben bereits angemerkt wurde, ist nicht zuletzt auch Theodor Fontane selbst ein Erinnerungsort. Dies gilt ebenfalls für sein Werk *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* wie auch für seine bekanntesten Romane *Effi Briest* und *Der Stechlin* sowie für die berühmten Balladen *Die Brück' am Tay* und *Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland*. Sie gehören zu den Erinnerungsorten der deutschen Literatur.

Note

1. Theodor Fontane. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 1. Teil Die Grafschaft Ruppin* (Köln: Anaconda Verlag, 2019), 9.
2. Pierre Nora. *Les lieux de mémoire*. 7 Bände (Paris: Gallimard, 1984-1992). In Auszügen auf Deutsch erschienen in Pierre Nora. *Erinnerungsorte Frankreichs* (München: C.H. Beck, 2005).
3. Christian Gudehus, Ariane Eichenberg und Harald Welzer (Hg.). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch* (Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010), 75.
4. Gudehus, Eichenberg und Welzer, *Gedächtnis und Erinnerung*, 299.
5. Gudehus, Eichenberg und Welzer, *Gedächtnis und Erinnerung*, 309.
6. Gudehus, Eichenberg und Welzer, *Gedächtnis und Erinnerung*, 309.
7. Astrid Erl. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* (Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2011), 26-27.
8. Étienne François und Hagen Schulze: „Einleitung“, in *Deutsche Erinnerungsorte*, Band 1, hrsg. von Étienne François und Hagen Schulze (München: C.H. Beck Verlag, 2001), 18.
9. François und Schulze, „Einleitung“, 18.
10. Es hätte sehr erfolgreich werden können, bewegte sich jedoch zwischen Niederlagen, Tragödien und Neuanfängen.



11. François und Schulze, „Einleitung“, 18-19.
12. Theodor Fontane. *Schach von Wuthenow* (Bukarest: Kriterion Verlag, 1987), 330-336; Theodor Fontane. *Die schönsten Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Günter de Bruyn* (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2017), 357 und Roswitha Schieb. *Berliner Literaturgeschichte. Epochen, Werke, Autoren, Schauplätze* (Berlin: Elsengold Verlag, 2019), 85-90.
13. Fontane, *Wanderungen 1.*, 9.
14. Fontane, *Wanderungen 1.*, 10.
15. Fontane, *Wanderungen 1.*, 10.
16. Fontane, *Wanderungen 1.*, 10.
17. Fontane, *Wanderungen 1.*, 11.
18. Fontane, *Wanderungen 1.*, 11.
19. Gabriele Radecke (Hg.). *Theodor Fontane. Notizbücher*. <https://fontane-nb.dariah.eu/ueber-das-projekt.html>.
20. Fontane, *Wanderungen 1.*, 412.
21. Theodor Fontane. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 2. Teil Das Oderland* (Köln: Anaconda Verlag, 2019), 200.
22. Die poetischen Werke bzw. einzelnen Verse aus ihnen stammen sowohl von anderen Autoren als auch von Fontane selbst.
23. *Wandern auf Fontanewegen*.
24. Gotthard Erler. „Theodor Fontane“, in *Deutsche Erinnerungsorte*, Band 3, hrsg. von Étienne François und Hagen Schulze (München: C.H. Beck Verlag, 2001), 242.
25. Fontane, *Wanderungen 1.*, 11.
26. Ribbeck kommt zwar in den *Wanderungen durch die Mark Brandenburg* nicht vor, ist jedoch in jedem Fontane-Wanderreiseführer vertreten.
27. Inzwischen steht ein neuer Birnbaum im Hof.
28. Vgl. Erler, „Theodor Fontane“, 246.
29. Hans Georg von Ribbeck, der Fontane zu dem Gedicht inspirierte, war der Gutsherr, auf den sich der Name des Gerichts bezieht.
30. O.A., „Theodor Fontane: ‚Der Stechlin‘“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. September, 2007. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/romanatlas/deutschland-neuglobsow-theodor-fontane-der-stechlin-1437559.html>.
31. Fontane, *Wanderungen 1.*, 348-349.
32. Leibniz-Institut für Gewässerökologie und Binnenfischerei: *Das Seelabor. Forschen für die Zukunft unserer Seen*. <https://www.seelabor.de/>
33. Es befinden sich am ganzen See Schilder, die einem den Weg weisen. Einen Bereich des Ufers darf man nicht betreten, da dort ein Naturschutzgebiet ist, in dem die ursprünglichen urwaldartigen Strukturen wieder aufgeforstet werden sollen, die durch den massiven Badetourismus gelitten haben.
34. Ulrike Wiebrecht. *Wandern auf Fontanes Wegen* (Berlin: ViaReise Verlag, 2018), 98.
35. Fontane, *Wanderungen 1.*, 12.
36. Das Schloss Quitzöwel wie auch das Schloss Hoppenrade befinden sich inzwischen wieder in Privatbesitz. Das Schloss Liebenberg ist ebenfalls in Privatbesitz, jedoch zu einem Hotel umgebaut worden.
37. Theodor Fontane. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 3. Teil Havelland* (Köln: Anaconda Verlag, 2019), 349.
38. Fontane, *Wanderungen 3.*, 44.
39. Fontane, *Wanderungen 3.*, 178.
40. Fontane, *Wanderungen 1.*, S. 144-194.
41. Fontane, *Wanderungen 2.*, S. 47-49.
42. Fontane, *Wanderungen 1.*, 340.

Bibliography

- Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* [Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives]. München: Verlag C.H. Beck, 2010.
- Assmann, Jan. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen* [Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination]. München: Verlag C.H. Beck, 1992.
- Erler, Gotthard. „Theodor Fontane.“ In *Deutsche Erinnerungsorte* [German Places of Remembrance], vol. 3, edited by Étienne François and Hagen Schulze, 242-253. München: Verlag C.H. Beck, 2001.
- Erl, Astrid. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung* [Collective Memory and Memory Cultures: An introduction]. Stuttgart and Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2011.
- Fontane, Theodor. *Die schönsten Wanderungen durch die Mark Brandenburg. Ausgewählt und mit einem Nachwort von Günter*

- de Bruyn* [The Most Beautiful Walks through the Mark Brandenburg: Selected and with an Epilogue by Günter de Bruyn]. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2017.
- Fontane, Theodor. *Schach von Wuthenow* [Schach of Wuthenow]. Bucharest: Kriterion Verlag, 1987.
- Fontane, Theodor. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 1. Teil Die Grafschaft Ruppin* [Ramblings through Brandenburg. Part 1: The County of Ruppin]. Köln: Anaconda Verlag, 2019.
- Fontane, Theodor. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 2. Teil Das Oderland* [Ramblings through Brandenburg. Part 2: The Oderland]. Köln: Anaconda Verlag, 2019.
- Fontane, Theodor. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 3. Teil Havelland* [Ramblings through Brandenburg. Part 3: Havelland]. Köln: Anaconda Verlag, 2019.
- Fontane, Theodor. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 4. Teil Spreeland* [Ramblings through Brandenburg. Part 4: Spreeland]. Köln: Anaconda Verlag, 2019.
- Fontane, Theodor. *Wanderungen durch die Mark Brandenburg. 5. Teil Fünf Schlösser* [Ramblings through Brandenburg. Part 5: Five castles]. Köln: Anaconda Verlag, 2019.
- François, Étienne, and Hagen Schulze, eds. *Deutsche Erinnerungsorte* [German Places of Remembrance], vol. 3. München: Verlag C.H. Beck, 2001.
- Gudehus, Christian, Ariane Eichenberg, and Harald Welzer. *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch* [Memory and Remembrance: An interdisciplinary Handbook]. Stuttgart and Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2010.
- Leibniz-Institut für Gewässerökologie und Binnenfischerei. *Das Seelabor. Forschen für die Zukunft unserer Seen* [The Lake Lab: Research for the future of our lakes]. <https://www.seelabor.de>.
- Nora, Pierre. *Erinnerungsorte Frankreichs* [Realms of Memory: The Construction of the French Past]. München: C.H. Beck, 2005.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire* [Realms of Memory: The Construction of the French Past]. 7 Bände, Paris: Gallimard, 1984-1992.
- O. A. "Theodor Fontane: 'Der Stechlin'" [Theodor Fontane: "The Stechlin"]. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. September 2007. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/romanatlas/deutschland-neuglobsow-theodor-fontane-der-stechlin-1437559.html>.
- Radecke, Gabriele, ed. *Theodor Fontane. Notizbücher* [Theodor Fontane: Notebooks]. <https://fontane-nb.dariah.eu/ueber-das-projekt.html>.
- Schieb, Roswitha. *Berliner Literaturgeschichte. Epochen, Werke, Autoren, Schauplätze* [Berlin Literary History: Epochs, Works, Authors, Locations]. Berlin: Elsengold Verlag, 2019.
- Wandern auf Fontanewegen* [Rambling on Fontane's Trails]. <http://www.fontaneweg.de>.
- Wiebrecht, Ulrike. *Wandern auf Fontanes Wegen* [Rambling on Fontane's Paths]. Berlin: viaReise Verlag, 2018.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: *Fontane-Stadtrundgang in Neuruppin*, Quelle: Privataarchiv der Autorin.
- Abbildung 2: *Informationstafel in Paretz*, Quelle: Privataarchiv der Autorin.
- Abbildung 3: *Teil des Original-Birnbaums*, Quelle: Privataarchiv der Autorin.
- Abbildung 4: *Straßenschilder und Wegweiser in Ribbeck*, Quelle: Privataarchiv der Autorin.
- Abbildung 5: *Fontane-Haus mit Fontane-Linde in Neuglobsow*, Quelle: Privataarchiv der Autorin.
- Abbildung 6: *Zitat an der Fassade des Fontane-Hauses*, Quelle: Privataarchiv der Autorin.
- Abbildung 7: *Großer Stechlinsee 1*, Quelle: Privataarchiv der Autorin.
- Abbildung 8: *Großer Stechlinsee 2*, Quelle: Privataarchiv der Autorin.
- Abbildung 9: *Erinnerungstafeln auf dem Berliner Mauerweg*, Quelle: Privataarchiv der Autorin.
- Abbildung 10: *Glienicker Brücke*, Quelle: Privataarchiv der Autorin.



CURIOSA VIRGO SEMPER IN PERICULO: CÂTEVA CONSIDERAȚII ASUPRA CURIOZITĂȚII LA SFÂNTUL AUGUSTIN

Anton ADĂMUȚ

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Facultatea de Filosofie și Științe Social-Politice
Alexandru Ioan Cuza University of Iasi, Faculty of Philosophy and Social-Political Sciences
E-mail: antonadamut@yahoo.com

CURIOSA VIRGO SEMPER IN PERICULO: SOME CONSIDERATIONS ON CURIOSITY IN SAINT AUGUSTINE

Abstract: *Curiosus* is the one who delights in a kind of knowledge viewed as a purpose in itself, which knowledge diverts the soul from God and from the knowledge of the eternal, and *curiositas* preserves in Augustine the older pejorative meaning, I cannot love in excess a good which is not *summum bonum*, such a thing belongs to *concupiscentia* and *cupiditas*. Augustine's ideal is not science, his ideal is wisdom, the liberal arts must be subordinated to philosophy as they will be subordinated to theology in the case of Bonaventure, scholarly curiosity does not belong to culture. Curiosity takes the thought away from God, it takes the mind away from the knowledge of God by directing it towards the knowledge of the inferior nature in which the mind degrades, curiosity is not evil but it cannot be a purpose in itself and a disinterested one. Curiosity is not good, Augustine seems to say, but it is also not to be rejected, in the same way pleasure is not the end, pleasure is the beginning, it can lead us to the end.

Keywords: Augustine, curiosity, science, truth, studio, God.

Citation suggestion: Adămuț, Anton. “*Curiosa virgo semper in periculo: câteva considerații asupra curiozității la Sfântul Augustin.*” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 71-78.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.10>.



1. Cam ce se știa despre familia semantică *curiosus*, *curiose*, *curiositas* până la Augustin: *summarius*

Poate că nu este tocmai anapoda de a credita pe Cicero cu prima folosință a substantivului de gen feminin *curiositas* (inițial un neologism uzitat într-o conversație familiară de Cicero) și a adjectivului *curiosus*. Acesta din urmă apare mai întâi în „Scrisoarea a II-a către Atticus”: *Tametsi minus sum curiosus*, unde *curiosus*, e tradus cu „anxious”/„neliniștit”, apoi, tot acolo apare *curiositate: sum in curiositate* ὀξύνεινος („My curiosity is insatiable”, un soi de lăcomie de nouitate)¹. Cicero insistă asupra acestei chestiuni în *De finibus*, IV, 12 când vorbește despre *insatiabilis quaedam e cognoscendis rebus voluptas* („cercetarea naturii oferă o anumită plăcere de nesaturat rezultată din cunoașterea lucrurilor”²), elogiul reluat în *Tusculanae*, I, XIX, 44: *natura inest in mentibus nostris insatiabilis quaedam cupiditas veri videndi*³ („pentru că natura a sădit în mintea noastră un dor nesățios de a

vedea adevărul”). Aproape că nu mai are nicio importanță că între *De finibus* și *Tusculanae* pe de o parte și *De officiis* pe de altă parte aflăm o contradicție originată în Aristotel și stoici⁴. Citesc în *De officiis*: *Alterum est vitium, quod quidam nimis magnum studium multamque operam in res obscuras atque difficiles conferunt easdemque non necessarias*, prin urmare este deja un viciu (*vitium curiositatis humanae*), un defect faptul că unii oameni dedică prea mult studiu unor chestiuni obscure, dificile și inutile⁵, iar lui *vitium* i se poate reproșa fie lipsa discernământului fie, uneori, simțul datoriei⁶.

Curiositas este rar folosit înaintea lui Cicero, apare la Apuleius, în *Măgarul de aur*⁷ și la Plaut⁸ (în comedia *Oala de aur* sau *Aulularia*, act III, scena VI, v. 560-564, unde personajul Euclion, un bătrân avar atenian, vorbește cu Megador despre mielul acestuia cum că e *curionem...beluam* spune Euclion, *agnus curio* completează Megador). Plaut

mai folosește *curiosi* / *curiosus* și în comedia *Stichus*⁹ când pune în gura personajului Gelasimus, un parazit (*Gelasimus parasitus*), versurile: *sed curiosi sunt hic complures mali* (v. 198) și *nam curiosus nemo est quin sit maleuolus* (v. 208). *Curiosus* mai este prezent cel puțin într-un fragment din poetul comic Lucius Afranius al cărui limbaj este lăudat de Cicero, și la Terentius (în comedia *Eunuchus*¹⁰: *neminem curiosum interuenire nunc mihi*). Iar în *Andria*, chiar în „Prolog”¹¹, apare la Terentius expresia *obscuram diligentiam* cu sensul de *tenebrosa curiositas*.

În fine, este de spus că odată cu Cicero *curiosus* începe să capete consistența care-l va caracteriza apoi¹², adică accentual este pus pe indiscreta dorință de a cunoaște sau pe efortul depus de a evidenția cine știe ce nuanțe. Oricum, autorii clasici folosesc termenii „curiozitate” (*curiositas* / *periergia*) sau „curios” în mod neutru, deși ocazional există o nuanță negativă implicată în utilizarea curiozității, indicând faptul că ea, curiozitatea, poate însemna o nemăsurată sete de cunoaștere, spre exemplu faptul de a cerceta mișcările astrilor¹³, caz în care *curiositate non licita*, așa cum spune Ieronim când condamnă pe aceia care au construit turnul Babel¹⁴ crezând că astfel ajung în rai și confundând un loc cu o stare, căci raiul nu este un loc, raiul este o stare.

Totul pare a pleca de la Socrate acuzat de zel excesiv, de curiozitate criminală când „iscodește peste măsură” (*περιεργάζεται ζήτησιν* / *periergazetai zeton*) pe acelea de sub pământ și din cer¹⁵. *Philomadeia* este dorință de cunoaștere, e o vină nescutită nici de invidie și nici de răutate, judecata negativă se transmite asupra dorinței de a cunoaște tocmai pentru că obiectul unei astfel de cunoașteri este situat în afara sferei celor care-l tentează, așa cum o face și Socrate. Curiozitatea este o formă ilicită de divinație, e un abuz intelectual, o *falsa scientia*, *curiositas* este dorința de a cunoaște ceea ce nu trebuie cunoscut (*vana curiositas* / „vain curiosity” / *libido sciendi*), alături de *libido dominandi* („dorința de a domina”) și *libido sentiendi* („dorința de plăceri”)¹⁶, curiozitatea e răutăcioasă, merge mână în mână cu invidia. Substantivul *curiosi* desemnează pe indiscreții și curioși. În epoca elenistică termenii *periergos* și *poluprageon* devin sinonimi și vor fi afectați de un indice peiorativ pe care îl regăsim în cuplul *curiosus* / *curiositas* (*periergia*). De ce? Pentru că, spre deosebire de *studiosus*, *curiosus* vrea să știe ceea ce nu-l privește (*curiosus tamen ea requirit quae nihil ad se attinent*) de unde și grija (*cura* / *melete*) cu care *curiosus* se însoțește¹⁷, pentru că din pricina vanității curiozitatea nu poate fi stăpâna adevărului (*et vanitate impos veritatis*)¹⁸, și se opune astfel *curiosus* lui *studiosus*, *religious* și *capax*. Pe scurt, în *De Utilitate Credendi*, IX, 22, Augustin scrie: *curiosus tamen ea requirit quae nihil ad se attinent; studiosus autem contra, quae ad sese attinent requirit*, adică „omul indiscret, curiosul, cercetează acele lucruri care nu-l privesc; cel dedicat studiului însă, dimpotrivă, cercetează lucrurile care îl privesc”. Iar înainte vreme, Plutarch considera curiozitatea (*πολυπραγμοσύνη* / *polypragmosyne* / „subversive” cu opusul ei: *apragmosyne* / *ἀπραγμοσύνη*) drept cea dintâi dintre stările nesănătoase și

vătămătoare ale minții („unhealthy and injurious states of mind”). A întreba excesiv înseamnă să fii bolnav de răutate și invidie, înseamnă să te îndepărtezi de sine. Curiosul este mai util dușmanilor decât lui însuși, el evită să-și întoarcă privirea asupra lui însuși, încât, pentru scriitorii antici, chestiunea aceasta mai mult derutează decât edifică¹⁹. Iar la Plutarch, ca mai apoi la Augustin, curiozitatea merge împreună cu văzul, cu simțul vederii, referințele lui sunt la ochi (*ophthalmoi*) și vedere (*opsis*). Obiectul preocupării curiosului devine o *theama*, curiosul caută să o arate (*deiknynai*) și să descopere (*anakalyptein*) ceea ce este ascuns (*kryptesthai*) de către cei de la care persoana curioasă dorește să scoată la lumină. Curiosul devine astfel un „spectator” (*theates*) care își depășește drepturile, căci nu se mulțumește să urmărească ceea ce este expus în sfera publică, nu!, el se străduiește să depășească granițele celorlalți, spațiul lor privat și analizează ceea ce ar trebui să rămână ascuns²⁰.

Spune Labhardt că termenul *curiosus* („doritor de a ști”, „curios”) continuă termenii grecești corespunzători iar *curiosus*, căruia i se adaugă un „i” trimite la *studiosus* („pasionat”, „zelos”, „iubitor”) derivat din *studium* („interes”, „zel”, „pasiune”, „dorință”) a cărui zonă semantică se suprapune, cel puțin parțial, cu aceea a termenului *cura* / *melete* („grijă”, „îngrijire”)²¹. Termenii familiei semantice *curiosus*, *curiose*, *curiositas* sunt utilizați pentru a desemna conceptul plural și ambiguu de curiozitate²² și se pot face comparații semantice cu termeni al căror sens este apropiat, de pildă *curiosus* / *doctus*, *curiositas* / *studium* sau *curiosus* / *diligentia*.

Pe lângă latura negativă și peiorativă a curiozității la autorii păgâni, preluată în mare parte de scriitorii creștini pentru care *curiositas humana* e legată fundamental de noțiunea de păcat, putem vorbi și despre o viziune pozitivă a curiozității tocmai la scriitorii creștini care vedeau în *curiositas* nimic altceva decât *studium explorandi laudabile*. Tertulian nu se sfiește să-l numească pe Irineu (*ut Irenaeus*) *omnium doctrinarum curiosissimus explorator*, asta în *Adversos valentinianos*, V, 1, în vreme ce *Apologeticul*, XVIII, 5 amintește de Ptolemeu Filadelful drept un *curiositas aliqua*, iar în *De anima*, LVIII, 9 invocă autorul „cerințele unei curiozități juste și necesare” (*iustae [...] ac necessariae curiositati satisfacimus*)²³. Cât despre condamnarea curiozității la Tertulian ce să spunem, este celebru locul din *De praescriptione haereticorum*: „Întrucât se aseamănă Atena cu Ierusalimul, Academia cu Biserica, ereticii cu creștinii? [...]. Noi, însă, nu mai avem nevoie de curiozitate (*nobis curiositate*) după Cristos și nici de cercetare în afară de Evanghelie”²⁴ (*Quid ergo Athenis et Hierosolymis? Quid Academiae et Ecclesiae? Quid haereticis et christianis? [...]. Nobis curiositate opus non est post Christum Iesum, nec inquisitione post evangelium*). Mai adaug că la începutul tratatului *De testimonio animae* amintește Tertulian despre *magna curiositate* („marea curiozitate”) și *curiositatis labor* („efortul curiozității”)²⁵. În fine, Tertulian pare a stabili o adevărată *regula fidei* când spune: „De altfel, dacă ceea

ce cuprind principiile rămâne nestruciat, poți cerceta și discuta cât vrei; dă-te pradă oricărei dorințe născută din curiozitate, dacă ți se pare că un lucru are două înțelesuri, ori că este întunecat (*vel obscuritate obumbrari*). Căci ai, poate, pe vreunul foarte învățat, înzestrat cu harul științei; ori ai pe vreunul care a fost în societatea celor experimentați în diferite probleme, pe care le cercetează și le ține cu toată curiozitatea. În sfârșit, e mai bine să nu știi, decât să știi ceea ce nu trebuie, de vreme ce știi ceea ce trebuie²⁶, și atunci creștinul își poate revărsa și manifesta toată pasiunea pentru curiozitate (*omnem libidinem curiositatis effundus*). O rezervă există însă, Tertulian nu se dezmințe, încât chiar și în acest context termenul *curiositas*, flancat de *libido* și de verbul *effundere* este fundamental peiorativ, ceea ce limitează în fapt libertatea credincioșilor și îi îndeamnă să renunțe mai degrabă la această curiozitate decât să-și compromită credința care nu trebuie confundată cu știința teologului, care știință nu este un instrument al mântuirii²⁷. Regula spune: „Credința ta te-a mântuit» (*Luca 18, 42*), și nu iscusința în ale Scripturii²⁸ (*Fides, inquit, tua te salvum fecit, non exercitatio scripturarum*).

Lactantius, cu un limbaj oarecum asemănător dar nu la fel de radical, punctează în *Divinae institutiones*, II, 8, 70: *quae vero ad curiositatem et profanam cupiditatem pertinebant reticuit, ut arcana essent. Quid ergo quaeris quae nec potes scire nec si scias beatior fides? perfecta est in homine sapientia, si et deum esse unum et ab ipso facta esse universa cognoscat*²⁹ (acele lucruri care aparțin curiozității și dorinței profane le-a ascuns Dumnezeu, pentru ca acestea să fie secrete. De ce, atunci, cercetezi lucruri pe care nu le poți cunoaște, iar dacă le-ai cunoaște oricum nu ai fi mai fericit. Este o înțelepciune desăvârșită în om dacă știe că există un singur Dumnezeu și că toate lucrurile au fost făcute de El).

Aceasta este, pe scurt și selectiv, poziția scriitorilor bisericești cu privire la *curiositas* și familia ei semantică, un lucru e clar: curiozitatea e aproape inseparabilă de erezie, vremurile sunt grele, mai că e nevoie de Augustin mai ales că arienii sunt acuzați de *indisciplinatae et temerariae curiositatis*³⁰ și *quia omnis anima indocta curiosa est* („fiecare suflet neînvățat este curios”)³¹. Oricine nu posedă adevărul evanghelic pur (*scientia*) este în mod natural înclinat să caute o pseudo-știință în afara științei celei adevărate, de unde și îndemnul - *audiamus magistrum: simus docti, non curiosi!* („să-l ascultăm pe magistru: suntem educați, nu curioși”).

2. Despre curiozitate la Sfântul Augustin

Augustin urmează pe Seneca pentru care *curiosum nobis natura dedit ingenium* („natura ne-a înzestrat cu o fire curioasă”)³² și *curiosus nos esse cogunt* (stelele „ne silesc să devenim curioși”)³³, să devenim *curiosus spectator*. *Curiosus (holusprageon) spectator excutit singula, et quaerit. Quidni quaerat? scit illa ad se pertinere* („Privitor interesat, el le cercetează [stelele și traiectoriile lor - n.m.] și se preocupă de fiecare în parte. De ce nu s-ar preocupa? Știe că aceste lucruri îl privesc direct”)³⁴. Restul rămâne, căci o excesivă

dorință de cunoaștere nu este altceva decât o formă de exces (*plus scire uelle quam, satis est intemperantiae genus est*). Și Seneca, în *De ira* conchide: *ne fueris curiosus. Qui inquit quid in se dictum sit, qui malignos sermones etiamsi secreto habiti sunt eruit, se ipse inquietat* („Nu vrei să fii irascibil? Nu fi curios. Cel care cercetează ce s-a spus împotriva sa, cine scoate la lumină vorbele răutăcioase, chiar dacă s-au spus în secret, își găsește singur neliniștea”)³⁵. În *De brevitae vitae*, Seneca denunță „studiul inutil al literaturii”³⁶ (*qui litterarum inutilium studiis*), „studiu inutil” care e mai curând o „boală a grecilor” (*Graecorum iste morbus*) de care s-au îmbolnăvit mulți dintre romani - *quae iam apud Romanos quoque magna manus est*³⁷. Tema e reluată în *De tranquillitate animi*: „Este nesănătos oriunde tot ce e în exces” - *Vitiosum est ubique quod nimium est*³⁸.

Cu Seneca este de acord și Augustin: „Să vrei să cunoști mai multe decât e necesar este o formă de necumpătare”³⁹. Și pentru Seneca și pentru Augustin artele liberale sunt o pregătire pentru filosofie și doar aceasta conduce către virtute. Atenție însă la *vana et curiosa cupiditas nomine cognitionis et scientiae palliate* („această curiozitate plină de vanitate se împoțonează cu numele de cunoaștere și știință”), „curiozitatea ne îmboldește spre meșteșugul magiei”, „după cum pătrunde chiar și în religie”⁴⁰. Augustin e prudent și „ar putea să enumere cât de multe sunt neînsemnatele fleacuri demne de dispreț prin care ne ispitește zi de zi curiozitatea (*rebus curiositas cotidie*)”⁴¹.

Ei bine, „pentru un literat din epoca imperiului [...] erudiția în totalitatea ei e un scop în sine; există un anumit ideal al cunoașterii: literatul caută să știe pentru a ști. Era în uz în latina din epoca imperială un termen ce desemna spiritul care animă această căutare: *curiositas*; cel ce i se consacră se cheamă *curiosus*”⁴². Și Augustin se întrebă în *De vera religione*: oare ce altceva urmărește curiozitatea „dacă nu bucuria rezultată din cunoașterea lucrurilor” (*quid aliud quaerit quam de rerum cognitionem laetitiam*) și, mai apoi: „ce dorește curiozitatea, dacă nu cunoașterea” (*Quid enim appetit curiositas, nisi cognitionem*)⁴³, asta vor toți literații decadentei, inclusiv Augustin. Curiozitatea îi îndeamnă și îl îndeamnă pe Augustin la călătorii⁴⁴, observații, aventuri, *Confesiuinile*, X, VIII, 15 probează lucrul acesta, ideea e mai veche, o amintește inclusiv Tertulian când vorbește despre împăratul Hadrian - *omnium curiositatum explorator* („cercetător al tuturor curiozităților” și al celorlate lucruri ieșite din comun)⁴⁵, curiozitatea de acest fel este dezinteresată, nu ca a modernului care vrea să sfârșească în legi, în reguli, în metodă, vorbim pentru vremea lui Augustin de un colecționar iar nu de un om de știință. „Acesta e motivul pentru care Augustin și, cu el, erudiții Antichității târzii, îndrăgesc într-atât bizarul și singularul. Spre deosebire de omul de știință modern, care caută să înțeleagă, curiosul (*curiosus*), refuză acest joc steril și caută în real un contact direct cu inexplicabilul”⁴⁶.

O precizare la Augustin. *Curiosus* este acela care se complăce într-un soi de cunoaștere privită ca scop în sine, care cunoaștere abate sufletul de la Dumnezeu și de la

cunoașterea celor veșnice, iar *curiositas* conservă la Augustin sensul peiorativ mai vechi, nu pot iubi în exces un bine care nu e *summum bonum*, așa ceva ține de *concupiscentia* și de *cupiditas*, idealul lui Augustin nu este știința, idealul lui este înțelepciunea, artele liberale trebuiesc subordonate filosofiei așa cum vor fi ele subordonate teologiei în cazul lui Bonaventura. Curiozitatea de tip erudit nu ține de cultură. Curiozitatea îndepărtează gândul de la Dumnezeu și Marrou ne previne: „Atenție la terminologie: în *De trinitate*, curiozitatea conduce la *scientia*, și cuvântul capătă o valoare peiorativă; în *Confesiuni*, dimpotrivă, *scientia* fiind valorizată pozitiv, curiozitatea nu mai accede decât la statutul unei *pseudo-scientia*”⁴⁷. Curiozitatea îndepărtează mintea de cunoașterea lui Dumnezeu orientând-o către cunoașterea naturii inferioare în care mintea se și degradează, nu este un rău curiozitatea dar nici nu poate fi un scop în sine și încă unul dezinteresat. Iar în ceea ce privește curiozitatea și influența decadentei asupra studiului Bibliei, Augustin este „conștient de pericol; a făcut tot ce i-a stat în putință pentru a stăvilii invazia curiozității în exegeză și teologie”⁴⁸, căci, aici, unii se dovedesc a fi mai mult curioși decât capabili (*qui curiosiores quam capaces sunt*)⁴⁹, locul invocat este *Ecleziasticul* 3, 22: *Altiora te ne quaesieris* („să nu cercetezi lucruri prea profunde”) în *De cura pro mortuis gerenda liber unus*⁵⁰. E un raport care se stabilește între plăcere și gândire așa cum apare chiar la începutul *Confesiunilor*⁵¹. Ce face Dumnezeu omului neînsemnat? Iată ce: *Tu excitas ut laudare te delectet* („Tu l-ai îndemnat să-și afle bucuria laudându-te pe tine”), „căci pentru tine ne-ai zidit” (*fecisti nos ad te*), „iar inima noastră este neliniștită (*inquietum*) până să-și afle odihna în tine” (*requiescat in te*)⁵². Comentează Giraud foarte potrivit cum că această plăcere nu numai că este licită, ba este și inspirată de Dumnezeu însuși (*tu excitas*). Această plăcere este inseparabilă de condiția umană și își află împlinirea finală în Dumnezeu, într-o odihna care înlocuiește îngrijorarea încât, dacă eul se realizează numai prin apropierea de creatorul său și autodepășirea față de el și dacă această abordare ia calea plăcerii, atunci va fi necesar să se recunoască în plăcere principiul activ al elaborării și reformării eului (*reformatio*)⁵³, iar *reformatio* înseamnă *cordis dilatatio*, prin urmare *iustitiae est delectatio*, nimic altceva decât *delectare in Domino*. Dacă nu, *sero te amavi*⁵⁴.

„Curiozitatea vrea să fie luată drept râvnă pentru știință” (*et curiositas affectare videtur studium scientiae*)⁵⁵, de acord, dar dacă vrem să știm ce înțelege Augustin prin curiozitate, trei lucruri ar trebui spuse: **curiozitatea** denaturează și falsifică obiectul său considerându-l lipsit de orice dragoste pentru Dumnezeu; curiozitatea nu-i mulțumește pe cei care se complac cu ea și, în fine, curiozitatea pretinde că urmărește adevărul⁵⁶, nu scapă *curiositas* nici de *vana et curiosa cupiditas* și nici de *appetitu noscendi*⁵⁷. *Vana curiositas* lasă sufletul sleit și de foame și de sete, Augustin dă seamă lui Paul din *1 Corinteni* 8, 1: *Scientia inflat, caritas vero aedificat*. Și atunci *ubi sapit veritas?*, unde aflăm *intelligibilis lux?* Simplu: (*in*) *intimus cordi est, sed cor*

*erravit ab eo*⁵⁸. Augustin îi e dator lui Paul și se întâlnește cu Aristotel care spune în *Metafizica*: „Toți oamenii poartă în fire aspirația de a ști. [...]. Cel mai mult însă dintre toate este iubita senzație ce vine prin văz”⁵⁹. Iar Augustin, pe urmele Stagiritului, pe care nu-l simpatizează din cale afară, conchide: „Întrucât se naște din setea de cunoaștere, iar între toate simțurile ochii sunt principalele instrumente de cunoaștere, această deșartă curiozitate a fost numită de Cuvântul dumnezeiesc *pofta ochilor*” (*concupiscentia oculorum*)⁶⁰, cu trimitere directă la *1 Ioan* 2, 16: „Pentru că tot ce este în lume - pofta trupului (*concupiscentia carnis*), pofta ochilor (*concupiscentia oculorum*) și trufia vieții (*superbia vitae*) - nu este de la Tatăl, ci de la lume”, de unde și *tria vitia* („triada viciilor”): *voluptas, superbia, curiositas*⁶¹ / *vel libidine, vel superbia, vel curiositate damnati*. „În acest fel sunt desemnate cele trei vicii, căci pofta cărnii îi arată pe iubitorii plăcerilor josnice (*concupiscentia carnis voluptatis infimae amatores significat*), pofta ochilor pe curioși (*concupiscentia oculorum curiosos*), trufia vieții pe trufași (*ambitio saeculi superbos*)”⁶².

3. Concluzii

Curiozitatea nu e bună, pare a spune Augustin, dar nici nu e de lepădat, la fel plăcerea nu e capăt, plăcerea e început și numai așa ne poate ea purta către capăt. *Non enim amor temporalium rerum expugnaretur, nisi aliqua suavitate aeternarum*⁶³, prin urmare dragostea pentru lucrurile trecătoare nu poate fi cucerită decât printr-o dulceață a lucrurilor veșnice (*nisi aliqua suavitate aeternarum*). De la Plaut la Augustin putem spune că noțiunea curiozității, fundamental negativă la început, capătă, treptat, valori filosofice și teologice. Cicero ezită între concepția aristotelică a unei științe dezinteresate, între *polymateia* elenistică și aceea stoică, lăsând pe seama curioșilor, uneori, cercetarea fără scop, alteori, cercetarea care nu conduce la acțiune. Seneca respinge orice cunoaștere dezinteresată, Apuleius operează într-un anumit sens joncțiunea dintre filosofia tradițională și creștinism, Tertulian contrapune curiozitatea credinței, iar la Augustin, care continuă pe predecesori, relația dintre știință și filosofie pe de o parte și credința creștină de cealaltă parte, este supusă unei noi examinări al cărui rezultat e refuzul oricărei curiozități, a oricărei aspirații către o știință dezinteresată și al cărei țel nu e mântuirea. Augustin unește curiozitatea cu voluptatea trupească și mândria într-o triada de pasiuni (*superbia, curiositas, concupiscentia*) aproape de neevitat⁶⁴. Augustin condamnă curiozitatea la nivel moral și spiritual. *Vanae cognitionis cupiditas* e un apetit care se limitează la cunoașterea acelora materiale, acelora create și nu are în vedere cunoașterea lui Dumnezeu. Bune sunt artele liberale până în clipa în care sunt contaminate de curiozitatea deșartă, artele liberale înțelepciune au a produce, nu știință, *curiosa peritia* e o garanție pentru nimic („Și să nu te lași descoperit de către cei trufași, chiar dacă, prin iscusința lor indiscretă, ei s-ar dovedi în stare să țină socoteala stelelor și a firelor de nisip”)⁶⁵. *Cognitio* se însoțește cu certitudinea



exclusiv când se referă la adevăruri eterne, imuabile (*De vera religione*, LII, 101), doar în acest fel putem vorbi despre cunoaștere și mântuire. Cunoașterea derivată din curiozitatea savantă se opune doctrinei lui Cristos, care doctrină este adevărata *scientia*⁶⁶, *curiositas* este, totuși, un mijloc de acces la adevăr și a căuta să nu fii înșelat constituie primul pas spre *veritas*. *Curiositas* este, admite Augustin, *studium scientiae*, „dar numai tu (Dumnezeule – n.m.), le cunoști pe toate deplin (*cum tu omnia summe noveris*)”⁶⁷.

Iar un aforism moral ne avertizează de multă vreme despre cum *curiosa virgo semper in periculo*. Povestea e veche, e vorba despre o vedere, o cartolină din orașul Avesnes (astăzi orașul Avena, Belgia) din secolul al XVI-lea, cunoscută sub numele de „Plan à la pie: Fortifications bastionnées”. Această vedere / cartolină în perspectivă este

luată dintr-un atlas german publicat în jurul anului 1540 și care conține imagini ale majorității orașelor fortificate din Țările de Jos. În acest atlas, caracterul locuitorilor orașelor este simbolizat de un animal care dă și numele planului, coțofana în cazul de față. Avesnoii aveau reputația de a fi frivoli și curioși până la punctul de a neglija securitatea orașului lor (au fost surprinși de patru sau cinci sute de soldați francezi în noaptea de 18 spre 19 decembrie 1523). Versurile latine și germane de pe vedere / cartolină au aproape același înțeles: „Așa cum o coțofană care sare în mod constant va fi prinsă, la fel o față tânără care iubește prea mult să danseze ajunge să-și piardă coroana portocalie”. Titlul planșei este: *Curiosa virgo semper in periculo*⁶⁸.

Note

1. Cicero, *Letters to Atticus*, traducere de E. O. Winstedt, vol. I. (London & New York: William Heinemann, G.P. Putnam's Sons, 1919). Vezi scrisoarea II, 4, 4-5 / 120-121 și II, 12, 2 / 144-145.
2. Cicero, *Despre supremul bine și supremul rău*, traducere, studiu introductiv, notițe introductive și note de Gheorghe Ceaușescu (București: Științifică și Enciclopedică, 1983), 150. Iar Piso va adresa un avertisment lui Lucius Cicero, un văr dinspre tată al lui Cicero, de felul: „dacă scopul pasiunii noastre este imitarea celor mai de seamă oameni înseamnă că suntem talentați (*ingeniosorum sunt*); dacă scopul ei este exclusiv cunoașterea vestigiilor istoriei înseamnă că suntem numai curioși (*curiosorum*)”. Ibid., V, 9 / 180, de unde se vede că Piso opune lui *curiosi* pe *ingeniosi*.
3. Cicero, *Tusculan Disputations*, traducere în engleză de J. E. King (London & Cambridge MA: William Heinemann LTD, Harvard University Press, 1966), 52-55.
4. André Labhardt, „*Curiositas*: notes sur l'histoire d'un mot et d'une notion”, *Museum Helveticum: schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica* 17 (1960): 211.
5. Cicero, *De officiis*, with an English Translation by Walter Miller. (London & New York: William Heinemann LTD, G. P. Putnam's Sons, 1928), I, VI, 19 / 20-21.
6. André Labhardt, „*Curiositas*”, 212.
7. Apuleius, *The Golden Ass*, with an English Translation by W. Adlington, revised by S. Gaselee (London & New York: William Heinemann LTD, G. P. Putnam's Sons, 1924), VII, 13 / 318 (*nam et alias curiosus*); IX, 12 / 418 (*fame perditus, lamen familiari curiositate attonitus*); IX, 13 / 420 (*curiositate recreabar*); X, 12 / 494 (*qui non illuc curiose confluerit*); X, 29 / 524 (*curiosos oculos*). Vezi și Robert Joly, „*Curiositas*”, in *L'antiquité classique* 30, nr. 1, (1961): 34; precum și Maria Tasinato, *La curiosità. Apuleio e Agostino*, preambolo di Alonso Tordesillas (Milan: Editore / Produittore. Luni Editrice, 2000), 22-26; („Il demone curioso dei pagani: Apuleio”) și cap. III, 71-97.
8. Plautus, *The Pot of Gold*, in Plautus, *Five of his Plays*, translated into English by Sir Robert L. Allison (London: Arthur L. Humphreys, 1914), 31.
9. Plautus, *Stichus*, in Plautus, with an English Translation by Paul Nixon, vol. V (London & Cambridge MA: William Heinemann LTD, Harvard University Press, 1952), 28, act I, scena 3.
10. P. Terenti Afri, *Eunuchus*, texte Latin avec un Introduction et un Commentaire explicatif et critique par Philippe Fabia (Paris: Armand Colin, 1895), 167, act III, scena 5, nota 553.
11. Térence, *L'Andrienne*, dans *Les Comédies* de P. Térence, traduction Nouvelle par J. A. Amar. Tome Premier (Paris: C. L. F. Panckoucke, 1830), 6.
12. André Labhardt, „*Curiositas*”, 207-208. Interesant cum va deveni *curiosus* sinonim cu *speculator* (*peuden* în greacă, „spion”, „agent”, *agentes in rebus*) la Seneca și Suetonius (Ibid., 208).
13. Dirk Rohmann, „Curiosity and Illness”, in *Christianity, Book-Burning and Censorship in Late Antiquity. Studies in Text Transmission* (Berlin & Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2016), 85-86.
14. *The Letters of Sain Jerome*, translated by Charles Christopher Mierow, introduction and notes by Thomas Comerford Lawler, vol. I, Letters 1-22. (London: Longmans, Green And Co., 1963), 115, Scrisoarea 21, 8 către papa Damasus.
15. Platon, *Apologia lui Socrate*, în Platon, *Opere*, vol. I., traducere în limba română de Francisca Băltăceanu (București: Științifică și Enciclopedică, 1975), 17, 19b.
16. John Rist, „Idle Curiosity,” in *Augustine: Ancient Thought Baptized* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 140-145. Vezi

- și P.G. Walsh, „The Rights and Wrongs of Curiosity (Plutarch to Augustine)”, *Greece and Rome* XXXV, nr. 1 (1988): 73-85. De văzut și G. I. Bonner, „Libido and Concupiscentia in St. Augustine”, în *Studia Patristica*, vol. 6., ed. F. L. Cross (Berlin: Akademie Verlag, 1962), 303-314.
17. Sancti Aurelii Augustini, *De utilitate credendi*, în *Patrologia Latina*, vol. 42: *Tomus Octavus* (Paris: J.-P. Migne, 1865), IX, 22 / col. 80.
 18. Sancti Aurelii Augustini, *De musica*, în *Patrologia Latina*, vol. 32: *Tomus Primus* (Paris: J.-P. Migne, 1841), VI, XIII, 39 / col. 1184.
 19. Plutarch, *De curiositate*, în *Plutarch's Moralia*, vol. VI, with an English Translation by W. C. Helmbold (London & Cambridge MA: Harvard University Press, William Heinemann LTD, 1962), 515 C / 473; 515 D / 474-475; 516 A / 476-477.
 20. Julia Doroszewska, „Windows of Curiosity: Eyes and Vision in Plutarch's *De Curiositate* (Mor. 515 B-523 C)”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, nr. 59 (2019): 163. Vezi și Victor Ehrenberg, „Polypragmosyne: a Study in Greek Politics”, *The Journal of Hellenic Studies* 67 (1947): 46-67.
 21. Labhardt, „*Curiositas*”, 207.
 22. Nathaël Istasse, „Pour une contribution à l'étude du lexique latin de la curiosité: la curiosité intellectuelle dans l'antiquité”, *Camena*, nr. 15 (2013): 1, 2, 18-22.
 23. Tertulian, *Despre suflet*, traducere de David Popescu, în *Apologeți de limbă latină* (PSB 3) (București: EIBMBOR, 1981), LVIII, 9 / 337.
 24. Tertulian, *Despre prescripțiile împotriva ereticilor*, traducere de N. Chițescu, în *Apologeți de limbă latină* (PSB 3) (București: EIBMBOR, 1981), VII, 9; VII, 11 / 143.
 25. Tertulian, *Despre mărturia sufletului*, traducere de David Popescu, în *Apologeți de limbă latină* (PSB 3) (București: EIBMBOR, 1981), I / 118.
 26. Tertulian, *Despre prescripțiile împotriva ereticilor*, XIV, 1 / 148.
 27. Labhardt, „*Curiositas*”, 217-218.
 28. Tertulian, *Despre prescripțiile împotriva ereticilor*, XIV, 3 / 148.
 29. Lactantius, *Divinae Institutiones*, în L. Caeli Firmiani Lactanti, *Opera Omnia*, vol. XIX. Pars I. *Divinae Institutiones et Epitome*. Recensuit Samuel Brandt (Pragae, Vindobonae & Lipsiae: F. Tempsky, G. Freytag, Bibliopola Academiae Litterarum Caesarea Vindobonensis, 1890), 142.
 30. Labhardt, „*Curiositas*”, 218. Asta spune Hilarie de Poitiers în *Contra arrianos*, iar trimiterea, prin Tertulian, este la *Ecleziasticul* (*Ben Sirah*) 3, 22: *Altiora te ne quaesieris, et fortiora te ne scrutatus fueris: sed quae praecepit tibi Deus, illa cogita semper, et in pluribus operibus ejus ne fueris curiosus* („La cele poruncite ție, la acelea să te gândești, nu ai nevoie de cele ascunse!”).
 31. Sancti Aurelii Augustini, *De agone christiano*, în *Patrologia latina*. Vol. 40. Tomus Sextus. (Paris: J.-P. Migne, 1865), col. 293.
 32. Seneca, *De otio*, în Seneca, *Dialoguri*. II. Ediție îngrijită, note și indice de Ioana Costa, Ttraducere din limba latină de Vichi-Eugenia Dumitriu, studiu introductiv de Anne Bănățeanu. (Iași: Polirom, 2004) 5, 3 / 96.
 33. Seneca, *Naturales quaestiones. Științele naturii în primul veac*, traducere de Lavinia Cuță, postfață și note de Ioana Costa, indice și tablă generală de materii de Tudor Dinu (Iași: Polirom, 1999), VII, 25, 5 / 159.
 34. Seneca, *Naturales quaestiones. Științele naturii în primul veac*, traducere de Tudor Dinu, postfață și note de Ioana Costa, indice și tablă generală de materii de Tudor Dinu (Iași: Polirom, 1999), I, „Prefață”, 12 / 7.
 35. Seneca, *De ira*, în Seneca, *Dialoguri*. I, traducere de Ștefania Ferchedău, ediție îngrijită, note și indice de Ioana Costa, studiu introductiv de Anne Bănățeanu (Iași: Polirom, 2004), III, 11, 1 / 147.
 36. Seneca, *De brevitae vitae*, în Seneca, *Dialoguri*. II, traducere de Vichi-Eugenia Dumitriu, ediție îngrijită, note și indice de Ioana Costa, studiu introductiv de Anna Bănățeanu (Iași: Polirom, 2004), 13, 1 / 156.
 37. Ibid.
 38. Seneca, *De tranquillitate animi*, în Seneca, *Dialoguri*. II, traducere de Ștefania Ferchedău, ediție îngrijită, note și indice de Ioana Costa, studiu introductiv de Anna Bănățeanu (Iași: Polirom, 2004), 9, 6 / 122.
 39. Seneca, *Epistole către Lucilius*. II, traducere din limba latină, studiu introductiv, note, appendix și indice de Ioana Costa (Iași: Polirom, 2008), scrisoarea 88, 36 / 50.
 40. Augustin, *Confesiuni*, ediție bilingvă, traducere din limba latină, introducere, note și comentarii, tabel cronologic și indice de Eugen Munteanu (București: Humanitas, 2018), X, 54; X, 55 / 510-513.
 41. Ibid., X, 57 / 512-513.
 42. H.-I. Marrou, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*, traducere de Dragan Stoianovici și Lucia Wald (București: Humanitas, 1997), 130.
 43. Augustin, *Despre adevărata religie*, traducere din limba latină de Cristian Bejan, studiu introductiv și note de Alin Tat, controlul științific al traducerii de Lucia Wald (București: Humanitas, 2007), XLIX, 94 / 190-191; LII, 101 / 202-203.
 44. Și semnalez aici excepționala carte a lui Othmar Perler, *Les voyages de Saint Augustin* (Paris: Études Augustiniennes, 1969) cu două mari părți: „La Technique de Voyages” (25-118) unde sunt prezentate călătoriile pe mare și „Les Voyages de Saint Augustin” (119-416), unde avem călătoriile anterioare episcopatului, cele din timpul episcopatului și călătoriile incerte.
 45. Tertulian, *Apologeticum*, traducere de Eliodor Constantinescu revăzută de David Popescu, în *Apologeți de limbă latină* (PSB 3) (București: EIBMBOR, 1981), V, 7 / 46.
 46. H.-I. Marrou, *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice*, 135.



47. Ibid., nota. 73 / 289.
48. Ibid., 380.
49. Sancti Aurelii Augustini, *De consensus evangelistarum*, in *Patrologia latina*, vol. 34, Tomus Tertius. Pars Prior (Paris: J.-P. Migne, 1865), II, *Prologus*, 1 / col. 1071.
50. Sancti Aurelii Augustini, *De cura pro mortuis gerenda liber unus*, in *Patrologia latina*. Vol. 40. Tomus Sextus. (Paris: J.-P. Migne, 1841), col. 608.
51. Augustin, *Confesiuni*, ed. cit., I, 1, 1 / 49-50.
52. Vincent Giraud, „*Delectatio interior*. Plaisir et Pensée ches Augustin”, în *Les Études philosophiques* 109, nr. 2 (2014): 201.
53. Ibid.
54. Augustin, *Confesiuni*, X, XXVII, 38 / 490-491.
55. Ibid., II, VI, 13 / 108-109.
56. Giraud, „*Delectatio interior*”, 214.
57. Augustin, *Confesiuni*, ed. cit., X, XXXV, 54 / 510-511.
58. Ibid., „Se află în adâncul inimii noastre, dar inima noastră s-a răătăcit de el”, IV, XII, 18 / 178-179. Vezi și Maria Tasinato, *La curiosità*, Apuleio e Agostino, 27-48.
59. Aristotel, *Metafizica*, traducere, comentariu și note de Andrei Cornea, ediția a II-a revăzută și adăugită (București: Humanitas, 2007), 980 a / 55. Într-o altă traducere locul sună astfel: „Toți oamenii au sădită în firea lor dorința de a cunoaște. Dovada acestui lucru stă în plăcerea pe care le-o procură activitatea simțurilor. Ei resimt această plăcere pentru ea însăși, chiar când nu e vorba de urmărirea unui folos, și lucrul se adevărește mai ales cu privire la simțul ce se exercită prin ochi” – Aristotel, *Metafizica*, traducere de Ștefan Bezdechi. Note și indice alfabetic de Dan Bădăraș. (București: IRI, 1996), 980 a / 11. Vezi și H. Blumenberg, „Curiositas und veritas. Zur Ideengeschichte von Confessiones, X, 35”, in *Studia Patristica*, vol. 6, ed. F. L. Cross (Berlin: Akademie Verlag, 1962), 294. Trimit și la Ioan Ciprian Bursuc, secvența „The vice of curiosity”, în „The Structure of Fallen Curiosity in Augustine and Heidegger”, în *METÁ: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy* XIII, nr. 2 (2021): 389-392.
60. Augustin, *Confesiuni*, X, 35 / 511.
61. N. Cipriani, „Lo schema dei tria vitia (*voluptas, superbia, curiositas*) nel *De Vera Religione*: antropologia soggiacente e fonti”, in *Augustinianum*, Periodicum semestre Institutii Patristici „Augustinianum”, Annus 38 (Fasciculus 1), Iunius (1988): 157-199.
62. Augustin, *Despre adevărata religie*, XXVIII, 70 / 148-149.
63. Sancti Aurelii Augustini, *De musica*, in *Patrologia Latina*, vol. 32, Tomus Primus. (Paris: J.-P. Migne, 1841), V, XVI, 52 / col. 1190.
64. Labhardt, „*Curiositas*”, 223-224.
65. Augustin, *Confesiuni*, V, III, 3 / 200-201.
66. Nathaël Istasse, „Pour une contribution à l'étude du lexique latin de la curiosité”, 43.
67. Augustin, *Confesiuni*, II, VI, 12 / 108-109.
68. Daniel Meisner, *Kupferstich - Curiosa Virgo Semper in Periculo – Avenna in Arschoth. aus Sciographia Cosmmica* (Nürnberg: Verlag Paulus Fürst, 1638).

Bibliography

- Apuleius. *The Golden Ass*. English translation by W. Adlington, revised by S. Gaselee. London and New York: William Heinemann LTD and G. P. Putnam's Sons, 1924.
- Aristotel. *Metafizica* [The Metaphysics]. Translated by Ștefan Bezdechi, annotated by Dan Bădăraș. Bucharest: IRI, 1996.
- Aristotel. *Metafizica* [The Metaphysics]. Translated and annotated by Andrei Cornea, 2nd edition revised and enlarged. Bucharest: Humanitas, 2007.
- Augustin. *Despre adevărata religie* [About True Religion]. Translated by Cristian Bejan, introduced and annotated by Alin Tat, scientific revision by Lucia Wald. Bucharest: Humanitas, 2007.
- Augustin. *De musica*. In *Patrologia Latina*, vol. 32, tomus primus. Paris: J.-P. Migne, 1841.
- Augustin. *De cura pro mortuis gerenda liber unus*. In *Patrologia latina*, vol. 40, tomus sextus. Paris: J.-P. Migne, 1841.
- Augustin. *De consensus evangelistarum*. In *Patrologia latina*, vol. 34, tomus tertius, pars prior. Paris: J.-P. Migne, 1865.
- Augustin. *De utilitate credendi*. In *Patrologia Latina*, vol. 42, tomus octavus. Paris: J.-P. Migne, 1865.
- Blumenberg, H. “Curiositas und veritas. Zur Ideengeschichte von *Confessiones*, X, 35.” In *Studia Patristica*, vol. 6, edited by F. L. Cross, 294-302. Berlin: Akademie Verlag, 1962.
- Bonner, G. I. “Libido and Concupiscentia in St. Augustine.” In *Studia Patristica*, vol. 6, edited by F. L. Cross, 303-314. Berlin: Akademie Verlag, 1962.
- Bursuc, Ioan Ciprian. “The Structure of Fallen Curiosity in Augustine and Heidegger.” *METÁ: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy* XIII, no. 2 (2021): 387-399.
- Cicero. *Tusculan Disputations*. English translation by J. E. King. London and Cambridge MA: William Heinemann Ltd and Harvard University Press, 1966.

- Cicero. *Despre supremul bine și supremul rău* [On the Supreme Good and the Supreme Evil]. Translated, introduced and annotated by Gheorghe Ceaulescu. Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.
- Cipriani, N. "Lo schema dei tria vitia (voluptas, superbia, curiositas) nel *De Vera Religione*: antropologia soggiacente e fonti." In *Augustinianum. Periodicum semestre Institutii Patristici "Augustinianum"*. Annus 38, Fasciculus 1 (1988): 157-199.
- Doroszewska, Julia. "Windows of Curiosity: Eyes and Vision in Plutarch's *De Curiositate* (Mor. 515 B-523 C)." *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, no. 59 (2019): 158-178.
- Ehrenberg, Victor. "Polypragmosyne: A Study in Greek Politics." *The Journal of Hellenic Studies* 67 (1947): 46-67.
- Giraud, Vincent. "Delectatio interior. Plaisir et Pensée chez Augustin." In *Les Études philosophiques* 109, no. 2 (2014): 201-217.
- Istasse, Nathaël. "Pour une contribution à l'étude du lexique latin de la curiosité: la curiosité intellectuelle dans l'antiquité." *Camena*, no. 15 (2013): 1-49.
- Joly, Robert. "Curiositas." *L'antiquité Classique* 30, no. 1 (1961): 33-44.
- Labhardt, André. "Curiositas: notes sur l'histoire d'un mot et d'une notion." In *Museum Helveticum: schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica*, no. 17 (1960): 206-224.
- Lactantius. *Divinae Institutiones* [About divine institutions]. In L. Caeli Firmiani Lactanti, *Opera Omnia*, vol. XIX, pars I, *Divinae Institutiones et Epitome*. Praegae, Vindobonae, and Lipsiae: Bibliopola Academiae Litterarum Caesarea Vindobonensis, 1890.
- Marrou, H.-I. *Sfântul Augustin și sfârșitul culturii antice* [Saint Augustine and the end of the ancient culture]. Translated by Dragan Stoianovici and Lucia Wald. Bucharest: Humanitas, 1997.
- Meisner, Daniel. *Kupferstich - Curiosa Virgo Semper in Periculo - Avenna in Arschott. aus Sciographia Cosmmica*. Nürnberg: Paulus Fürst, 1638.
- Platon. *Apologia lui Socrate* [Apology of Socrates]. In Platon, *Opere*, vol. I. translated by Francisca Băltăceanu. Bucharest: Editura Științifică și Enciclopedică, 1975.
- Plaut. *Five of his Plays*. Translated by Sir Robert L. Allison. London: Arthur L. Humphreys, 1914.
- Plutarch. *De curiositate* [On Being a Busybody]. In Plutarch's *Moralia*. The Loeb Classical Library, vol. VI, translated by W. C. Helmbold. London and Cambridge: William Heinemann Ltd and Harvard University Press, 1962.
- Rist, John. "Idle Curiosity". In *Augustine: Ancient Thought Baptized*, Cambridge University Press (1994): 140-145.
- Rohmann, Dirk. "Curiosity and Illness." In *Christianity, Book-Burning and Censorship in Late Antiquity: Studies in Text Transmission*. Berlin and Boston: Walter de Gruyter GmbH (2016): 85-91.
- Seneca. *Naturales quaestiones. Științele naturii în primul veac* [Naturales quaestiones. Natural sciences in the first century]. Translated by Tudor Dinu, Vichi-Eugenia Dumitru, Ștefania Ferchedău, Lavinia Cuță, annotated with an afterword by Ioana Costa, index by Tudor Dinu. Iași: Polirom, 1999.
- Seneca. *De ira* [About anger]. In Seneca, *Dialoguri* [Dialogues], I, translated by Ștefania Ferchedău, annotated with an index by Ioana Costa, introductory study by Anne Bănățeanu. Iași: Polirom, 2004.
- Seneca. *De otio* [About leisure]. In Seneca, *Dialoguri* [Dialogues], II, edition annotated with an index by Ioana Costa, translated by Vichi-Eugenia Dumitru, introductory study by Anne Bănățeanu. Iași: Polirom, 2004.
- Seneca. *De tranquillitate anime* [About peace of mind]. In Seneca, *Dialoguri* [Dialogues], II, translated by Ștefania Ferchedău, annotated with an index by Ioana Costa, introductory study by Anne Bănățeanu. Iași: Polirom, 2004.
- Seneca. *Epistole către Lucilius* [Letters to Lucilius], II. Translated, annotated, introduced, with an appendix and index by Ioana Costa. Iași: Polirom, 2008.
- Tasinato, Maria. *La curiosità. Apuleio e Agostino* [Curiosity. Apuleius and Augustine]. Introduced by Alonso Tordesillas. Milan: Luni Editrice, 2000.
- Térence. *L'Andrienne* [Andria. The girls from Andros]. In *Les Comédies de P. Térence*, translated by J. A. Amar, vol. 1. Paris: C. L. F. Panckoucke, 1830.
- Terenti Afri. *Eunuchus* [The Eunuch]. Edited with an introduction and annotated by Philippe Fabia. Paris: Armand Colin, 1985.
- Tertulian. *Apologeticum* [Apology]. Translated by Eliodor Constantinescu, revised by David Popescu. In *Apologeți de limbă latină* (PSB 3). Bucharest: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă a B.O.R., 1981.
- Tertulian. *Despre prescripțiile împotriva ereticilor* [On prescriptions against haeretics]. Translated by David Popescu. In *Apologeți de limbă latină* (PSB 3). Bucharest: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă a B.O.R., 1981.
- Tertulian. *Despre mărturia sufletului* [About the testimony of the soul]. Translated by David Popescu. In *Apologeți de limbă latină* (PSB 3). Bucharest: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă a B.O.R., 1981.
- Tertulian. *Despre suflet* [About the soul]. Translated by David Popescu. In *Apologeți de limbă latină* (PSB 3), Bucharest: Editura Institutului Biblic și de Misiune Ortodoxă a B.O.R., 1981.
- The Letters of Saint Jerome*, vol. 1, Letters 1-22. Translated by Charles Christopher Mierow, introduced and annotated by Thomas Comerford Lawler. London: Longmans, Green and Co., 1963.
- Walsh, P. G. "The Rights and Wrongs of Curiosity (Plutarch to Augustine)." In *Greece and Rome XXXV*, no. 1 (1988): 73-85.



L'ENQUÊTE DE TERRAIN À LA FRONTIÈRE ROUMANO-UKRAINIENNE EN TEMPS DE GUERRE : UNE ETHNOGRAPHIE DES PRATIQUES ALIMENTAIRES

Amandine LEPORC & Diana MIHUT

Université de l'Ouest de Timișoara, Université de Pau et des Pays de l'Adour
West University of Timișoara, University of Pau
Université de l'Ouest de Timișoara, West University of Timișoara
E-mail: amandine.leporc@univ-pau.fr; diana.mihut@e-uvt.ro

FIELDWORK ON THE ROMANIAN-UKRAINIAN BORDER IN WARTIME:
AN ETHNOGRAPHY OF FOOD PRACTICES

Abstract: This article discusses questions related to the methodology of field research in a context of uncertainty. The observations and conclusions presented here are drawn from an atypical interaction the researchers had with their informants in the context of the war in Ukraine. More specifically, this is a brief presentation and analysis of a field experiment conducted as part of a research project on Romanian food heritage. This subject, important for current Romanian ethnology, has given rise to numerous interventions by the research team at scientific events over the past two years.

Keywords: food heritage, ethnography, methodology, field research, communities, Romania, Ukraine

Citation suggestion: Leporc, Amandine and Diana Mihut. "L'enquête de terrain à la frontière roumano-ukrainienne en temps de guerre : Une ethnographie des pratiques alimentaires." *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 79-86.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.11>.



Cette recherche de terrain à la frontière entre la Roumanie et l'Ukraine s'est déroulée dans le cadre d'un projet de recherche roumain financé au niveau national – Collection numérique du patrimoine alimentaire roumain et transfert à la société (FOODie) – PED 569/2020 soutenu par l'Unité exécutive pour le financement de l'enseignement supérieur, de la recherche, du développement et de l'innovation en Roumanie¹ et mis en œuvre entre octobre 2020 et novembre 2022 par l'Université de l'Ouest de Timișoara, en collaboration avec l'Université « Vasile Alecsandri » de Bacau, l'Académie roumaine, branche de Cluj-Napoca, et l'Université « Stefan cel Mare » de Suceava, sous la coordination scientifique de la professeure Otilia Hedeșan qui œuvre depuis de nombreuses années pour

la reconnaissance de l'alimentation traditionnelle et quotidienne comme champ d'étude en ethnologie. Cette thématique, longtemps décriée par la communauté scientifique, montre d'ailleurs le retard de l'ethnologie roumaine face au développement de l'ethnologie occidentale qui aborde ce sujet depuis plus longtemps. Même si le champ de l'ethnologie est apparu au XIX^e siècle en Roumanie, la question de la nourriture et des pratiques alimentaires était traitée sporadiquement. Il faudra attendre les recherches d'Ofelia Văduva et leur publication dans la *Revista de etnografie și folclor* dans les années 1970 pour que la question des pratiques alimentaires et leur ethnographie soit finalement abordée. Mais n'oublions pas la période communiste pendant laquelle toutes les recherches sur les pratiques

culturelles et rituelles représentaient un tabou et étaient interdites. Dans les années 1990, après la chute du communisme, le champ de l'ethnologie roumaine a été redéfini et de nouvelles questions telles que le patrimoine alimentaire ont commencé à émerger, sans toutefois être traitées. Mais grâce aux efforts de la professeur Otilia Hedeşan, la thématique de l'alimentation traditionnelle et quotidienne s'est développée en Roumanie et a été abordé à de nombreuses reprises lors de cours de civilisation roumaine dispensés à l'Université de l'Ouest de Timișoara, lors des dix dernières années. Les ethnologues roumains sont conscients de la controverse, encore aujourd'hui, liée à cette thématique de recherche sur le territoire et le décalage avec le développement de l'ethnologie occidentale. C'est pour cette raison que le projet FOODie est fondamentalement important.

La mission principale du projet était de construire une base de données dans le domaine du patrimoine alimentaire roumain en reliant deux collections numériques précédemment créées et en enrichissant leur contenu grâce à l'exploitation de recherches antérieures et à l'ajout de nouveaux contenus, résultats de recherches de terrain menées au cours de la période de mise en œuvre du projet. La base de données fournit des informations présentées sous forme de documents, d'enregistrements audio et vidéo contenant des recettes culinaires, des histoires, des pratiques et des habitudes alimentaires. Le projet vise, entre autres, à créer un modèle de bonne pratique en termes d'identification, de description et de classification des connaissances liées au patrimoine culturel et leur transfert à la société qui les a produites. Ainsi, le projet FOODie visait, au-delà de la documentation classique de terrain, à créer un corpus documentaire qui pourrait être ouvert au public, rendant ainsi accessible une partie du contenu documenté relatif au patrimoine alimentaire roumain. Ainsi, dans le cadre des exigences contemporaines de la recherche d'un partage des résultats avec la société civile et par conséquent de la création de cette base de données, le projet FOODie a impliqué des campagnes de recherche de terrain visant à étudier des éléments du patrimoine alimentaire spécifiques aux communautés représentatives d'importantes régions ethnographiques de Roumanie (Banat, Bucovine, Dobrogea, Moldavie, Muntenia, Transylvanie) et à plusieurs communautés roumaines historiques vivant à l'étranger (Bulgarie, Croatie, République de Moldavie, Serbie, Ukraine, Hongrie). Dans l'esprit de coopération interinstitutionnelle encouragé dans le cadre des consortiums de demande de subventions, chacun des partenaires du projet s'est vu confier la tâche d'enquêter sur certains territoires. Par exemple, l'équipe de l'Université de l'Ouest de Timișoara a effectué des recherches de terrain dans les communautés vivant hors des frontières du pays. Toutefois, il convient de mentionner que le projet a démarré à l'automne 2020,

c'est-à-dire lors de l'une des périodes de restriction maximale du droit à la libre circulation. Ce fait a rendu extrêmement difficile, voire impossible, la réalisation de campagnes de recherche de terrain telles qu'elles étaient connues dans la pratique ethnologique roumaine. Bien qu'il ait été possible d'effectuer une série de recherches sur le terrain en présentiel à la fin du printemps, en été ou au début de l'automne 2021, il était impossible d'atteindre certaines des communautés envisagées lors de l'écriture du projet. L'équipe de recherche s'est donc retrouvée dans une situation particulière : au début de l'année 2022, alors qu'elle aurait déjà dû commencer à interpréter les données collectées, l'équipe devait encore mener des recherches auprès de communautés en Bulgarie, en Serbie et en Ukraine – des rencontres prévues pour le premier semestre de l'année. Si l'équipe a pu se rendre en Bulgarie et en Serbie en avril 2022, rencontrer les communautés roumaines d'Ukraine en mai 2022 a été beaucoup plus compliqué, voire impossible, en raison, cette fois-ci, du conflit armé qui a éclaté sur le territoire de ce pays. L'équipe du projet a donc décidé de recourir à l'une des méthodes de recherche qui est restée trop peu utilisée par les ethnologues roumains. L'ethnographie numérique, concept défini par Sarah Pink², a donc été envisagée comme méthode de recherche dans cette situation. En effet, nous avons proposé à nos informatrices de réaliser des entretiens à distance, en utilisant la vidéoconférence. La mise en pratique de cette méthode était une manière de se réapproprier progressivement le « terrain » à partir de l'hiver 2020, approche sur laquelle une partie de notre équipe de recherche a réfléchi à plusieurs reprises dans le cadre de conférences ou de publications scientifiques.

La communauté choisie pour l'enquête se trouve dans l'oblast Zakarpats'ka (*Transcarpathie*) dans l'ouest de l'Ukraine, partageant une frontière avec la Roumanie et la Hongrie. Le choix de la communauté est très important pour une recherche de terrain. En effet, ce sont les communautés qui détiennent un savoir local, ancré dans un véritable système culturel et fruit d'un partage de biens culturels communs (Geertz, 2012). On trouve dans cet oblast plusieurs villages habités principalement par des Roumains et situés de manière compacte sur la rive droite de la Tisa, la rivière qui constitue la frontière naturelle entre la Roumanie et l'Ukraine dans cette région. Solotvino est un village du district de Teceu et dont les maisons sont situées dans le prolongement de la ville de Sighetu-Marmației en Roumanie, à laquelle il est relié par un pont qui sert actuellement de poste de frontière. Cette situation géographique résulte du tracé de la frontière entre la Hongrie, la Roumanie et la Tchécoslovaquie dans le cadre du traité de paix du Trianon de 1920, après la fin de la Première Guerre mondiale et la dissolution de l'empire austro-hongrois. Les déplacements entre Solotvino et Sighetu-Marmației seront ensuite autorisés sans grande



difficulté en traversant le pont sur la Tisa, devenue alors frontière roumano-tchécoslovaque. Cependant, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, les frontières sont redessinées, avec un impact décisif sur les habitants de l'oblast de Zakarpats'ka (*Transcarpathie*). Cette fois, l'oblast appartient à la République socialiste soviétique d'Ukraine, après avoir fait partie de la Hongrie entre 1939 et 1945, à la suite du premier diktat de Vienne. Ainsi, avec le tracé de la frontière entre la Roumanie et l'URSS en 1945, lorsque la Tisa est devenue la frontière naturelle entre les deux États, le franchissement du pont, et donc de la frontière, n'a été possible qu'avec une autorisation spéciale. Cette situation a eu de nombreuses conséquences tragiques sur la vie privée des habitants de la région, qui est une véritable mosaïque ethnique et qui a été successivement située à la périphérie de diverses structures étatiques au cours du siècle dernier. L'année 1991 marque l'effondrement de l'Union socialiste soviétique mais aussi l'émergence d'un certain nombre d'États indépendants, dont l'Ukraine actuelle, qui conserve l'oblast de Zakarpats'ka (*Transcarpathie*) à l'intérieur de ses frontières. Le caractère multiculturel de la région, héritage impérial, se reflète dans les nombreux noms des localités, qui marquent l'appartenance ethnique des habitants. Par exemple, nos informatrices sont originaires d'une localité appelée Slatina (roumain), Солотвино (Solotvino – ukrainien), Солотвина (Solotvina – russe), Kostel Solotvonski (slovaque) (Popa, 2018 : 157).

Solotvino et les villages roumains alentours ne sont pas des territoires étrangers pour une partie de l'équipe de recherche de l'Université de l'Ouest de Timișoara. Toujours sous la direction de la Professeure Otilia Hedeșan, plusieurs membres du groupe de recherche élargi ont mené des campagnes de recherche de terrain dans la région qui ont abouti à la publication de deux volumes (Mușat, 2015 ; Popa, 2018) qui explorent la vie quotidienne des individus dans le contexte des changements sociaux et politiques des cent dernières années, déterminant les reconfigurations identitaires successives des communautés interrogées. Sur la base de cette expérience antérieure, l'équipe du projet FOODie a contacté en mai 2022 Maria Deiac, l'une des personnes qui avait participé à la recherche précédente en tant que médiatrice entre le groupe de chercheurs et la communauté et en tant qu'informatrice, pour lui demander d'être la médiatrice d'une interview en ligne sur le patrimoine culinaire local. La pression armée exercée sur l'Ukraine s'étant quelque peu désamorcée à ce moment-là, notre collègue Corina Popa, celle qui avait le plus travaillé avec Maria Deiac et qui avait maintenu un lien privilégié avec son informatrice, a proposé, non sans quelques hésitations, que notre équipe effectue un voyage court et prudent à Solotvino. Il est important de noter que depuis le début du projet FOODie, l'équipe de recherche a tout mis en œuvre pour organiser des

rencontres en présentiel, pour créer du lien avec les communautés, connaître leur territoire et être au plus proche de leurs habitudes et savoir-faire. D'ailleurs, comme l'évoquait l'anthropologue Bronislaw Malinowski: « L'ethnologue est à la fois l'historien et son propre chroniqueur; ses sources sont aisément accessibles, mais elles se révèlent complexes et insaisissables au suprême degré; plutôt que de documents matériels bien définis, il lui faut partir de souvenirs et de comportements d'êtres vivants. »³ En d'autres termes, il est important pour le chercheur de créer une proximité avec la communauté qu'il souhaite interroger. Le rôle de l'ethnologue, est d'effacer la distance entre les deux parties, de s'intégrer au sein de la communauté et de son système culturel.

Après une brève consultation avec Elizaveta Marina – son amie de toujours – Maria Deiac a décidé que si nous allions parcourir les 405 kilomètres de Timișoara à Sighetu-Marmației, elle et Elizaveta Marina marcheraient les 5 kilomètres qui séparaient leur domicile du centre de Sighet pour se rencontrer et bavarder. 5 kilomètres qui signifient non seulement franchir une frontière entre deux pays et entrer sur le territoire d'un pays de l'Union européenne, mais aussi pénétrer dans une zone que les deux parties estiment être, sinon militairement sûre, du moins relativement stable. Malgré l'insistance de l'équipe pour « traverser » la frontière deux fois ce jour-là, pour les amener à Sighet et les ramener chez elles (il faut savoir que, outre l'âge avancé des deux femmes, l'une d'entre elles souffre d'une maladie rhumatismale assez avancée), la seule concession que nous avons pu obtenir a été de s'installer le plus près possible de la Tisa, à proximité du point de passage de la frontière. C'est ce qui s'est passé le matin du 18 juin 2022 lorsque l'équipe FOODie formée par Otilia Hedeșan et Diana Mihuț de l'Université de l'Ouest de Timișoara, rejointe par Amandine Leporc, une doctorante doublement affiliée à l'Université de Pau et à l'Université de l'Ouest de Timișoara et qui faisait sa première incursion en territoire roumain, est allée chercher les deux informatrices à l'endroit précédemment négocié et s'est rendue dans l'un des espaces du sous-sol de la cathédrale de Sighet, où s'est déroulé un entretien semi-dirigé de plus de trois heures.

La discussion a débuté de manière détendue autour d'une tasse de café dont le caractère rituel marque les retrouvailles de vieilles connaissances. La discussion s'est ouverte avec l'évocation par les deux femmes de leurs premiers souvenirs du café et du moment où elles ont goûté à cette boisson pour la première fois. C'est à ce moment que Mme Maria évoque le café au lait qui « aurait pu être le déjeuner » (il s'agit ici du petit-déjeuner) des enfants de sa jeunesse, accompagné d'une tranche de pain et de beurre. Bien entendu, par cette boisson, on entend le « café » à base de chicorée ou celui à base de céréales, substitués dont l'usage était fortement encouragé dans l'espace soviétique (Mikoyan,

2012 : 718). La chicorée, considérée comme un substitut au café pour les pauvres à partir du XVIII^{ème} siècle en Angleterre (Pendergrast, 2010), n'avait rien à voir avec le café qui a été servi lors de notre rencontre et n'entrait pas dans le rituel dit « officiel ». Néanmoins, ce moment a déclenché les premiers souvenirs de Mme Maria sur « *comment manger à Soltvino* », l'objectif de notre discussion, affirmant fermement, comme une véritable enseignante qu'elle a été toute sa vie, que « *c'est avec ça que les enfants allaient à l'école* ». Mais avant que nous puissions lui poser nos premières questions, Maria nous éclaire sur le café, avouant que le café au sens propre du terme ne commence à être consommé qu'après son mariage, lorsque son mari, un chauffeur capable de voyager dans toute l'Union soviétique, commence à rapporter du café à la maison, notamment de Moscou. C'est alors qu'elle « *apprend* » à boire du café avec ses voisins avec lesquels elle a vécu « *toute sa vie* » et qui l'invitent maintenant à prendre un café presque tous les jours. Pour Mme Liza, cependant, le café vient d'ailleurs, faisant une nette distinction entre la chicorée que l'URSS présentait comme du café et le vrai café qu'elle a bu pour la première fois en 1966, lorsqu'elle a rendu visite à sa tante en Hongrie, qui, outre le café, avait l'habitude de fumer une cigarette. Le goût de ce premier café est resté dans l'esprit de Mme Liza comme une référence que ne peut atteindre aucun autre café qu'elle a consommé depuis, du café *ness* des années 1990 aux différents types de cafés onéreux que ses enfants achètent aujourd'hui.

Après ces confessions sur le café qui ont servi à lancer la discussion, l'équipe de recherche a proposé aux deux informatrices d'accepter la méthodologie de l'entretien selon laquelle les réponses à toutes les questions posées doivent être formulées de la manière la plus complète possible, l'équipe de recherche jouant le rôle d'un groupe d'interlocuteurs naïfs qui ne connaissent aucune information sur les réalités discutées, de même que les informatrices devaient jouer le rôle des représentants de la communauté qui détiennent les réponses aux questions posées.

Une fois cette convention établie, la discussion commence à se dérouler de manière structurée, les deux informatrices étant elles-mêmes des personnes organisées. Lors de la négociation de l'entretien, notre équipe avait pensé à Mme Maria comme interlocutrice principale. Cependant, après les premiers thèmes abordés, Mme Liza commence à intervenir de sa propre initiative et à ajouter des informations, son talent de ménagère accomplie se combinant parfaitement avec le talent de conteuse de son amie, pour donner une image aussi complète que possible du sujet de la recherche. D'emblée, les deux informatrices tentent une typologie des plats principaux à deux niveaux, en tenant compte du caractère rituel ou du rythme quotidien des repas. Le premier est la distinction principale entre « *nourriture de tous les jours* » et « *nourriture de fête* », et ensuite seulement

l'existence de plats pour des moments spécifiques de la journée : petit-déjeuner (*prânz*), déjeuner (*gustare*) et dîner (*cină*).

Il est important de préciser que, dans la mesure où nous nous intéressons à l'interaction avec les informatrices dans un contexte d'incertitude, utilisée comme un moment cathartique et libérateur en temps de crise, nous ignorons délibérément le contenu de l'entretien, ne passant en revue que quelques mentions pertinentes pour notre article. Les deux interlocutrices se complètent, principalement en raison de leur expérience de vie : Mme Maria a été enseignante, ce qui explique probablement pourquoi elle essaie de structurer l'information et de fournir les réponses les plus complètes possible, tandis que Mme Liza, une artiste accomplie en cuisine, peut porter des jugements sur la circulation des recettes, l'origine des ingrédients ou les techniques culinaires.

C'est pourquoi Mme Maria ouvre la discussion sur la nourriture traditionnelle de Soltvino en communiquant des informations sur le petit-déjeuner et sur le fait que, selon elle, le petit-déjeuner est l'un des repas essentiels de la journée, principalement pour les enfants qui ont souvent l'habitude de partir à l'école sans avoir mangé. Ainsi, selon la confession de Mme Maria, « *ce qu'elle mangeait à la maison, elle le mangeait* » au petit-déjeuner, comme du café au lait, du pain et du beurre, des œufs, du bacon frit avec un œuf. Ces plats sont énumérés en contraste avec, par exemple, les sandwichs chauds, les hot-dogs ou le pain aux œufs (*bundoșkene*) qu'elle prépare aujourd'hui pour sa petite-fille qui, malgré la variété des plats qu'elle peut choisir pour le petit-déjeuner, fait des caprices, ce qui était inacceptable dans son enfance ou dans l'enfance de ses propres enfants.

Puis, progressivement, la discussion s'oriente vers une série de plats à base de pâte, partant de l'idée qu'il s'agit généralement des plats préférés des enfants. Les deux informatrices ouvrent un sujet qui s'enchaîne logiquement pour passer en revue une série de préparations à base de différents types de pâte. L'argument qu'elles avancent pour justifier la richesse des pâtes faites maison, encore aujourd'hui, est l'existence sur le marché, surtout dans leur jeunesse, de pâtes (*macaroane*) à base de farine noire, presque immangeables, d'où la préparation de beaucoup de pâtes maison. Les *pelmeni*, les *varenichi* et les *piroște* sont des plats à base de pâtes similaires, les différences se situant principalement au niveau des types de farces utilisées ou de la manière dont ils sont servis. Parmi ces plats, les *piroște* sont considérés comme étant davantage le plat local de la communauté, les *varenichi* étant attribués aux Ukrainiens, tandis que Mme Liza dit des *piromeni* que « les Russes nous les ont apportés ».

Un autre sujet sur lequel les deux informatrices s'attardent est les différentes méthodes de conservation des fruits et légumes, parmi lesquelles le *licvar*, la



zacusca, le jus de tomate ou les fruits secs, qui sont tous mis en évidence comme des produits spécifiques qui, en tant que produits en eux-mêmes ou en tant que techniques de préparation, sont présentés comme des marques de l'identité locale. Les informatrices s'attardent longuement sur le *licvar*, une confiture très épaisse faite à partir de prunes en utilisant uniquement les fruits qui sont longuement bouillis dans un grand chaudron et à laquelle on n'ajoute ni sucre ni conservateur. Cette confiture de prunes a la propriété de se conserver longtemps sans devoir être pasteurisée et sans nécessiter de conditions de stockage particulières, ce qui en fait un aliment de base dans la cuisine de la communauté. Elle est particulièrement utilisée les jours de jeûne, où elle peut être consommée avec du pain seul, ou les jours de dessert, où elle peut être utilisée dans des desserts à base de pâte. Mme Maria décrit en détail la préparation du *licvar*, un processus presque rituel, qui commence par la cueillette des prunes (qui doivent être d'une certaine variété) à leur préparation et à leur ébullition dans un chaudron (souvent emprunté car c'est un objet que tous les membres de la communauté ne pouvaient pas s'offrir). Contrairement aux techniques plus modernes de fabrication de confitures ou de marmelades, la préparation du *licvar* implique plusieurs membres de la famille, voire de la communauté (les voisins par exemple) qui doivent travailler ensemble en raison de l'importance du volume de travail, en chaîne. La spécificité de ce produit ressort également des récits de Mme Maria, qui raconte la fascination qu'exerce le *licvar* sur les camarades de classe de son fils qui étudie à Chişinău. Ainsi, dans l'un des colis que Mme Maria envoie au garçon, elle place un pot de *licvar* qu'il fait goûter à ses camarades ; le trouvant délicieux, il deviendra l'un des produits que Mme Maria enverra systématiquement au garçon. Mme Liza détaille le processus de conservation des tomates, de la cueillette à la mise en bouteille. Il s'agit essentiellement du jus de tomate qui, une fois pasteurisé, peut être conservé pendant des années et est souvent utilisé comme l'un des ingrédients de base, notamment dans les soupes et les sauces. Il est stocké principalement dans des bouteilles en verre provenant de diverses boissons alcoolisées ou de jus, qui sont recyclées spécifiquement pour cette pratique. Étant donné que l'obtention de ces récipients, dont dépend la conservation efficace du jus de tomate, a souvent été plus difficile que la production de la préparation elle-même, Mme Liza procède à un examen des sources des bouteilles de forme et de taille spéciales, qu'elle faisait venir spécialement de Hongrie à une époque et qu'elle obtient maintenant auprès de l'un de ses parents en Roumanie. La *zacusca* est mentionnée dans la mesure où il s'agit d'un produit végétal simple (dont la composition de base comprend des oignons, des carottes et des poivrons) qu'elles fabriquaient toutes les deux parce qu'il était facile à « *emporter* », principalement

pour les enfants qui allaient à l'école. Cependant, ces dernières années, les deux dames s'accordent à dire que la *zacusca* devient encore plus attrayante pour leurs propres familles car elles commencent à la préparer selon des recettes plus complexes qui incluent, par exemple, des champignons ou des haricots. Bien que les deux informatrices considèrent que les fruits séchés (principalement des prunes, des pommes et des poires) jouent un rôle essentiel dans la préparation des desserts (en particulier des soupes), elles ne parviennent pas à s'accorder sur les techniques traditionnelles de séchage car Mme Liza ne se souvient que vaguement d'avoir séché des fruits à la maison et Mme Maria se souvient d'avoir acheté des fruits dans le commerce.

Un élément important sur lequel Mme Liza insiste particulièrement est le contexte social dans lequel certaines recettes circulent au sein des communautés voisines et entre elles. En effet, au début de la discussion, lorsque l'on demande à Mme Maria où elle a appris à faire les *pecmeni*, elle répond « nous avons appris [la recette] les uns des autres », mais Mme Liza donne immédiatement une explication pertinente qu'elle fonde sur sa propre expérience de vie. Le souvenir qu'elle évoque est celui du déménagement de sa famille d'Ujgorod à Ciop, où son père venait de trouver un emploi. Lorsqu'elle s'installe à Ciop, dans la maison de fonction de son père où, bien que les pièces d'habitation soient séparées, la cuisine est un espace commun. Le fait de cuisiner dans un espace commun a donc facilité le transfert de certaines recettes et, très probablement, de techniques culinaires. L'exemple personnel donné par Mme Liza montre que si l'utilisation de certains ingrédients peut être conditionnée par une politique économique de l'État (qui facilite et encourage la commercialisation de certains ingrédients), le transfert de recettes et de techniques culinaires est surtout facilité par l'interaction directe entre différents groupes sociaux. À cet égard, nous rappelons le témoignage de Mme Liza sur le moment où elle a consommé du riz pour la première fois, dans la première moitié des années 1950. Comme il s'agit d'un produit difficile à trouver après la fin de la guerre, Mme Liza et son frère ne le connaissent pas en tant que tel. Aussi, lorsque sa mère leur prépare pour la première fois un plat dans lequel elle met du riz et non un substitut local fait d'une simple pâte, Mme Liza, enfant, le mange et est impressionnée par son goût, tandis que son frère refuse car il trouve que cet ingrédient inconnu ressemble à des « *œufs de fourmis* ».

Dans la même lignée, nous pouvons aussi évoquer la série de recettes des nombreuses salades qui sont entrées dans la cuisine de la communauté de nos informatrices au cours des cinquante dernières années et qui sont aujourd'hui assimilées à une tradition. Nous ne mentionnons ici que la salade Olivier, que Mme Maria se souvient avoir cuisinée pour la première fois en juillet 1967, à l'occasion du mariage de son frère : «

Je me souviens qu'il y avait un mariage dans le jardin et qu'on l'a mise dans les assiettes et qu'une vieille dame, une voisine, est venue, a pris l'assiette et l'a mangée. Quelqu'un d'autre a dit 'apportez-nous en encore', mais nous n'en faisons pas autant à l'époque ». Mme Liza confirme que la salade Olivier a commencé à être cuisinée dans la maison familiale selon le modèle observé au Ciop dans les restaurants.

Bien que les informations reçues des deux interlocutrices sur la cuisine spécifique de la communauté locale qu'elles représentent soient nombreuses, allant de divers plats quotidiens à des plats de fête, nous nous arrêtons quant aux exemples donnés, car ils ne sont pas nécessairement pertinents dans le contexte de cet article. Mais pas avant d'avoir évoqué les commentaires des deux femmes au sujet des repas familiaux quotidiens par rapport aux repas familiaux du dimanche, sujet ouvert à l'initiative des deux interlocutrices.

Mme Maria : « Je vais vous dire, si on était au travail ou à l'école, on n'avait pas l'habitude de manger tous ensemble. On venait, on s'installait et on mangeait, mais la marmite était toujours sur le feu. Le dimanche, nous étions tous là. ». Mme Liza : « C'était différent pour nous, mais c'était le principe de mon père : nous mettions la marmite sur la table, l'assiette, le couteau, la cuillère, la fourchette, à midi tout devait être sur la table – servir le déjeuner du dimanche était obligatoire. Et pour la semaine si on était tous à la maison en même temps ».

Quelques conclusions

Il convient de faire quelques observations en guise de premières conclusions, regroupées autour de deux éléments majeurs : le dialogue avec les informatrices et les données recueillies. Tout d'abord, nous notons la volonté des deux femmes de parler à notre équipe d'un sujet de recherche qui peut sembler « insignifiant » par rapport au drame vécu par la communauté ukrainienne. Non seulement elles ont accepté, mais elles ont même refusé un entretien en ligne qui, selon notre équipe de recherche, semblait être une solution appropriée, proposant à la place un entretien en face à face pour lequel elles ont traversé la frontière. En essayant d'identifier les questions importantes découlant de cette interaction, nous ne pouvons pas nous empêcher de nous demander ce qui les a poussées à proposer cette option apparemment inconfortable pour elles dans ce que l'on pourrait appeler un temps de normalité. Les deux femmes acceptent immédiatement le dialogue avec le groupe de chercheuses, assumant ainsi un rôle central en ce qui concerne leur responsabilité de transmettre des informations pertinentes sur la tradition de la communauté : elles comprennent avoir été choisies. D'ailleurs, comme l'explique Ovidiu Birlea, l'informateur d'une communauté, choisi minutieusement par le chercheur, est le pilier nécessaire de la recherche

ethnographique⁴. Ainsi, on ne peut que constater, à un premier niveau, l'existence d'une dimension affective de la recherche, qui dépasse les risques générés par les voyages en période d'insécurité, et qui semble en être la caractéristique principale. C'est sans doute la conséquence de l'identité que le groupe de chercheurs possède déjà au moment de l'enquête et qui influence à la fois le contexte, facilitant la documentation, et le contenu (Geertz, 1986). Notre équipe de recherche n'était pas connue des deux informatrices. Mais grâce aux retours successifs sur le terrain d'une partie de notre groupe, les relations entre les deux parties avaient depuis longtemps dépassé le niveau formel chercheur-informateur, preuve d'une importante confiance mutuelle. Deuxièmement, en ce qui concerne les résultats, le rôle supposé de l'équipe de recherche est de documenter l'information sur les aliments traditionnels, en se lançant dans le jeu qu'ils ne connaissent pas les détails de ce type de contenu. Intelligentes et dotées d'une capacité particulière à s'adapter à la situation, les deux informatrices acceptent immédiatement la convention d'entretien sur les plats traditionnels de Soltovino, certains ingrédients ou techniques culinaires, entrant directement dans le sujet de la discussion et proposant des détails à aborder elles-mêmes, souvent sans attendre les questions de l'équipe de recherche qu'elles semblent pressentir. La mémoire personnelle de chacune des deux personnes impliquées dans la discussion est exploitée dans la mesure où les deux femmes se complètent, sans se concurrencer, mais en soulignant l'existence d'une spécificité personnelle, au-delà de la spécificité locale ou ethnique, dans la préparation de certains plats. Parce que la cuisine est avant tout une affaire d'espace et une série de pratiques privées, au-delà de celles de la communauté, les deux femmes se complètent de manière successive et réciproque, par exemple en ajoutant des informations sur le processus de préparation ou le service de certains plats, sans se concurrencer ni se déprécier. D'un point de vue strictement linguistique, l'entretien avec les deux femmes a été extrêmement facile à mener et à transcrire grâce au dialecte qu'elles parlent et à leur attention constante à une expression syntaxiquement cohérente, en prenant toujours soin de traduire ou d'expliquer les termes régionaux qui auraient pu poser des problèmes de compréhension aux chercheuses.

De plus, en ce qui concerne le contenu des discussions, nous observons que le dialogue avec les informatrices souligne l'importance de l'alimentation comme fait culturel, surtout en temps de crise. L'une des préoccupations des deux femmes est de distinguer clairement une série de plats qui circulent en URSS et qu'elles attribuent aux Russes, par rapport à des plats, des techniques ou des ingrédients qui viennent de Hongrie (entendue ici comme héritière d'une cuisine noble et impériale) ou de Roumanie, avec laquelle elles ont une affinité affective. Elles se sont notamment



attardées sur le choix des recettes et des pratiques alimentaires, des ingrédients et des techniques de cuisson qui évoquent la nécessité d'une reconfiguration perpétuelle de l'identité dans des espaces proches de frontières mouvantes. L'acceptation de l'autre se traduit ici par la prise en charge des réalités de la cuisine. En approfondissant les informations fournies par les deux femmes, le chercheur comprend que ses informatrices sont conscientes que leur communauté d'origine, telle qu'elle est représentée dans le temps et l'espace de la recherche, est le résultat d'une évolution complexe dans un contexte politique et économique qui a impliqué l'interaction de plusieurs communautés minoritaires. Mme Liza explique comment certains plats se sont retrouvés dans la cuisine locale, sentant ainsi que l'une des difficultés auxquelles le chercheur sera confronté lors de l'interprétation des données est précisément d'identifier le circuit de certaines recettes dans certains contextes sociaux, économiques et politiques. Les références qu'elle fournit ne sont pas historiques – le seul moment historique mentionné étant la mort de Staline –, mais elle se réfère constamment à trois pays/cultures/espaces culturels qu'elle identifie comme les principales sources d'influence culinaire dans la cuisine locale : la Hongrie, la Roumanie, et la Russie. Les références les moins nombreuses sont celles qui concernent l'Ukraine. Pourquoi ? Nos informatrices vivent au moment de l'entretien dans une Europe de l'Est géopolitiquement modifiée après la chute des régimes communistes, où diverses communautés et groupes ethniques et sociaux sont à la recherche de leur identité et qui, au moment de notre recherche, est à nouveau menacée, cette fois par un conflit armé qui se rapproche et se fait de plus en plus menaçant.

Finalement, en analysant le comportement de ces deux femmes, on ne peut ignorer le fait qu'elles se sont elles-mêmes donné une opportunité, en profitant d'une enquête ethnographique, pour échapper quelques heures à la réalité. Il convient donc d'envisager la recherche en période d'incertitude sous deux angles. Le premier, nous, en tant que chercheuses en temps d'incertitudes, avons bénéficié de plusieurs médiations qui ont facilité l'enquête. D'une part, la discussion initiale a été menée par Corina Popa, une membre de notre équipe qui a effectué des recherches approfondies dans les villages roumains de Transcarpathie, en particulier à Solotvino, où elle est retournée à de nombreuses reprises. Maria Deiac a été son hôte et son principal point de contact dans la région. Les deux personnes ont établi un lien fort, ce qui a conduit à une situation réciproque où l'informatrice est venue chez la chercheuse à Timișoara. Il semble donc que pour notre enquête de juin, Mmes Maria et Liza viennent retrouver de vieilles connaissances. Une autre médiation a été faite par un des prêtres de Sighet, qui était à l'époque une des personnes les plus actives dans l'accueil des réfugiés et la

gestion de leur situation, ce qui a augmenté la confiance et le sentiment de sécurité autour de la rencontre. La demande de notre groupe était donc légitime aux yeux de tous ceux qui étaient impliqués dans cette démarche scientifique en temps de guerre. D'autre part, les deux femmes nous ont incluses dans leur quotidien, dans la mesure où nous leur donnions une bonne excuse pour s'éloigner un peu de la réalité de leur vie quotidienne, devenue menaçante depuis plusieurs mois. Ainsi, nous leur avons donné une bonne raison de traverser la frontière et nous avons mené un entretien de près de quatre heures. Nous avons déjeuné ensemble et les avons accompagnées faire des courses (où nous avons respecté leur intimité et les avons attendues sur le parking) comme de bonnes vieilles amies qui voyaient en nous un véritable soutien. Nous les avons conduites au point de passage de la frontière et en sommes reparties. Le matin, elles ont franchi la frontière bien avant l'heure prévue, donc bien avant que nous n'arrivions au point de rencontre, ce qui montre leur empressement de nous rejoindre. Au-delà de cette dimension pratique de la rencontre, les deux informatrices comprennent la nécessité d'enregistrer toutes les informations qu'elles fournissent sur l'alimentation. Dans le contexte plus large du projet d'inventaire du patrimoine alimentaire roumain, nous avons appris qu'une certaine catégorie (pertinente si nous devons faire une évaluation statistique) d'informateurs est extrêmement désireuse de participer à l'enregistrement de ces faits car ils comprennent (s'ils n'ont pas compris dès le début, ils ont certainement compris au cours de l'entretien) que l'enregistrement de leur propre patrimoine alimentaire est une entreprise légitime et nécessaire. Ils comprennent que la vitesse à laquelle les choses changent autour d'eux rend ces pratiques caduques, parce qu'ils changent eux-mêmes au fur et à mesure qu'évolue la société dans laquelle ils vivent. La menace d'une guerre ne peut qu'accentuer cette conviction et renforcer la volonté de participer à une telle approche restauratrice. Par ailleurs, si l'on examine maintenant de manière comparative le corpus d'entretiens réalisé par notre équipe en près de deux ans et demi de recherche sur le patrimoine alimentaire roumain, on ne peut s'empêcher de constater que pour aucun des informateurs avec lesquels nous sommes entretenus, le lien entre la cuisine et les expériences de vie vécues n'était aussi évident que pour les informateurs issus des communautés roumaines vivant en Ukraine, qu'il s'agisse de l'étude de cas sur laquelle nous avons basé notre article ou des quatre autres entretiens enregistrés ultérieurement, à distance, avec des représentants de ces communautés. Dans ce contexte, la transmission de la mémoire est évidente et nécessaire, par le biais de l'enregistrement d'entretiens ou même grâce à la publication d'ouvrages, publications permises grâce aux projets de recherche financés tels que FOODie.

Notes

1. En roumain: «Colecție digitală a patrimoniului alimentar românesc și transfer spre societate (FOODie) – PED 569/2020 susținut de Unitatea Executivă pentru Finanțarea Învățământului Superior, a Cercetării, Dezvoltării și Inovării din România».
2. Sarah Pink, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis, Jo Tacchi, *Digital Ethnography. Principles and Practice* (New York: Sage Publications, 2015).
3. Bronisław Malinowski, *Les Argonautes du Pacifique Occidental* (Paris : Editions Gallimard, 1963), 4.
4. „Folcloristul nu poate întocmi documentul folcloric decât în colaborare cu un ins al colectivității pe care terminologia curentă îl denumește informator. Acesta nu poate fi luat la întâmplare. A culege de la cel care îți iese în cale, fără alegere, e indiciu sigur de amatorism”. Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului* (București: Editura pentru Literatură, 1969), 69.

Bibliography

- Bîrlea, Ovidiu. *Metoda de cercetare a folclorului* [Method of Folklore Research]. Bucharest: Editura pentru Literatură, 1969.
- Geertz, Clifford. *Savoir local, savoir global. Les lieux du savoir*. Traduit de l'anglais par Denise Paulme. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- Ivanovich Mikoyan, Anastas. *Book of Tasty and Healthy Food: Iconic Cookbook of the Soviet Union*. Utah: SkyPeak Publishing, 2012.
- Kilani, Mondher. “Du terrain au texte. Sur l'écriture de l'anthropologie.” In *Communications*, 58 (1994): 45-60.
- Malinowski, Bronisław. *Les Argonautes du Pacifique Occidental*. Paris: Editions Gallimard, 1963.
- Muşat, Nicoleta. *Clisee de familie. Terenuri în Transcarpatia* [Family Clichés. Lands in Transcarpathia]. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2015.
- Pendergrast, Mark. *Uncommon Grounds: The History of Coffee and How It Transformed Our World*. New York City: Basic Books, 2010.
- Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis, and Jo Tacchi. *Digital Ethnography: Principles and Practice*. New York: Sage Publications, 2015.
- Popa, Corina-Eugenia. *Femeile de la Tisa. Povestiri din satele românești din Transcarpatia* [Women in Tisa Area. Stories from the Romanian Villages in Transcarpathia]. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2018.
- Plokhy, Serhii. *Porțile Europei. O istorie a Ucrainei* [The Gates of Europe. A History of Ukraine]. Traduit par Smaranda Câmpeanu. București: Trei, 2018.
- Syutkin, Olga & Pavel. *CCCP Cook Book. True Story of Soviet Cuisine*. London: Fuel, 2015.
- Westbrooks, David A. *Navigators of the Contemporary. Why Ethnography Matters*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2008.



FOTOGRAFIA – „INFLUENCER” ESTETIC ȘI PATRIMONIAL. FOTOGRAFIA DE PRODUS SAU FOTOGRAFIA PUBLICITARĂ: IMAGINEA CARE „VINDE” MUZEUL

Borco ILIN

Muzeul Satului Bănățean, Timișoara
Museum of the Banat Village, Timișoara
E-mail: borko.ilin@gmail.com

PHOTOGRAPHY – AESTHETIC AND HERITAGE “INFLUENCER.”
PRODUCT PHOTOGRAPHY OR ADVERTISING PHOTOGRAPHY: THE IMAGE THAT “SELLS” THE MUSEUM

Abstract: The current article represents a case study regarding the interest in traditional constructions, both as exterior models and in their interior. We found that the households in our museum are an inexhaustible source of inspiration for architects and the arrangements of peasant interiors are a starting point for many modern designers. It is another proof of the good taste of the peasant form from the traditional village, but also of the balance represented by the peasant home.

Keywords: ethnographical and anthropological photography, village museum, traditional village, traditional architecture, cultural marketing.

Citation suggestion: Ilin, Borco. “Fotografia – „influencer” estetic și patrimonial. Fotografia de produs sau fotografia publicitară: imaginea care „vinde” muzeul.” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 87-97.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.12>.



Dacă „reclama e sufletul comerțului”, atunci fotografia e sufletul reclamei

Studiile recente axate pe comportamentul cumpărătorului¹ arată că acesta a învățat ce produs să aleagă, bazându-se, desigur, semnificativ, pe publicitate și pe numeroasele formule de influențare ale acesteia. Într-o mare măsură, fotografia de produs este cea care poate controla percepția pe care consumatorul o are asupra calității produselor, dar și prima impresie pe care și-o formează. În cazul publicității online și a e-commerce-ului, statisticile arată că, în mod covârșitor, cumpărătorul obișnuit se bazează pe imagine / fotografie și atunci când cumpără un produs, și atunci când face, la nevoie, returul acestuia (când produsul nu este identic cu fotografia din prezentare).

Fotografia de produs este acel tip de fotografie în care subiectul este **produsul comercializat**. Fotografiști profesioniști obișnuiesc să spună că **produsul** trebuie să fie cel care „**strălucește**” în cadru. Oferta merge de la fotografia de produs pentru magazine online și offline, fotografii de prezentare, imagini de brand, fotografii pentru cataloage, albume, prezentări și campanii de PR etc. Modernitatea este marcată puternic de imagine și publicitate, mergând de la cea tradițională, până la publicitatea online, iar succesul publicității stă, de cele mai multe ori, în ceea ce se numește „**imagine publicitară**”. Această imagine publicitară conferă identitate unui produs, identitate pe care încearcă să o transfere asupra cumpărătorului, inducându-i sentimentul că fericirea lui depinde de cumpărarea produsului sau serviciului respectiv. Când spunem

„fericire”, ne referim la satisfacție, mulțumire, confort, care, conform piramidei lui Maslow, constituie una dintre importantele trepte în ierarhia nevoilor umane.

Imaginea unui produs este cea care are forța cea mai mare de manipulare, pentru că imaginea însăși poate manipula și la rândul ei, poate fi manipulată. Iar acum, în era tehnicii digitale, o imagine poate fi manipulată în grade diferite, progresive, și astfel poate scoate în evidență anumite proprietăți sau le poate estompa pe altele, poate izola anumite părți, poate evidenția un anumit tip de design sau poate întineri, cosmetic, un portret. Dăm câteva exemple:

Food-foto: în reclamele din domeniul gastronomic, promovarea unui singur produs este rareori posibilă fără implicarea altor câteva, iar acest fapt dovedește forța de manipulare a marketingului sprijinit pe imagine. De exemplu, publicitatea la paste sau la spaghetti ne arată o porție gătită care, pe lângă produsul promovat, mai conține și măslină, parmezan, sos, busuioc, carne, ciuperci etc. În plus, un mare rol al seducției îl are și ceea ce putem numi imaginea colaterală, care n-are legătură directă cu produsul, dar fără care produsul promovat ar fi sărac, sec, izolat, depersonalizat. Concret, produsul x este preparat într-o bucătărie luxuriantă și extrem de bine utilată, și este servit într-o atmosferă de fericire totală, cam artificială, cu familia, prietenii.

Medicine foto: publicitatea la produse medicale este cel mai adesea însoțită de imagini foarte ademenitoare, cu imagini colaterale și povești, de fapt: oricine are dureri de articulații și folosește o cremă sau un gel, sau un produs antigripal, sau medicamente pentru afecțiuni cardiovasculare – este prezentat într-un ambient perfect, într-un dormitor foarte frumos amenajat sau într-un living spațios și luminos, mobilat de cei mai bine cotați designeri de interioare. La fel este situația și cu produsele cosmetice, toate având în fundal toalete amenajate în stilul mileniului trei, cu ultimele tehnologii, iar protagoniștii aleși fac parte dintre cei mai frumoși oameni de pe planetă.

Reclamele la asigurări de viață sau la credite bancare sunt invariabil însoțite de imagini idealizate și idealizante: posibilul client conduce un autoturism scump, locuiește într-o casă mare cu curte mare și grădină luxuriantă, are minimum doi copii și un câțel, iar partenerul lui de viață este unul care debordează de optimism și energie.

Așadar, conchidem că nevoile umane, cele reale și cele create artificial, satisfacerea lor sau doar inducerea, sunt condiționate de mesajul vizual din imagini, și, implicit, fotografie. Deși poate că sună dur, în cazurile menționate și, în general, în cazul vizualului publicitar – imaginea / fotografia ascund sau camuflează realitatea, inducând o cu totul alta, pe principiul și în contextul „cele mai bune lumi posibile”.

Specialiștii în fotografia publicitară consideră că toate imaginile folosite în advertising sunt prelucrate și îmbunătățite, astfel încât emoția stărnită în potențialul

cumpărător să fie cât mai mare. Acest lucru conduce la o altă discuție, deontologică, etică și morală, referitoare la gradul de adevăr sau manipulare al unei astfel de fotografii și la măsura în care este respectată realitatea și integritatea produsului. Fotografia de produs este, practic, imaginea ideală a acestuia, dusă întotdeauna la superlativ, cu mesajul de a exprima perfecția și ineditul. Se consideră că, totuși, fotografiile produselor puse în vânzare nu sunt foarte diferite de felul în care arată în realitate acestea, astfel încât potențialul cumpărător să nu fie păcălit, chiar dacă acesta își asumă faptul că fotografia nu va fi mereu exact ca imaginea în realitate a produsului².

Dacă ne reamintim că Marshall Mc Luhan afirma că *the medium is the message* („mijlocul este mesajul”), putem considera că imaginea publicitară este, practic, produsul în sine, iar „din perspectiva marketingului, publicitatea este una dintre formele de comunicare promoționale concretizate în orice formă de comunicare cu semnificație comercială în legătură cu un produs sau companie”³.

Decodarea unei imagini fotografice publicitare, a fotografiei de produs, poate apela la imaginarul colectiv, la stereotipuri ale imaginației, conferind imaginii un sens metaforic. Pe acest lucru se bazează fotografiile de produs atunci când încearcă să re-creeze, mitic, valori universale, cum ar fi tinerețea, frumusețea, bunăstarea, confortul, integrarea în natură, corpul sportiv, alimentul natural etc. Printr-un astfel de discurs metaforic se re-inventează produsul și i se conferă acestuia o dimensiune simbolică, metaforică, ce vine să o suplinească pe cea utilitar-funcțională.

Este cazul publicității la produse care fac trimitere la modele arhetipale de locuire, la secvențe istorice (poate ale unor clase sociale înstărite, gen: prințese, regine, boieri), la viața rurală idilică, la conviețuirea intimă cu natura înconjurătoare. Practic, prin apelul la imaginație, la metaforă și la arhetipurile culturale, se creează o adevărată mitologie a imaginii, vizibilă în personaje-mituri de tipul cowboy-ului de la Marlboro sau a femeii fatale în cazul unor parfumuri; așa cum reclamele berii Carlsberg trimit la un mod de viață (cel al culturii de tip pub), reclamele vintage trimit către un stil de viață liniștit, de „cămin”, de „acasă”, de „gura sobei”.

În acest caz, strategiile publicitare discursive țin mai ales de ceea ce se numește în advertising – *seducție*, adică un mecanism psiho-cultural prin care cumpărătorului i se aruncă un „cârlig” prin deschiderea unei imagini arhetipale și în același timp i se induce o stare de bine care îl seduce pur și simplu. Acest mecanism subtil de manipulare, de re-orientare a clientului și de „lipire” indisolubilă a lui de un produs, face ca seducția să fie urmată de dorință, iar de cel mai multe ori, dorința să fie urmată de acțiunea concretă de achiziționare a produsului.

Psihologii care au studiat imaginile / fotografiile



publicitare susțin că acest efect este și mai mult augmentat, crescut, valorificat, în cazul unor experiențe proprii reale, în sensul că imaginile vor avea un impact și mai mare dacă creează impresia re-trăirii unei stări de bine conusată personal la un moment dat. O imagine publicitară cu o săniuță, de exemplu, poate avea un impact mult mai puternic asupra clientului dacă îl poate determina pe acesta să-și retrăiască propria copilărie; o lampă de birou cu accente etno stârnește emoții și dorințe mult mai puternice într-un client care o asociază cu lampa văzută în casa bunicilor. Se spune, în acest context, că imaginile publicitare sunt ca niște ferestre deschise către memorie, către amintiri, către viziuni, către realități pe care am vrea să le cunoaștem pentru că fac trimitere la realități cunoscute. Acest lucru conferă, nu o dată, acestui gen de fotografie utilizată în reclame, o dimensiune mitică sau chiar mitico-magică.

Practic, prin aceste imagini, milioane de potențiali cumpărători ajung să cunoască și să trăiască o varietate de experiențe, imaginile jucând rolul de mediatori între lumi. „Utilizarea aparatului de fotografiat alină anxietatea pe care o simt cei obișnuiți cu un program de muncă încărcat când nu muncesc și când, fiind în vacanță, se presupune că ar trebui să se distreze. Au ceva de făcut, iar acel ceva este o imitație plăcută a muncii, așadar fac fotografii”⁴, conchidea, plină de inspirație, și Susan Sontag. Toate aceste efecte psihologice sunt mult favorizate de dimensiunea digitală a fotografiei de produs, care poate accentua manipularea cumpărătorului sau privitorului prin accentuarea unui anumit detaliu sau prin mici corecții de lumină, culoare, contur.

Aplicație (studiu de caz): Muzeul – un produs de consum cultural.

Fotografia etnografică (de produs sau publicitară) pe post de influencer

Interiorul casei tradiționale bănățene și art design interior modern vintage și rural, la nivel de fotografie.

Antropologii culturale sunt mereu întrebați de unde vine această apetență a omului modern, computerizat, informatizat, digitalizat, cibernetizat la maximum, pentru tradiție, pentru vintage, pentru vechi. Răspunsul lor ține de cele mai multe ori de o explicație dintre cele mai complexe și, paradoxal, dintre cele mai simple: în nebunia cotidianului contemporan, individul simte nevoia raportării la o experiență liniștitoare, calmă, caldă, primitoare, și, mai ales validată de istorie. Or, un astfel de spațiu nu poate fi decât cel al ruralului tradițional sau al orașului de mijloc de secol XX, un spațiu și timp validate ca pozitive de istorie prin cunoaștere, bun simț, eleganță și bun gust dar și prin simplitate. În cazul României, de cele mai multe ori trimiterea se face la perioada interbelică și / sau la perioada de glorie a conacelor boierești.

Într-un spațiu al dezrădăcinării, generat de migrația masivă pentru studii sau ca forță de muncă, omul comunității contemporane simte nevoia să se raporteze mereu la rădăcini, la familia tradițională, la satul bunicilor, la modelele istorice de viață liniștită și simplă (poate uneori edulcorată, exagerată, idilizată, idealizată, în efortul de a i se recupera frumusețea), adică, într-un cuvânt, la tradiție.



Interior, Casa de la Zolt, jud. Timiș, 1900, Muzeul Satului Bănățean

Un etnograf cu mare experiență remarcă:

„Încă de la inventarea ei, fotografia a devenit o modalitate tehnică (și artistică) de conservare a amintirii, «o piedică în calea uitării», cum se scria pe vechile poze schimbate, în adolescență, poate și mai târziu, de colegii și prietenii care, la un moment dat, se despărteau, plecând, fiecare, pe cărările întortocheate ale vieții. «Albumul de familie», prezent în fiecare casă, în sertarele mesei din „casa dinainte”, pe pereți, în buzunarul de la piept al tatălui plecat în armată sau pe front, cuprinde scene din viața celor dragi, de la nașterea și botezul copilului, la primii pași făcuți de acesta, întâia zi de școală, serbarea de la sfârșit de an școlar, nelipsita poză din armată a băiatului cel mare sau cel mic, logodna și căsătoria, nunta, ospățul, mai ales, și, din ce în ce mai frecvent în zilele noastre, ceremonialul funebru. Dacă, pe la începutul secolului trecut, facerea unei fotografii însemna un drum special până în cel mai apropiat orașel în care exista un atelier fotografic sau ocazia venirii unui fotograf ambulant la târgul ori la bălciul sezonier din zona respectivă, astăzi toată lumea fotografiază, inclusiv cu telefonul mobil, iar pozele realizate cu aparate foto digitale circulă nestingherit, prin internet, «print»-urile pe hârtie devenind ceva învechit, demodat”⁵.

Satul tradițional este, pentru orășean, înainte de toate, un spațiu al memoriei. De partea cealaltă, teoreticienii fotografiei văd în apetența omului contemporan pentru tot ce este vechi, vintage, rustic, retro, un sentiment al nostalgiei, rememorat atât la nivelul fotografiei etnografice, cât și la aranjarea casei de locuit după modelul casei bunicilor:

„În prezent trăim vremuri nostalgice, iar fotografiile promovează nostalgia. Fotografia este o artă elegiacă, o artă amurg. Majoritatea subiectelor fotografiate este, doar în virtutea faptului că este fotografiată, atinsă de patos. Un subiect urât sau grotesc poate să trezească sentimente doar pentru că a beneficiat de atenția fotografului. Un subiect frumos poate trezi un sentiment de tristețe pentru că a îmbătrânit, a decăzut sau nu mai există. Toate fotografiile reprezintă memento mori. Să faci o fotografie este să participi la mortalitatea, vulnerabilitatea, mutabilitatea unei alte persoane (sau lucru). Prin chiar imortalizarea acestui moment, toate fotografiile certifică trecerea continuă a timpului”⁶.

Mergând mai departe, interiorul țărănesc este mereu descris de etnografi ca unul echilibrat și perfect integrat în funcțional. În aceste condiții, susținem ideea că fotografiile noastre din albumele publicate deja sau cele postate pe site sau facebook, sunt puncte de plecare pentru designerii de interior, un soi de baze de date certificate ca autentice (date fiind reperele instituționale certificate – Muzeul Satului Bănățean), din care doritorii se pot inspira în crearea unor decoruri de interior noi, dar promovând, oarecum, „vechiul”.

**Fotografia de produs a unui muzeu –
o ofertă de politică culturală pentru publicul larg.
Modernitatea arhitecturii tradiționale.**

Am considerat că putem integra într-o astfel de perspectivă a politicilor culturale muzeale și noile tendințe în art designul contemporan al interioarelor, care valorifică tot mai mult simplitatea, minimalismul, imaginile etno și pe cele vintage. Tendința este vizibilă și la nivel de arhitectură și materiale de construcții, dar și la decorul interior, care valorifică materiale și materii prime caracteristice satului tradițional de altădată: lemnul sub forme variate, piatra naturală, lutul sub forma unor obiecte de decor dintre cele mai diverse, dar și fibrele textile naturale de tipul cânepii, inului sau lânii. O privire asupra reperelor fotografice online care surprind cel mai bine un stil de amenajare a interiorului specific satului tradițional folosește cel puțin zece sintagme diferite atașate fotografiilor de produs:

1. stil tradițional românesc
2. mobilier eco tradițional
3. mobilier în stil rustic
4. stil rustic modern
5. design tradițional românesc
6. design cu motive folclorice
7. design interior cu motive tradiționale
8. amenajări interioare în stil tradițional
9. design modern cu motive tradiționale
10. decor rustic și folcloric românesc

După cum se poate deduce din această enumerare, unele concepte menționate le pot cuprinde și pe altele,

astfel încât cele zece sintagme sunt cel puțin parțial repetitive și denotă interesul excepțional pentru același subiect. Marketingul produselor din această gamă se realizează mai ales la nivelul fotografiei de produs, piesele fiind prezentate fie singular, fie în ansambluri care organizează întreg interiorul. Fotografiile reprezentând interioare din casele tradiționale din Muzeul Satului Bănățean relevă interioare sobre, simple (minimaliste, ar zice designerii de azi) și deseori construite la intersecția culturilor: conviețuirea românilor din Banatul istoric cu sârbii, maghiarii, slovacii, cehii, nemții este vizibilă în împrumutul de elemente arhitecturale și de aranjamente interioare. Cu certitudine, tiparul organizării interiorului a fost o bună suprapunere a utilului peste elementele estetice. Funcția practică și cea estetică – funcționalul și frumosul – au fost expresia stării economice și, prin reflex, a celei sociale, totul generat de dialogul multietnic specific zonei. Concret, înfrumusețarea interiorului s-a bazat pe aceleași elemente de decor – țesăturile de interior, mai ales textilele pentru pat și masă, dar și ștergarele de perete, iar în casele mai înstărite perdelele și broderiile, dar și ceramica decorativă, vasele de diferite forme, și, desigur, icoanele.

Etnografic vorbind, în casa bănățeană de secol XIX și prima jumătate a secolului XX, considerată ca „tradițională”, se generalizează compartimentarea cu trei încăperi. Camera mare era numită de români sobă curată, sobă frumoasă, destinată oaspeților, și era nelocuită, iar mobilierul simplu era compus din două paturi dispuse paralel, între care, în dreptul ferestrelor, era o masă, având de o parte și de altă, pe lângă paturi, două bănci lungi, iar la capete câte un scaun. Ca elemente de decor specifice, regăsim un blidar (cuier), ce servea pentru vase decorative și haine mai bune, și o ladă de zestre încrustată sau pictată cu motive florale, pentru țesături. De obicei, în această cameră era o „sobă oarbă”, care avea gura de foc în bucătărie. Camera mică era locul de conviețuire al întregii familii și conținea un pat cu două capete, un război de țesut și o masă. În tindă se gătea mâncarea la vatra cu horn deschis. O amenajare asemănătoare întâlnim la ucraineni și la slovaci. Interesant este mobilierul din încăperea de locuit: o masă mică și scaune joase cu trei sau patru picioare, o băncuță pentru vasele de apă, blidare sau rude pentru obiectele de uz gospodăresc. Piesele decorative și funcționale ale interiorului românesc sunt țesături de interior viu colorate țesute în casă, icoane încadrate de ștergare albe bogat decorate la capete, blide de ceramică sau faianță, oglindă, ceasul, ponievi sau cilimuri colorate pe paturi, ștergare decorative la ferestre. Pe lângă țesăturile de casă, mai întâlnim perdele țesute, brodate sau croșetate în casele locuite de germani, maghiari, slovaci și sârbi. Existau diferențe: la germani și maghiari acoperitorile de pat și fețele de masă erau din stofă, cumpărate din comerț, iar celelalte broderii erau executate cu acul pe



pânză industrială albă de către țărânci.

Etnografii subliniază faptul că aspectul, culoarea, decorul și moda adoptată diferențiază etnic mobilierul românesc de cel al minorităților. Bucătăria maghiară are o bancă sub formă de colțar și o masă, iar deasupra băncii regăsim cuierul (blidarul) cu vase decorative de Corund. Pentru bucătăria germană este caracteristic credențul pentru vase, asociat cu un blidar perforat în partea de sus, pentru farfurii din porțelan sau faianță decorativă, și cu un dulap pentru vase în partea de jos, alături de o masă înaltă cu patru scaune cu spătar. În bucătăria germană este amenajat un colț pentru spălat cu un scaun perforat care susținea un lighean. La maghiari, mobilierul din cameră este pictat cu motive florale cu roșu, alb și verde, pe când în camera mare din casa germană, un scrin cu trei sertare servea ca altar al casei, având pe el un crucifix, Biblia, cartea de rugăciuni și statuete reprezentând sfinți, iar deasupra scrinului - o icoană cu Sfânta Familie. În casele maghiare, germane, slovace, cehe și sârbe, pe pereții bucătăriei se puneau carpete sau peretare din pânză brodate cu texte amuzante referitoare la înțelegerea și dragostea între soți sau care urau mesenilor poftă bună. Româncele au adoptat aceste peretare dar și lada de zestre pictată cu motive florale de la maghiari și germani.

Am găsit potrivită o descriere succintă a interioarelor țărănești din casele aflate în Muzeul Satului Bănățean, pentru că ele oglindesc în fotografii un fel de moment de referință al satului tradițional, reper de mare inspirație pentru designul de interior modern. Ne reamintim spusele lui Susan Sontag: „Fotografia este o felie subțire de spațiu și de timp. (...) Prin fotografii lumea devine o serie de particule independente și autonome; iar istoria, trecut și prezent, un set de anecdote și fapte diverse. Aparatul face realitatea atomică, administrabilă și opacă. Este viziunea unei lumi care neagă interconectarea și continuitatea, însă conferă fiecărui moment caracteristicile unui mister. Orice fotografie are sensuri multiple; într-adevăr, să vizualizezi ceva în forma unei fotografii, înseamnă să întâlnești un posibil subiect fascinant”⁷. Așadar, pentru muzeografi și etnografi, fotografiile cu interioarele din muzeul timișorean atestă un stadiu istoric dar pentru designeri fotografiile au un caracter inspirațional. Concret, de partea cealaltă, avem re-interpretările contemporane ale interioarelor țărănești, nu doar în sectorul acoperit de mobilier, dar și în cel al obiectelor decorative. De exemplu, Momax, un magazin de mobilă de lemn masiv, propune un „stil tradițional reinterpretat într-un decor contemporan”⁸. În marketingul unor astfel de firme se promovează ideea că stilul tradițional poate fi alegerea perfectă de decor pentru iubitorii valorilor de la sat: chiar dacă proprietarul casei locuiește la oraș, el ar trebui să se simtă atras încă de valorile văzute în lumea satului. Pentru astfel de clienți, designerii susțin că stilul tradițional poate fi reinterpretat, iar efectul ar putea fi o amenajare

contemporană cu parfum tradițional, prin alegerea unui mobilier de interior rustic și a unor elemente de décor specifice caselor țărănești.

Pentru arhitecți și designeri, stilul tradițional este caracterizat de „inclusiunea de elemente decorative cu detalii/motive/imprimeuri specifice unei țări sau zone și optarea pentru mobilier din lemn natural, masiv. Spre norocul nostru, arta populară românească este foarte bogată. Ea reprezintă o sursă de inspirație valoroasă pentru o amenajare ingenioasă, cu tentă autentică. Avantajul stilului tradițional este că se pretează atât pentru casele generoase, cât și pentru micile apartamente”⁹. Practic, componentele unui asemenea interior care să reconstituie ambianța tradițională a casei țărănești ar fi:

- mobilierul masiv, din lemn, cu piese naturale, mai puțin cizelate și mai rudimentare: „Mobilierul specific pentru o amenajare în stilul tradițional este din lemn natural, masiv, cu linii drepte și curbe care se îmbină. Orientează-te spre mobilier cu aspect nefinisat sau vintage pentru un aspect cât mai autentic. Dacă nu ai această posibilitate, integrează în decor o măsuță cu scaune din lemn – te asiguram, efectul este garantat!”, suntem sfătuiți de designerul firmei;

- o întreagă serie de textile de interior, regășibile și în casele vechi, tradiționale: „Textilele reprezentau un decor important în locuința de odinioară. Covoarele din lână, cu motive tradiționale și viu colorate, însuflețesc ambianța și pot fi achiziționate de la orice târg cu specific românesc sau direct de la meșteșugari. Mai poți opta pentru perdele brodate, ștergere atârtnate pe pereți, fețe de pernă, cuverturi sau fețe de masă croșetate pe margini și îmbogățite cu detalii tradiționale. Este important ca materialul din care sunt realizate să fie natural (în, bumbac, tricot). Rezumă-te la alegerea a doar câtorva elemente, pentru un decor aerisit”: exact ceea ce am descris anterior că se găsește în interioarele bănățene ale etniilor ce și-au aranjat locuințele potrivit „modei” din satul tradițional;

- mici obiecte de decor, unele cu tentă utilitară, accesorii care fac trimitere la viața din satul tradițional: „Obiectele populare vor arăta foarte bine într-un decor cu tentă tradițională. Alege un ulcior mare din ceramică, un coș din răchită, o ladă pictată manual sau diferite statuete din lemn ori porțelan. Acestea vor conferi atmosfera pe care o dorești, fără prea mult efort și cu rezultate maxime. În magazinul nostru găsești o ladă deosebit de frumoasă, pictată manual și cu motive florale”;

- o sobă, în același ton de vechi, rustic, țărănesc: „Vechea sobă își poate găsi reinterpretarea într-o amenajare contemporană cu accente tradiționale și poate deveni piesa centrală a întregii amenajări. Pentru un plus de autenticitate, optează pentru o sobă placată cu faianță sau cu plăci ceramice pictate cu motive tradiționale. Nu este necesar ca soba să fie și funcțională, poți alege una

doar din considerent estetic”. Din nou găsim trimiterile la casele noastre din muzeu, unde, însă, întotdeauna sobele erau funcționale;

- cadrul general ar trebui să fie dat de pereții zugrăviți în nuanțe deschise, calde: „Când ai în vedere amenajarea locuinței cu elemente de stil tradițional, zugrăvește pereții în nuanțe de alb sau în culori deschise, naturale. Prin această modalitate se va echilibra atmosfera și vor fi scoase în evidență elementele bogate, specifice stilului de inspirație folclorică”. Știm că gospodina din satul tradițional văruia pereții fie cu alb, fie cu o nuanță deschisă de albastru, nu doar într-un demers estetic, ci și în unul de igienizare, copiat, iată, astăzi, de designul de interior modern.

Firma de la care am preluat aceste sfaturi oferite clienților nostalgici după satul bunicilor le garantează doritorilor succesul: „Stilul tradițional este un stil inedit care atrage aprecierile iubitorilor de frumos. Amenajarea unei locuințe în stilul tradițional sau cu elemente etno îți va conferi confortul și sentimentul de „acasă”. Reprezintă o modalitate foarte bună de a transmite generațiilor viitoare spiritul și valorile tradiționale românești!”¹⁰. Interesant este și felul în care companiile multinaționale își asumă liniile de mobilier tradițional relevate fotografic; luăm două exemple:

- Mömax, parte a grupului XXXLutz, mărturisește că „prima gamă de produse a constat în cutii din lemn pictate manual și mobilier tradițional, în stil de țară”¹¹;

- JYSK, companie scandinavă, „dining-urile au un design *tradițional*, bine luminat, cu aerul unei vacanțe într-o casă rustică. (...) Minimalismul este prezent în mai multe *stiluri* de design interior, dar mai ales în cel *tradițional*, rustic”¹².

Așadar, pentru prima firmă, apelul la produsul de inspirație tradițională a fost chiar rațiunea de a începe afacerea, iar pentru a doua firmă – un compartiment constant și bine definit de produse proprii.

Modernitatea tradiționalului. Lecția Muzeului Satului Bănățean Timișoara: fotografia etnografică – un reper și muzeul în aer liber – un model

Ne reîntorcem la rolul special jucat de fotografie în reclame și ne propunem să punem față în față câteva seturi de fotografii inspiraționale realizate în gospodăriile bănățene din muzeul timișorean, alături de fotografii ale transpunerii moderne, pentru că, așa cum susținea un designer specializat, „stilul tradițional românesc va fi mereu un stil inedit și reprezentativ poporului nostru, iar reinterpretarea acestuia poate lesne conduce ca rezultat către decorurile contemporane, fiind și o cale importantă de a transmite tradiția următoarelor generații”¹³. Pornim în acest demers demonstrativ pentru că nimic nu pare a fi mai modern decât tradiționalul, văzut de orașean mai ales ca o sursă de echilibru, probabil în legătură directă cu copilăria, cu stabilitatea

familiei și cu tradițiile pline de emoții. Efect al unui advertising susținut, atât decorarea interioarelor de case, cât și decorarea, de exemplu, a hainelor sau a altor accesorii vestimentare, este masiv inspirată din cultura tradițională: prin motivele echilibrate și dotate cu o identitate vizuală foarte mare, preluate din lumea satului tradițional românesc, li se conferă o nouă personalitate interioarelor sau veșmintelor, scoțându-le din anonimat și conferindu-le dimensiuni artistice, care, fără a fi deloc receptate ca învechite, sunt, din contră, socotite ca o reinterpretare de dorit în mod”¹⁴.

Așadar, Muzeul nu face altceva decât să pună pe piață, din perspectiva designerilor, arhitecților, decoratorilor, o serie de produse, receptate ulterior ca modele; prin punerea în circulație a unei întregi baze de date fotografice cu imagini ale interioarelor gospodăriilor din satul tradițional bănățean nu am făcut decât să crez o imensă arhivă de astfel de fotografii de produs, cu reliefarea elementelor autentice. Ca PR care postează deseori în mediul online fotografii de produs – adică instantanee din muzeu și fotografii cu interioare din casele țărănești, ne-am întrebat dacă nu prezentăm și noi, cumva, o imagine cosmetizată și idealizată a satului tradițional. Și, tocmai în spiritul acestei idei, considerăm că o arhivă de fotografii de acest gen ar putea fi un punct de plecare pentru designerii de amenajări interioare, în spiritul autenticității și veridicității.

1. *Spațiul interior: de la varul alb la lavabila crem, întrerupte de inserții de lemn.* Casele tradiționale erau văruite cu var alb, de cele mai multe ori preparat (adică stins) în gospodărie; uneori, în varul alb se punea și o cantitate mică de „mnerău” sau „mneriu” (varul astfel obținut se și numea, de altfel, mnerăială sau mnerăială); fie albul curat, fie albastru astfel obținut, contrasta vizibil cu tavanul podit cu scânduri de lemn și cu ancadramentele ferestrelor, tot din lemn solid.



Interior – sălașul slovac de la Nădlac, jud. Arad, sfârșitul secolului al XIX-lea, Muzeul Satului Bănățean, 2021



Interior – gospodăria de la Zolt,
Muzeul Satului Bănăţean, 2019

Facem din nou trimitere la Susan Sontag: „Fotografia dă impresia de aleatoriu și atrage atenția asupra ireversibilității timpului dar și a ipostazei de irepetabilitate exactă a unui eveniment sau a unei stări dintr-un moment dat. (...) Prin fotografie se încearcă dominarea realității dar și diminuarea distanțelor din spațiu și din timp: prin fotografie, „dincolo” sau „departe” devine „aici” iar „atunci” devine „acum”¹⁵; în multe din emisiunile dedicate amenajărilor interioare pot fi auzite o serie de construcții lexicale nostalgice cu trimitere la casa bunicilor sau la locuințele de altădată. Fotografii de interioare reconstituite conservă toate aceste elemente, iar designerii insistă în mod special pe culorile pastel și pe contrastul cu inserțiile de lemn masiv.



Locuință contemporană de tip open space (Google)

2. *Țocul mobilierului: blidarul (cuiorul decorativ), lada (de zestre), masa cu tablă de lemn.* În casele vechi românești, mobilierul era puțin și esențialmente funcțional. Iată trei fotografii din gospodăria germană de la Biled, Timiș, cea ucraineană din comuna Repedea, Maramureș și Chizătău, Timiș (sec XIX și XX), care înfățișează predecesorul funcțional al conceptului de *open space*:



Open space la casa ucraineană din 1880,
Muzeul Satului Bănăţean, 2019



Open space la gospodăria germană de la Biled (1900),
Muzeul Satului Bănăţean, 2019



Open space la gospodăria de la Chizătău (1950),
Muzeul Satului Bănăţean, 2019



Open space la casa sârăbă de la Ciacova (1945),
Muzeul Satului Bănăţean, 2019

... și varianta modernă, refăcută cu aceleași materiale,
dar cu tehnologie modernă (imagini de pe Google):



Open space și vintage astăzi - imagini de pe Google

Redăm și o re-interpretare preluată dintr-un site specializat de design, care vorbește chiar despre reinterpretarea mobilierului de lemn, între funcțional și estetic: „Piese de mobilier sunt în general masive și nu foarte comode în comparație cu cele moderne. Patul are de obicei o tăblie mare gravată sau pictată. În amenajarea dormitoarelor în stil tradițional românesc un obiect foarte important îl reprezintă lada de zestre. Acesta are dublu scop. În primul rând păstrează zestrele femeii/fetei(lor) din casă, costume populare, ștergare, ii, cameșe și în al doilea rând este folosită pe post de

bancă pentru șezut. Este întotdeauna acoperită cu covoare din lână țesute în casă și este decorată cu motive tradiționale pictate sau sculptate.. În ceea ce privește mobilierul de bucătărie, în afara mesei cu scaune un element important și autentic este blidarul. Blidarul este un fel de dulap minimalist, deschis sau semideschis, de regulă suspendat pe perete. Acesta, după cum îi spune și numele avea rolul de a depozita vasele din ceramică, căni și farfurii”¹⁶.

Într-un demers de poetică a fotografiei, se poate crede că imaginile bine structurate pot oferi lecții despre istorie, copilărie, devenire, trecut: „Cu un amestec de obiectivitate (în instantanee) și subiectivitate (fotografiile pregătite și regizate), fotografia își cultivă ipostaza de «cronicar» al unei povești. (...) Fotografia, în procesul uman de contemplare a ei de către om, poate genera iluzia ubicuității, adică a întorcerii în timp. a retrăirii unor momente; este doar o iluzie, și chiar dacă contextualizarea ar putea fi repetitivă, tot nu ar fi decât o iluzie, mediata de obiectivul aparatului fotografic și de fotograf în sine”¹⁷. Materialul aproape general regăsit în cazul mobilierului tradițional era lemnul. Iată referințele designerilor:

„Când luați în vedere amenajarea locuinței cu elemente de stil tradițional, zugrăviți pereții în nuanțe de alb sau în culori deschise, naturale. Prin această modalitate se va echilibra atmosfera și vor fi scoase în evidență elementele bogate, specifice stilului de inspirație folclorică. Puteți opta și pentru bej, crem, maro deschis, galben și cărămiziu. Acestea trebuie să caracterizeze atât pereții, cât și pardoseala și unele piese de mobilier. Pardoseala trebuie să fie caracterizată de duritate, mai ales ca și piesele de mobilier sunt destul de greoaie”¹⁸.

„În camera de zi, piesa centrală este întotdeauna masa. De aceea, pentru a obține un aspect rustic puteți folosi o masă cu scaune din lemn masiv, sculptate sau pictate cu diferite motive tradiționale. Puteți opta pentru perdele brodate, ștergare atârinate pe pereți, fețe de pernă viu colorate sau fețe de masă croșetate pe margini și îmbogățite cu detalii tradiționale. De asemenea, în locul locului canapelei puteți aduce un divan din lemn, pe care puteți pune o acoperitură țesută sau câteva perne brodate tradițional. Pe perete se pot atârna obiecte de artizanat din lemn sau chiar covoare țesute. În amenajarea dormitorului, folosiți un pat din lemn sau fier forjat, cu table. Pe deasupra puteți așeza o lenjerie și o acoperitură cu motive rustice. Pe podeaua dormitorului se potrivește un covor din lână sau o blană albă de oaie”¹⁹

Nu ratăm nici aici comentariul lui Susan Sontag: „Tendința fotografiei este aceea de a înlocui viața în sine cu înșiruirea unor detalii semnificative, fixate pentru totdeauna, pentru eternitate: eternizarea clipei. Pentru a atinge acest deziderat, fotografia luminează momentul,



secvența, imaginea, prin lumina blitzului, o mărește sau o micșorează prin zoom sau o integrează artistic; prin imortalizare, fotografia devine un etalon, o secvență a unui timp și a unui spațiu și poate deveni valabilă pentru o întreagă cultură²⁰.

3. *Textilele de interior: decorul încărcat de culoare și veselie.* Casa tradițională bănățeană era împodobită cu cilimuri frumos lucrate într-o cromatică vizibilă, atractivă dar și cu peretare cu mesaje, care împodobeau mai ales bucătăria:



Camera de zi a gospodăriei ucrainene,
Muzeul Satului Bănățean, 2020

Iată referințele de amenajare interioară recomandată de designeri: „Decorațiunile sunt cele ce fac diferența, în special cele textile. Covoarele de lână, scoarțele țesute la războiul de țesut, fețele de pernă înflorate, ștergarele agățate pe perete toate trebuie să fie autentice. Materialele folosite pentru țesături sunt din lână, inul, canepa, iută și bumbacul mai recent. Regula cea mai importantă în alegerea decorațiunilor este regula autenticității dar și cea a respectării tradiției unei zone²¹.”

4. *Un must have, și în tradițional, și în modern: piesele de ceramică decorativă.* Pentru satul tradițional bănățean, ceramica însemna nu doar o modalitate estetică de aranjare a interiorului, ci și un act de „fală”, de mândrie generată de statutul economic special pe care îl aveau sau la care tindeau multe familii.

Ceramica roșie, nesmălțuită, bănățeană, are un decor aparte, care o individualizează net între alte tipuri de ceramică românească iar acest lucru face ca interioarele țărănești bănățene să aibă un grad de autentic foarte ridicat, care susținea „fala” specifică bănățeană. Interioarele moderne de case amenajate în stil tradițional reclamă astfel de piese de ceramică, ce scot foarte bine în evidență piesele de mobilier din lemn. Astăzi, cele mai multe astfel de piese sunt replici, piese decorative lucrate după modele vechi, pe care amatorii le pot cumpăra din multe și variatele târguri organizate de Muzeul Satului Bănățean Timișoara, cu diferite ocazii.

5. *Căldura sobei – estetică și încălzire: soba, teracota, cuptorul.* Încălzirea casei a fost mereu o problemă pentru țăranul satului tradițional, care nu avea acces la tehnologia zilelor noastre. De cele mai multe ori, gătitul era o bună ocazie și pentru încălzirea casei. Astăzi, designerii recomandă construirea unor sobe de lut sau teracotă, funcționale sau nu, pentru a reda nu doar parfumul satului tradițional, dar și pentru a da senzația de căldură.

Există și site-uri mai specializate, care oferă detalii de desing tradițional românesc în amenajările interioare, nu doar referitoare la mobilier, dar și la tapițerie, obiecte de decor cum ar fi lada de zestre, materiale - folosite pentru țesături sunt lână, inul, cânepa, iuta și bumbacul, pardoselile - de obicei acoperite cu țoluri sau covoare cu flori, grinzile vizibile, pereții zugrăviți în nuanțe de alb sau în culori deschise, naturale, covoarele țesute manual, mesele și pervazurile geamurilor - înțesate cu ghivece din lut pictate și pline cu mușcate, cuverturile cu motive populare, fața de masă brodată manual, șervețele rustice sau ștergare și vesela din lut sau textilele din materiale naturale, țesute în casă și vopsite cu pigmenți naturali obținuți din diferite rădăcini, tulpini, flori sau insecte²².

Concluzie: fotografia „motivațională” și „inspirațională”

Pe de o parte, studiul de caz prezentat anterior a facilitat nu doar relevarea rolului special pe care o fotografie reușită îl poate avea în reclama modernă, ci și o bună ocazie de a face, în subsidiar, reclamă muzeului nostru și obiectivelor sale de patrimoniu, în fapt, dezideratul oricărui PR. Pe de altă parte, povestea caselor bănățene din Muzeul Satului Timișorean și a interioarelor lor poate fi o bună sursă de inspirație pentru designerii de amenajări interioare interesați nu doar de plăcerea proiectării ci și de respectarea autenticității a tot ce înseamnă cu adevărat tradițional. Și e de domeniul evidenței că nicăieri interioarele tradiționale nu vor putea fi reconstituite cu mai multă autenticitate decât într-un muzeu al satului organizat de specialiști etnografi și muzeografi. Așadar, studiul de caz prezentat este o pledoarie pentru valorizarea și vizitarea Muzeului Satului Bănățean Timișoara, fie și doar la nivel de imagine; am reliefat încă o dată importanța imaginii fotografice în facilitarea contactului nu doar dintre vizitatorul potențial și muzeu, ci și dintre designer sau antreprenor și realitatea interioarelor bănățene din muzeu.

Pe de altă parte, colecția de imagini prezentate succesiv, în medii diferite și cu ocazii diferite – pe site-ul instituției, pe contul de facebook al muzeului, în expoziții mobile sau statice, în albume de fotografie antropologică – scoate la lumină o latură din ce în ce mai prezentă și mai importantă a advertisingului

muzeal: dimensiunile motivaționale (multă lume devine motivată să-și decoreze casa sau chiar să o construiască de la zero în stilul caselor și interioarelor tradiționale) și inspiraționale (deopotrivă oameni obișnuiți dar și designeri sau decoratori dec interior se inspiră din ansamblurile tradiționale). Iată, pentru exemplificare, argumentul oferit de un astfel de site de art-design: „Pentru aceia dintre noi care doresc amenajarea unei camere în stil tradițional românesc, ne-am gândit să venim cu câteva sfaturi și surse de inspirație. Pe cât pare de la îndemână să îți amenajezi o încăpere în stil tradițional românesc, pe atât este de dificil. Pe de o parte pentru că nu există foarte multe modele și reguli clar scrise care să delimiteze stilul românesc de design interior și pe de altă parte dificultatea în a găsi piese de mobilier și decorațiuni autentic românești”²³. Așadar, „dacă vă doriți amenajarea unei încăperi în stil tradițional românesc (atenție nu rustic) trebuie să urmați cel puțin o regulă simplă pentru a nu cădea în capcana kitch-ului. Folosiți mobila și decorațiuni dintr-o singură zonă/regiune geografică. Ca sursă principală de inspirație vă recomandăm muzeele etnografice regionale”²⁴.

În fine, prezentarea repetată și susținută a unor astfel de imagini a condus la sporirea vizibilă a interesului publicului față de muzeu, observabil în creșterea constantă a numărului de vizitatori online, mai ales în ceea ce privește contul de facebook. Facem referire la un studiu recent apărut în „Revista muzeelor”, care ia în discuție motivația de la care pornesc vizitatorii virtuali în interesul lor pentru variantele de prezentare electronică a conținutului muzeografic, site-ul și conturile de pe rețelele de socializare și idetifică la al doilea motiv al vizitei web „găsirea de informații specifice cu privire la un anumit conținut, fie în scop profesional, fie pentru interes personal”²⁵ iar între aceste motivații, atât profesionale, cât și personale, ne putem gândi că sunt

și cele referitoare la inspirația pentru arhitectură și decorațiuni interioare.

În continuare, studiul face o analiză a comportamentul vizitatorilor în mediul online, arătând că „puterea de atracție a unei pagini poate fi calculată ca raport între numărul de vizualizări care au fost înregistrate pe pagina respectivă și numărul total de vizualizări existente pe site sau cont de rețea socială. O putere ridicată de atracție poate sugera faptul că subiectul desprins din titlul paginii prezintă interes pentru public, precum și faptul că pagina este ușor de regăsit în meniul site-ului și / sau a fost promovată corespunzător. De asemenea, puterea de menținere a atenției exercitată de către o anumită pagină poate fi măsurată ca raport între timpul mediu petrecut pe pagina respectivă și timpul minim necesar pentru a parcurge conținutul paginii. O putere ridicată de menținere a atenției indică faptul că stilul, conținutul, modul de prezentare și volumul de informație publicat pe pagină sunt corespunzătoare și încurajează vizitatorii să citească integral textul”²⁶.

Concluzia acestui succint studiu de caz este aceea că, în ultimii ani, interesul pentru construcțiile tradiționale, atât ca modele de exterior cât și ca amenajări interioare, a atins cote maxime. Este încă o dovadă a bunului gust al țaranului din satul tradițional, dar și a echilibrului reprezentat de locuința țărăneasă. Așadar, vorba designerilor, „stilul tradițional românesc începe din nou să prindă viață în amenajarea camerelor din case de vacanță sau chiar case de locuit permanent. Designerii de interior încurajează acest trend, drept urmare ne așteptăm să apară din ce în ce mai multe astfel de case cu interioare frumos decorate ca odinioară”²⁷. Este un moment prielnic pentru muzeul nostru să ofere celor interesați modele de amenajare interioară, „la pachet” cu o vizită în casele bănățene tradiționale.

Note

1. Raluca-Giorgiana Chivu, „Cercetarea atitudinii consumatorilor față de publicitate”, *Revista de Marketing Online*, vol. 9 (2015): 34-48.
2. Marian Petcu, *Istoria jurnalismului și a publicității din România* (Iași: Editura Polirom, 2007), 22.
3. Dan Petre, Mihaela Nicola, *Introducere în publicitate* (București: Editura Comunicare.ro, București), 18.
4. Susan Sontag, *Despre fotografie* (București: Editura Vellant, 2014), 10-11.
5. Nicolae Constantinescu, „Eternizarea clipei: fotografia în etnologie”, *Cultura*, nr. 399 (2012): 23.
6. Sontag, 33.
7. Sontag, 56.
8. <https://mavis.ro/blog/stilul-traditional-reinterpretat-intr-un-decor-contemporan/>. Consultat în 24.06.2021.
9. Ibid.
10. Idem.
11. „mömax parte a grupului XXXLutz – istorie, cifre, date”, 29 ianuarie 2018. <https://pr.moemax.ro/2018/01/29/m%D3%A7max-parte-grupului-xxxlutz-istorie-cifre-date/>.
12. „Nordby - gama cu mobilier alb, versatil și design clasic”, 23 ianuarie 2019. <https://jysk.ro/blog/nordby-gama-cu-mobilier-alb-versatil-si-design-clasic>.



13. „Cum realizăm un interior în stil tradițional reinterpretat”, 29 august 2017. <https://casoteca.ro/interior-in-stil-traditional/>.
14. Alina Andrei, „Desing tradițional românesc în amenajările interioare”, 1 decembrie 2018. <https://edifica.ro/despre-casa/design-interior/desing-traditional-romanesc-in-amenajarile-interioare/>.
15. Sontag, 67.
16. <https://www.creativ-interior.ro/stilul-traditional-romanesc-reinterpretat/> (consultat în 24.06.2021)
17. Sontag, 69.
18. <https://mihaistupu.ro/amenajarea-locuintei-in-stil-traditional-romanesc/> (consultat în 24.06.2021)
19. Sontag, 59.
20. Sontag, 55.
21. „Amenajarea locuinței în stil tradițional românesc”, 10 noiembrie 2016. <https://mihaistupu.ro/amenajarea-locuintei-in-stil-traditional-romanesc/>.
22. Alina Andrei, edifica.ro.
23. Natalia Berezovskaia, „Stilul tradițional românesc reinterpretat”, 5 ianuarie 2016. <https://www.creativ-interior.ro/stilul-traditional-romanesc-reinterpretat/>.
24. Ibid.
25. Izabela Luiza Pop, Tiberiu Alexa, „Analiza comportamentului vizitatorilor online în vederea îmbunătățirii calității site-ului web al unui muzeu”, *Revista Muzeelor* 1 (2019): 13.
26. Pop, Alexa, „Analiza comportamentului”, 17.
27. „Amenjare in stil traditional romanesc”, 14 noiembrie 2016. <https://incasanoua.ro/amenjare-stil-traditional-romanesc/>.

Bibliography

- Chivu, Raluca-Giorgiana. “Cercetarea atitudinii consumatorilor față de publicitate” [Research on the Consumers’ Attitude Towards Publicity]. *Revista de Marketing Online* 9 (2015): 34-48.
- Constantinescu, Nicolae. “Eternizarea clipei: fotografia în etnologie” [Eternization of the Moment: Photography in Ethnology]. *Cultura*, no. 399 (2012): 23.
- Petcu, Marian. *Istoria jurnalismului și a publicității din România* [History of Journalism and Publicity in Romania]. Iași: Polirom, 2007.
- Petre, Dan, and Mihaela Nicola. *Introducere în publicitate* [Introduction in Publicity]. Bucharest: Editura Comunicare.ro, 2004.
- Pop, Izabela Luiza, and Tiberiu Alexa. “Analiza comportamentului vizitatorilor online în vederea îmbunătățirii calității site-ului web al unui muzeu” [Analysis of the Behaviour of Online Visitors for the Improvement of a Museum’s Website Quality]. *Revista Muzeelor* 1 (2019): 13.
- Sontag, Susan. *Despre fotografie* [On Photography]. Bucharest: Editura Vellant, 2014.

THE ITALIAN DANUBIAN DRESS

Ioana CORDUNEANU

Sewn Signs Association, Bucharest
E-mail: : semnexcusute@gmail.com

THE ITALIAN DANUBIAN DRESS

Abstract: The current article results from an accidental finding of a folk costume which reveals overlooked links and echoes of the Italian Renaissance on the Danube's shores. The shirt discovered and dubbed as Danubian could revive a forgotten visual appeal and initiate fresh prospects for research and collaboration in the realm of customary textiles in southern and southeastern Europe. The 1st person narration of this field research proves that not only should one give more attention to the antiquated and unusual tailoring/cutting pattern, but one should also focus on the methods used to create the decorations on the edges of the shirt. These techniques migrated towards Western Europe and developed into diverse forms of lace, but they have retained a distinct identity in Romania.

Keywords: European and Romanian ethnography, folk costume tailoring techniques, Italian influences

Citation suggestion: Corduneanu, Ioana. "The Italian Danubian Dress." *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 98-103.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.13>.



In 2011, finding information about traditional shirts online was a challenging task. Despite my best efforts, I struggled to find any useful results that could satisfy my curiosity. The frustration of coming up empty-handed inspired me to create a platform that would provide a comprehensive resource for traditional shirt enthusiasts like myself. As a graduate of the National College of Computer Science and then the Ion Mincu Institute of Architecture, the Internet was my field of research. I specialised in retail design and worked for leading IT and telecom service and equipment providers. I was convinced that if one was not on Google one did not exist and that all the information one needed about traditional textiles was just a click away, because I considered it to be vital information of national importance. The feeling of disorientation I experienced when failing to obtain results caused me to undergo various emotional states until I resolved to alter the situation in June 2012. I had hoped that this responsibility would not fall solely on my shoulders. I would have preferred to work as a graphic designer rather than being one of the many self-proclaimed experts on the internet. Nevertheless, I found that the museums I approached for collaboration were unwilling to participate, and some were even uninterested in hearing my proposal.

I chose to take responsibility for sharing our tradition online, rather than waiting for someone else to do so. To start, I ran an anonymous blog for six months in order to avoid any major life changes and simply focus on making

a positive impact. I named it Semne Cusute. I put together all the available publications, with the original album of Mrs. Brătianu serving as my main reference. At the time, I had hoped for a wider range of dedicated models available throughout the country. I was disappointed that I could not study the tailoring pattern of the old shirts beyond the ornamentation. The fairs held regularly in the courtyard of the National Museum of the Romanian Peasant were the only opportunity left for me to examine shirts of different ages and from diverse regions in the country. In 2010, I purchased an initial batch of vintage fabric from Tanti Dida. Although my interest lay in sewing, my intention was not to accumulate old shirts. Rather, I was captivated by the notion of antique concepts transcending time and emerging into the contemporary world. I aimed to comprehend the object rather than merely owning it, with the objective of preserving it for posterity.

In order to do that, I thought I should bring them to the attention of as many people as possible. To put them in a digital archive, not just as photographs, but as models, because I didn't feel the need to justify the past of these objects. I thought it was necessary to gather, sort, simplify, and share information that can be practically useful. For this, I had to create embroidery diagrams. While I had already discovered Mrs. Formagiu's¹ book at the antique shop, I found that it only contained simplified and summarised data of cutting patterns, without the exceptions I found in old shirts. In other words, Mrs. Formagiu's book was



only a study and not a practical reference for current shirt making. I had made a habit of stopping by the museum every Friday morning when the vendors were getting ready for the weekend fair. They were in good spirits and well rested and often allowed me to help them a little in setting up their stalls. This gave me a chance to see the contents of their bags beyond the stalls. In March 2014 the blog and the Facebook page *Semne Cusute* reached a critical mass and already the need to sew Romanian shirts was emerging. So I started a Facebook group called *Semne Cusute in action* so we could share practical tips.

The community now has more than 50,000² members, with several other subgroups formed based on different interests. Some members opted to gather themselves by region for ease of meeting, while others separated from sewing emblems to attain personal benefits like acknowledgment, followers, or financial gains. Thanks to the invaluable contributions of our community members, we've expanded our repertoire of shirt options within our virtual group. These acquisitions range from cherished family treasures to intriguing findings from exhibitions. Additionally, we extended our research efforts by delving deep into Google search results, unearthing photographs of Romanian shirts from various museums across the globe. Fortunately, we stumbled upon detailed images of some shirts, allowing us to accurately recreate their intricate designs on a drawing board. These shirts could receive a replica crafted by our colleagues today. Through our collective and voluntary effort, we produced enough shirts for an exhibition which we named *AIDOMA*.

For the cybercommunity, the research process starts with a Google search. However, obtaining accurate results is not always straightforward. To locate images of shirts, it is essential to have the ability to intuit or understand the context within which they were presented. This is particularly crucial if photographs are uploaded from countries where the correct shirt or shirt tags may not be widely recognised³. This aspect of accurate and effective labeling is also vital for those interested in making a difference through their posts. It's vital to use relevant headlines with the right tags but also provide room for links. This is a technique for documenting and archiving research that intersects with another field: information technology (IT). As the digital landscape grew more information-dense, the audience diversified into four distinct categories: individuals who appreciate aesthetics as casual observers, collectors, traders, and those seeking to learn how to sew. Of all the categories, those in the third were most closely connected to the land; they visited the villages. Their research was limited to finding old artifacts, so it was superficial, but it was also much quicker and more targeted. Importantly, it was self-financed, with each expedition funded by previous sales. No one kept track of items that were traded after 2012 or before. When intermediaries began promoting and selling their products online, the trend gained momentum. Naturally, those who physically attended the fair at the Peasant Museum received all sorts of questions from customers who wanted to make

an informed choice and buy a shirt. But their expectations were totally unrealistic. Those interested in selling were not always the ones who actually collected the pieces from the villages and even if they sometimes knew precisely where some items came from they did not want this information to become public. They imagined that some customers might be so determined that they would go and find the old textiles they wanted themselves, leaving them without the object of their business.

Another factor contributing to the general confusion at the fair was the fact that sellers used to rotate between themselves items that sold harder. Not everyone who purchased it intended to sport an accurate and complete costume indicative of a certain area. A loose regional blend would suffice. Some were not patient enough to wait for the perfect parts, and plenty merely opted for outfit components to amalgamate into city attire. I am uncertain who can determine whether this has been more beneficial or detrimental. Some fashion activists believe that this practice provides advantages and falls under *Recycle & Upcycle*. Numerous old clothing items that were no longer desired were cleaned, repaired and returned into circulation. As far as I am concerned, of course I have traveled through villages, the first expedition was in the Republic of Moldova, more precisely in the Nisporeni district. In June 2012, with the help of designer Mihai Stamati I visited several villages to convince myself that there are no dowry chests and that there is no dowry. And indeed these trips were self-financed. I realise the importance that every museum can have a substantial research budget set aside for field research because of the need to create links with the communities being researched. In addition I think there are areas that have not been thoroughly explored. However, some of these localities might have a significant textile heritage.

Some of them are areas without a reputation as keepers of tradition. Far from urban centres or perhaps too close to be considered ethnographic potential, they have been thoroughly researched by harbour sellers and less so by museums. The cost and worth of the products being sold are often distinct. They are naturally affected by limited supply and high demand. In contrast, historical value is separate. In some cases, antique garments with indigo silk embroidery and complex functional stitches were not put up for sale due to slight damages or tears. Thus, I initially grew accustomed to searching through shirt heaps on pavements or in bags. Furthermore, I have been familiar with embroidery since childhood as my grandmother taught me to sew from the age of five. As a result, accessing any pattern came naturally to me. Although embroidery may have been fascinating to the public, it did not necessarily pique my personal interest. However, it did reinforce my belief that stitched symbols can communicate a message, which is why I named my project "*Stitched Signs*" from the very first start. I understood that the general public would be more quickly attracted to the shape and colour and on the other hand more comfortable in two dimensions. Instead of presenting interest the

principles of tailoring were more of a scare. Due to education and profession however in my eyes a shirt is actually a form of fabric architecture. And my subsequent specialisation in design has further defined me in my quest for and appreciation of optimisation. And in this respect traditional shirts, not only Romanian ones, offer valuable lessons.

Over the years we have researched in the limited but varied field offered by the fairs variations and sub-variations of established and published sewing schemes. However, I had little optimism in discovering any other tailoring rules apart from the ones already set. Once again, I was under the impression that everything has already been thoroughly researched and documented regarding shirt-making techniques. Even the humble drawer can hold hidden treasures, overlooked because they seem too basic. When searching through cluttered drawers for keys, your wallet may be missed because your eyes are on a different mission. During the old research in Romania, the goal was most likely to enhance the display in our museums with beautiful and richly crafted pieces. However, these items were intended to showcase the national costume and highlight the unity of the Romanian people. Nowadays I opened the tradition drawer for a different purpose. My goal was to find and recycle ideas that were generated by communities, were validated by time and could serve sustainable fashion today. Yes I was primarily impressed by the tailoring schemes. If I bought old pieces I chose them according to this criteria: either with an already well established tailoring or a tailoring with something atypical. Regarding the shape, I noticed to see the ease with which the women used to manage composing their dresses with minimal effort. All sort of small pieces of fabric were inserted to provide looseness and comfort when wearing. However in mind stood the idea that in our area only two major tailoring principles were used: the shirt creased around the neck, with the upper part of the sleeves all gathered at the base of the neck and the tunic type tailoring shirt with many variations. Many times I have searched for ways to demonstrate how the two major principles of evolution have crossed over and influenced each other. At the end of 2018 in November I arrived at the fair, as usual. The hunt for merchandise started before I even stepped into the courtyard, on the pavement outside the museum featuring items that were not eligible to be sold directly in the yard. I admit the colour was the first “click” to get my attention. I immediately recognised the pattern of a Vlaşca flower reproduced in the album of Mrs Maria ei Panaitescu printed before World War I. I somehow hoped it was a very old shirt although the material betrayed it as relatively recent. I pulled it out of the pile and the next detail that struck me was the crocheted lace fillet that wrinkled the shirt at the neck.

I had seen similar variations of wrinkling on Bucovina shirts which for various reasons received this addition later. This Vlaşca pattern is also found in another shirt preserved in the Ethnographic Museum in Botoşani. As a result of education and the taste characteristic of girls’ schools in

the north-west of the country during the interwar period, this pattern was embroidered with large cross-stitches with very thin thread. I realised that the shirt I was seeing on the sidewalk was not just a different kind of wrinkled shirt nor was it another Botoşani shirt with a pattern taken from the mentioned album. My first impulse was that I really had to have this item and without thinking about it, without trying to negotiate I bought it for the equivalent of 20 euro. It wasn’t until I laid it on a table afterwards that I realised I couldn’t exactly classify it into either of the two established tailoring principles. The sleeves were indispensable for the main structure of the shirt, therefore to keep the piece on the body. At the same time not all of the top side of the sleeve is gathering over the shoulders but only about 1/4 to a third. Of course it is the middle quarter of the cloth area that sits over the shoulder. The rest of the sleeve connects with the neighbouring sides of the pieces of cloth representing the chest and back just like a tunic shirt.

Of course the shirt also has side additions of fabric and gussets, but neither play a vital role in the composition. The most important binder was disguised as lace. For a Carpathian shirt with a wrinkled neck, we have the whole top sleeves gathered together with the chest and back around the neck. On a tunic shirt the sleeves do not play a vital role in the structure of the shirt. The strip of cloth that goes over the head can cover the body even if the sleeves are removed. Unlike other shirts known to us this one is not very tight around the neck, but much looser, the low-cut neck moves towards the shoulders. And the pattern placed in the “croşnă” accentuated the generous line of the neckline. I have not been able to find a sketch of such a tailoring scheme, nor have I found a corresponding description in the established publications on our popular dress.

Perhaps this type of tailoring has also not received attention because most authors treat traditional dress more as a whole and rarely recorded all types of tailoring schemes in detail. Possibly also because the interest was not directly and concretely related to the practical side for reconstruction of the outfits. Since I was unsure where and how to showcase this peculiar type of shirt, I opted to hold off on making it known to the public. Over time, I was unable to come across any shirts like it. Plus, during the pandemic era, I didn’t even attend the sporadic fairs even if they were held occasionally. In March 2022 we received an invitation to join the #tracks4crafts project⁵. And a few days after we accepted I arrived again at the Peasant Museum, on the day of the fair. In all this time I hadn’t been digging for anything. I hadn’t forgotten about the strange shirt but I told myself that it could be a simple exception, a brilliant idea of an anonymous author. I was amazed to discover a similar shirt to the one I bought before the pandemic. The difference was the embroidery placement, along the cloth sheets, running down the sleeves and across the chest and back, in lines named “rivers”. The embroidery technique was also different, imitating a woven pattern, stitched by counting threads, on “flat-stitch”. The ornament was monochrome.



As with the first shirt, the neck fastening was extended with crochet lace and laced at the top. I bought it immediately at a price of about €40. Discovering this shirt brought me great joy and confirmed that this style of tailoring was not a one-time occurrence or fortunate coincidence. Upon returning to the fair the following week, I encountered five more shirts of a similar design. I decided to purchase two of them, each with different compositions. One shirt featured individual patterns embroidered equidistantly on the fabric, while the other had embroidery framed in a square on the shoulder area. I have thus made sure that I can demonstrate that this cutting pattern has received all major types of embroidery composition used to us in the southern area of the country: individual patterns, “croșnă”, rivers, decorative “altiță”. This made me think that this kind of cutting pattern was commonly used in the community which preserved it and probably considered old-fashioned in tailoring. The latest two shirts I bought have a small collar to hold the loose folds in place. These shirts also have a small cut on the chest to make it easier to wear and they end with buttonholes. They are not decorated with colour or embroidery, but serve a simple purpose and are meant to be discrete.

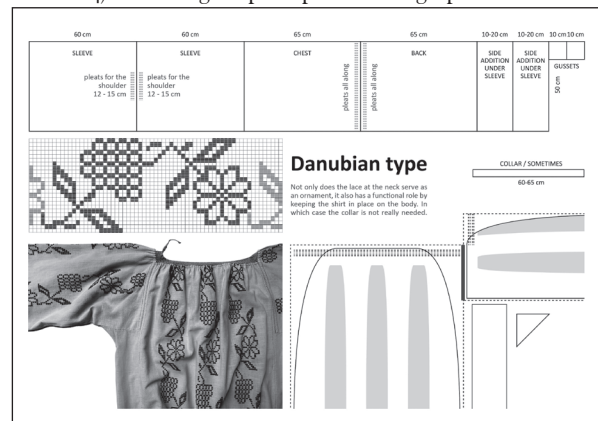


- 1) The old Romanian “Danubian” shirt
- 2) Detail of crochet lace with functional role
- 3) The differentiator joining the pieces of fabric on the shoulder

Naturally, the saleswoman did not agree to give me information on the origin of the shirts. The only reference I could get were other shirts she had for sale that displayed the same materials and the same techniques for embroidery shades of blue clearly everybody’s choice. They were “whispering” – southeast of the country, along the Danube Valley. Because now I was ready to present it to the Semne Cusute community and because I wanted everyone to quickly understand that it was something special I called it the Danube shirt. I drew the tailoring scheme, I drew two of the patterns and designed a few others and filmed an overview presentation as well as tutorials for tailoring, connecting the pieces and embroidery.

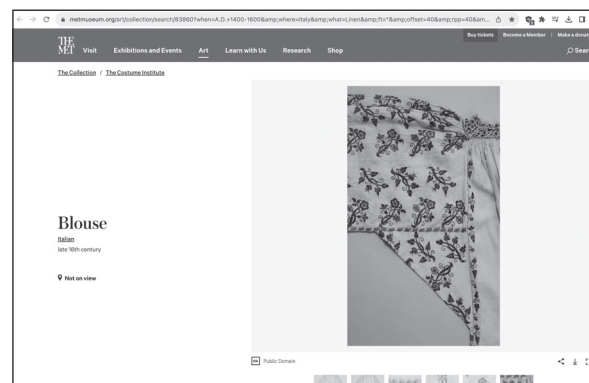
The shirt aroused interest and I also prepared DIY kits for sale in the Semne Cusute shop⁶, thus optimising the costs. The shirt requires less than 4 linear meters of fabric. Even

4) Illustrating the principles of cutting - patterns



with generous gussets and side additions reaching to the underarm, even with an extra piece of cloth for trials, it looks like this shirt fits within 3 meters of cloth. This means a considerable saving of material compared to the Carpathian shirt. It even represents a saving compared to the tunic shirt because it save the extra cloth that sits on the shoulders. The garment was effortlessly assembled with no impediments or complexities establishing it as a versatile option, especially suited for beginners. The creators frequently wore it, and it complemented urban wardrobes seamlessly. I didn’t do any other promotion; instead, I allowed it to succeed organically. It is not considered a festive or high-fashion shirt perhaps because no images of fancy outfits were circulated. And the embroidery was done with cotton thread or silk thread combined with modal. Thanks to the Tracks4Crafts project I have sought to explore in our community other types of needlework that on our shirts complete the embroidery by decorating the edges. Our future plans include delving further into other forms of bibiluri (from the Greek word, ‘biblia’) and seeking links between European cultures, as collaborative efforts with project partners are fitting.

I revisited the Benaki Museum in Athens⁷ to explore needle art examples that I had previously photographed and surveyed without delving into details. Our search continued down the history and trade route, expanding into the “virtual terrain” and investigating the term “punto greco”. Needling techniques arrived in Italy under this name, ultimately



- 5) The 16th-century Italian dress with the same cutting pattern

evolving into lace and spreading westward throughout Europe⁸. So I ended up with a late 16th century Italian shirt in the Metropolitan Museum New York directly on my computer screen⁹. I immediately realised that it was exactly the same type of tailoring used on our “Danube” shirts even 400 years later.

The next step in the search was to find more 16th century shirts of the same cut, preferably also from Italy. At least one “sister” of the tailor is at the Victoria and Albert Museum in London¹⁰. More distant “sisters” can be found as far away as Spain¹¹ in the late 18th century. The tailoring of the Italian shirt shares the same principle: a gathering of $\frac{1}{4}$ to $\frac{1}{3}$ of the top sleeve which contributes, together with the chest and back, to the structure of the shirt. However, the method of ensuring comfort and lightness varies. In comparison to our shirts, the old one has much larger gussets and lacks the side additions that were located from the underarm down. It is adorned with embroidered bouquets in vibrant purple silk, complemented by metallic thread detailing that underlines the embroidery. The metallic thread is secured to the linen fabric with traditional stitches, following the techniques of Oriental craftsmanship still practised today in Jaipur, India and Bukhara, Uzbekistan – both of which I was privileged to witness firsthand. At the top, the neck embellishment was created using archaic techniques that signify the progression from quite simple ornamentation to lace, which has been created independently of the fabric. But most importantly, this lace is not just a simple decoration, it has a structural and functional role, holding together the whole shirt.¹² I realised that this type of shirt, with this unique loose cut in the neck area, is the best example of fusion between southern and south-eastern European cultures.

We developed a prototype for the Tracks4Crafts project which we named the Italian Danubian, the next must-have for our contribution¹³. I opted for 100% linen cloth with a density of 18 threads per centimetre and created the embroidery from an outline initially drawn on paper and then transferred onto the canvas by means of a soluble pencil. I already had the purple silk available.

Our colleague Alina Panaite took over the making of the neck and sleeve laces and other colleagues helped me with the metallic thread fitting and all the other finishing details, so I could include photos of the result in this presentation. So, I am grateful to them all: Sorina Andreescu, Carmen Necula, Aura Bostan, Cristina Ionescu, Roxana Constantinescu, Maria Vişan, Alina Tănaşă and Gabriela Ene. The shirt will then be presented in Florence for the second meeting of the T4C project. Metaphorically speaking, the “Italian Danube” will return home to northern Italy. However, we have not been able to determine its origin despite several late Renaissance paintings depicting important figures wearing similar shirts. History can provide further information about the connections established between the Genoese and Venetian merchants around the Black Sea and the Danube and the influence they had on the traditional Romanian costume. The republics of Genoa and Venice were constant



6) Our 21st century replica, an “Italian-Danubian” shirt

presences on the Black Sea, at the mouths of the Danube and along the Danube river. Through trade, particularly in luxury goods, they influenced the fashion of the royal and noble courts’ elite. The cities had an impact on our history, economy and politics, notably through the rivalries and alliances between them and other major powers in the region. Perhaps it is important to mention that this cutting pattern also has developments and variations, but these may be the subject of another presentation. An additional piece of cloth is added to fit on the shoulders and is meant to join the chest to the back, relieving the sleeves of this burden. From this moment, the variation can also become part of the tunic tailoring category. I have purchased two such shirts in the past, also from fairs held at the Peasant Museum, which has remained for me the only “field” at hand.

The Italian Danube shirt is a bittersweet example of an almost lost relic. On the positive side, this shirt, along with its counterparts, has been entrusted now to capable hands who will research, repair, and possibly reintroduce it to the world. On the negative side, its history remains fragmented. I can’t imagine how future generations will judge us if we don’t take advantage of the present to record it along with the fragments of the past that are still preserved in our memories.

No matter how many selfies with recent traditional shirts are uploaded to the internet, they hold little value without accompanying on-location research. Who will take the lead in studying current events and the consequences of our actions? Possibly, involving dedicated amateurs in this research alongside experts would be advantageous. While they may lack knowledge of methodology and experience, they are able to contribute through their fresh approach.

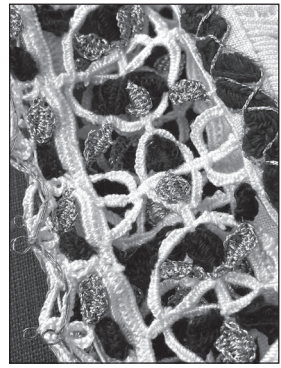
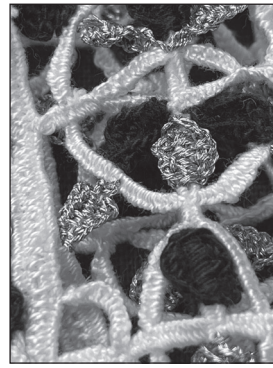


Notes

1. Hedvig-Maria Formagiu, *Portul popular din România* (București: Muzeul de Artă Populară, 1974).
2. The community is coagulated around our website: <https://semnecusute.ro>.
3. The Musée d'Ethnographie de Genève, Switzerland lists the following similar entries for folk shirts from Wallachia and Moldavia: https://www.ville-ge.ch/meg/sql/musinfo_public.php?id=019252. https://www.ville-ge.ch/meg/sql/musinfo_public.php?id=006655.
4. Emily Farra, "2020 Was a Big Year for Old Clothes: How Vintage, Secondhand, and Upcycling Took Off," *Vogue*, November 21, 2020. <https://www.vogue.com/article/the-year-in-secondhand-vintage-upcycling-sustainable-fashion>.
5. This project interested in future-oriented heritage approach in Europe is available here: <https://tracks4crafts.eu/>
6. Example of DIY kit: <https://semnecusute.ro/product-category/broderie/uncategorized/>
7. Visitable here: <https://www.benaki.org/>
8. Tatiana Ioannou-Yannara, *Greek Threadwork Lace* (Athens: Melissa Publishing House, 1989), 13-17, 117,122.
9. The 16th-century Italian bluse in the collection of the Metropolitan Museum in New York can be seen here: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83860>.
10. Similar 16th-century exhibit in the Victoria and Albert Museum in London: <https://collections.vam.ac.uk/item/O356595/shift-unknown/image-robe-unknown/>.
11. Another similar 16th-century exhibit in the Victoria and Albert Museum in London: <https://collections.vam.ac.uk/item/O92183/blouse-unknown/childs-blouse-blouse-unknown/>.
12. Another similar 16th-century exhibit in the Victoria and Albert Museum in London: <https://collections.vam.ac.uk/item/O356595/shift-unknown/image-robe-unknown/>.
13. Facebook, "SEMNE CUSUTE in actiune," public group. <https://www.facebook.com/groups/semnecusute/permalink/2209559032576852/>

Bibliography

Farra, Emily. "2020 Was a Big Year for Old Clothes: How Vintage, Secondhand, and Upcycling Took Off." *Vogue*, November 21, 2020.
Formagiu, Hedvig-Maria. *Portul popular din România* [Romanian Folk Costumes]. Bucharest: Muzeul de Artă Populară, 1974
Ioannou-Yannara, Tatiana. *Greek Threadwork Lace*. Athens: Melissa Publishing House, 1989.



- 7) Embroidery detail - pomegranate, symbol of fertility
- 8) Embroidery detail - the flowers
- 9) Reproducing the ancient lace technique
- 10) Detail of the lace embellished with silk and metallic thread

MARTORII FOTOGRAFICI: LOCUL ȘI ROLUL LOR ÎN CERCETAREA COSTUMULUI TRADIȚIONAL DIN ZONA OCOLULUI CÂMPULUNG MOLDOVENESC

Horațiu Silviu ILEA

Muzeul Național al Țăranului Român, București
National Museum of the Romanian Peasant, Bucharest
E-mail: ileasilviu@yahoo.com

PHOTOGRAPHIC WITNESSES: THEIR PLACE AND ROLE IN THE RESEARCH OF THE TRADITIONAL COSTUME FROM THE AREA OF OCOLUL CÂMPULUNG MOLDOVENESC

Abstract: This article aims to make a connection between the photos found during the field research in the Câmpulung Moldovenesc area and the traditional costume. Family photos are an important source of information because of the consistency with which family members were taken at different important moments in their lives. Since the end of the 19th century we have a constant window into the past which provides information on the evolution of the traditional costume and its identity marks.

Keywords: traditional costume, traditional family photos, traditional identity marks, Câmpulung Moldovenesc area.

Citation suggestion: Ilea, Horațiu Silviu. "Martorii fotografici: locul și rolul lor în cercetarea costumului tradițional din zona Ocolului Câmpulung Moldovenesc." *Transilvania*, no. 11-12(2023): 104-108.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.14>.



Diferitele domenii ale etnografiei, apoi ale antropologiei, au manifestat interes sporit în analiza aspectelor vizuale ale culturii cercetate, nu doar pe plan teoretic, ci și pe plan practic (cel mai accentuat sub egida problematicii reprezentativității, expunerii culturii). Martor incontestabil al realității prezentate, rezultatul unei acțiuni din trecut, dar având o entitate palpabilă în prezent, fotografia „clasică” fixează și immortalizează un segment temporal și spațial al mediului natural sau cultural. Întrunind avantajele și neajunsurile tehnice de la acea vreme, fotografierea documentară apare în Europa pe la mijlocul secolului al XIX-lea, perioadă marcată de interesul romantic pentru ținuturile exotice, necunoscute, neexplorate. Dezvoltarea conștiinței naționale determină și dezvoltarea interesului pentru peisajul și cultura locală și națională, și implicit dorința de a afișa domeniile reprezentative ale identității naționale

și etnice. Intențiile, subiectele și chiar și executanții primelor fotografii documentare se intersectează cu cele ale domeniului artistic, care era practicat de călători și artiști doritori să mențină memoria și să medieze informații despre aventura explorării. După operele desenate, pictate cu minuțiozitatea detaliilor, menite să redea cu exactitate toate elementele de individualizare, în cazul cărora valoarea documentară, era mai importantă decât cea artistică, apar primele fotografii care îl scutesc pe artist de executarea desenelor minuțioase, doar colorarea executându-se ulterior⁴.

Arta picturii și cea a fotografierii se împletesc de la începuturi: decupajul inițial, metoda măsurării perspectivei, „camera obscură” sunt invenția pictorilor. Dacă mulți dintre executanții primelor fotografii documentare erau și pictori (de exemplu Carol Popp de Szathmári), iar mulți din pictori foloseau chiar în primul



sfert al secolului al XX-lea fotografia ca *memento*, suport tehnic foarte fidel, care înlocuiea schița, în ultimele patru decenii ale secolului al XIX-lea se conturează și un grup de specialiști fotografi. Fotografia documentară este prezentată la diferitele expoziții universale din această perioadă, reușind să atragă și atenția publicului larg. În 1867, la expoziția universală de la Paris au participat, trei fotografi din Transilvania: bistrițeanul Holler Karoly, clujeanul Veress Ferenc și fotograful sibian de origine vieneză Theodor Glatz, ale cărui fotografii au fost premiate. În aceste fotografii, țăranul apare ca tip emblemă a comunității².

Pornind de la ideea funcției „icon”, etnografii au fost primii care au încercat să valorifice fotografia în slujba „cunoașterii” realității, pornind de la premiza că realitatea surprinsă de o fotografie este cognoscibilă. Mulți dintre pionierii etnografiei au fost și fotografi și au încercat să creeze ei înșiși acest instrument de cercetare, alții au apelat la ajutorul fotografilor profesioniști (un caz aparte fiind cercetarea monografică de la Fundu Moldovei organizată în 1928 de către Dimitrie Gusti, cu ajutorul fotografului profesionist Iosif Berman). Gestul de fotografiere traduce, transformă segmentul și momentul surprins, înregistrând informații ale căror detalii (de exemplu prin scris, desen sau chiar memorizare) sunt greu, sau chiar imposibil de sesizat și de redat cu alte mijloace. Fotografia, instrument și mijloc de propagare a observației, dilată timpul și spațiul observației pentru cercetători prin fixarea informațiilor, și pentru consumatori deopotrivă, prin valorificarea, mediatizarea fotografiilor³.

În cursul secolului al XX-lea, în arhivele marilor muzee și instituții publice de specialitate s-a acumulat o cantitate considerabilă de clișee și copii fotografice, însă problematica în folosirea lor ca sursă de informații capătă amploare în discursul științific abia la sfârșitul secolului al XX-lea. Literatura de specialitate atrage atenția asupra faptului că, deși imaginile fixează o „fereastră” de existență careia nu ne putem îndoi, totuși fotografia nu este instrumentul unei observații neutre, de la sine înțeles obiective, pentru că această observație este inseparabilă de contextele creării și interpretării fotografiei⁴. Rezultatul unor factori culturali, sociali și tehnici, imaginea fotografică păstrează un mesaj foarte clar uneori, care se poate descifra în complementaritate cu cercetarea de teren și cea bibliografică.

Pentru zona Ocolului Câmpulung Moldovenesc, cea mai importantă cercetare monografică este cea realizată de Dimitrie Gusti, împreună cu echipa sa interdisciplinară, din care făcea parte și Iosif Berman, fotograf Casei Regale. Pe lângă calitatea artistică excepțională, majoritatea clișeele fotografice conțin informații etnografice de o netăgăduită valoare. Fotografiile ce prezintă mediul geografic – de tip panoramic – sunt completate cu peste 250 de imagini care ilustrează viața de zi cu zi ai locuitorilor acestei

zone. Instantaneele surprinse de el au o varietate foarte mare, de la muncile zilnice, în care costumul tradițional este foarte simplu, la costumele de sărbătoare – purtate la hora satului, la nuntă sau la o reuniune a Arcașilor Bucovinei. Această arhivă de imagini constituie o oglindă a vestimentației specifice zonei.

Cercetarea desfășurată de Dimitrie Gusti este completată în 1931 de imaginile realizate de Denis Galloway angajat de către Romulus Vuia, director al Muzeului Etnografic al Transilvaniei, pentru o cercetare în zona de munte a Bucovinei. Aici se focalizează pe două zone principale – zona românească (satele Sadova, Fundu Sadovei, Coșna) și zona huțulă, astăzi majoritatea satelor aparținând Ucrainei (satele Putyla, Stebni, Moldova-Sulița, Câmpulung pe Ceremuș, Șipotele Sucevei). Majoritatea acestor fotografii sunt portrete, în care costumul tradițional este centru de interes. În unul din loturile de fotografii realizat în Coșna, o bătrână îmbrobodită cu coarne, este fotografiată în trei ipostaze pentru a se vedea modul de „prindere” a gătelii capului. Pentru zona huțulă apar două clișee cu o înmormântare⁵.

Fotografia etnografică realizată de artiști sau etnografi este completată în cercetare de fotografiile realizate în atelierele sătești, care sunt păstrate încă în gospodării. În acest caz fotografiile își au propria istorie în cadrul familiei, personajele din acestea fiind cunoscute de urmași. Informațiile înregistrate în fotografii – tematica, instalația, datele referitoare la persoana fotografului, însemnările imprimare și scrise cu mâna, interviurile realizate pe baza pozelor – de multe ori transmit date foarte importante, având și un rol funcțional și emoțional aparte. În fotografii sunt immortalizate cele mai importante evenimente din viața de familie și din cea individuală.

Corpusul de fotografii private deținut de un individ poate fi interpretat ca un text auto(biografic), o variantă vizuală a povestirii vieții, text, care la rândul lui poate fi comparat (trebuie confruntat) cu alte realizări accesibile de același tip. Biografia descifrată din analiza fotografiilor private și biografiile scrise, povestite ale individului se intersectează în mai multe puncte, se suprapun pe mai multe suprafețe, în timp ce biografia vizuală poate scoate la iveală conținuturi diferite, care altfel nu ar deveni explicite. Suprapunerile și divergențele mai mult sau mai puțin vizibile sunt la rândul lor la fel de importante din punctul de vedere al cercetării.

Acesta poate oferi o perspectivă asupra integrării sociale a individului. Nu doar prin conținut, prin intermediul suprafeței vizuale (care înregistrează și transmite în mod vizual contextul genealogic al individului, descrie relațiile familiale și de rudenie, reprezintă schimbările semnificative care se ivesc în viața individuală și colectivă), ci și prin utilizare, în diferite aspecte, recunoscut ca un act social (trimiteră / dăruirea fotografiilor în cercul familiei / de rude / de prieteni, „consfințirea” unor relații prin actul fotografierii etc.)

Fotografierea și utilizarea fotografiei poate fi interpretată ca un gest / comportament ritualizat, care operează cu o structură de coduri și norme, aplicabilă pe o scară largă, relativ stabilă și constantă, explicită sau acceptată tacit.

Fotografia privată transmite (în formă de inscripții, dedicații etc.), impune / menține (sub formă de interpretări, legendă etc.) un corpus de texte relativ constant și coerent. Acesta, la rândul lui, poate fi supus analizei de conținut, prin care se poate dobândi un nou set de informații și date specifice corpusului analizat, pe de o parte, dar și un șir de afirmații legate de diferitele registre de texte (aspecte legate de forma și conținutul generalizat) atribuite fotografiilor, pe de altă parte. Însuși fotografia – prin utilizare – poate fi interpretată ca un proces de comunicare. Fotografia comunică informații semnificative dar și redundante. Decodarea acestora, în cele mai multe cazuri, nu este problematică pentru persoanele / comunitatea în cauză. Totodată, fotografia stabilește relații, adeseori consolidează relațiile sociale, declară solidaritatea persoanelor / comunității pentru lumea exterioară dar și pentru cea interioară. Interpretarea procesului de comunicare prin fotografii / legată de fotografii este relevantă și legitimă doar în contextul dat.

Fotografiile au fost făcute pentru a putea fi văzute de alții, dar expunerea pozelor avea reguli bine definite. Unele fotografii cu funcție reprezentativă, destinate publicului, erau agățate pe pereții camerelor. Până în perioada interbelică doar familiile mai înstărite și-au putut permite comandarea fotografiilor. Începând cu anii 1920 numărul fotografiilor crește treptat, ajungând să decoreze toate camerele caselor. Spațiul destinat fotografiilor a fost peretele principal al camerei curate, dar ele puteau fi așezate și pe pereții laterali.



Interiorul casei lui Nistor Nemțan, Câmpulung Moldovenesc, 1942; găsiță în gospodăria Ion Nemțan, scan 2013.

Fotografiile de familie și portretele de dimensiuni mari erau agățate deasupra paturilor. Modul de aranjare a fotografiilor, compozițiile, se realiza urmărind regulile simetriei. În anii 1950 s-a răspândit obiceiul de a fixa mai multe fotografii într-o singură ramă. Tot în această perioadă a fost la modă aplicarea fotografiilor sub sticlă vopsită în culori, prevăzută cu motive florale.

În evoluția fotografiilor de familie / de cabinet, se pot diferenția mai multe perioade, fiecare din acestea foarte bine individualizate. Pentru lumea țărănească, a Ocolului, primele fotografii apar la sfârșitul anilor 1870, când fotografi ambulanti, mai ales nemți din Cernăuți și Bistrița, vizitau orașele mari pentru a realiza fotografii la comandă. Acest tip de fotografii însemna un act de prestigiu, un simbol al statutului familiei și individului în comunitatea respectivă. Fotografiile erau păstrate în casa dinspre drum, pe perete, în rame frumos lucrate, între icoane. Fotografiile de acest fel au circulat până în perioada Primului Război Mondial și au fost păstrate ca semn de cinste. În primul deceniu al secolului al XX-lea, familiile cele mai înstărite chemau fotografii acasă, pentru a realiza fotografii în fața gospodăriilor. Interesant este că fotografii păstra clișeul fotografic după care multiplica fotografii de tip carte poștală și le oferea ca suvenir turiștilor care vizitau Bucovina.

Urmează perioada interbelică când în modul de reprezentare găsim o îmbinare a trăsăturilor culturii țărănești tradiționale cu influențele burgheze și cu elementele urbane. Aici apar elemente foarte diverse de decor – măsuțe și scaune orășenești, diverse piese de recuzită (umbrele, sticle, chiar și animale). Uneori actanții fotografiilor erau puși în poziții teatrale – simulând o vânatoare, oferind flori tinerei de lângă ei etc.



Feciori, Pojorâta, realizată în Atelierul Pașcaniuc; din Colecția Ion Grămadă, scan 2014.

După al Doilea Război Mondial varietatea fotografiilor este din ce în ce mai mare, datorită răspândirii cabinelor fotografice deschise în comunități, dar și numărului mare de fotografi amatori, care veneau acasă, la cererea comanditarilor, pentru a realiza loturi de fotografii în care familia era surprinsă în diferite posturi.

Fotografiile de familie surprind detalii ce captează interesul cercetătorilor. Pe lângă funcția complementară, în cadrul povestirii vieții, acestea înglobează detalii legate de îmbrăcămintea, ținuta, generațiile, rangul social și economic al celor fotografiați, raportul dintre proprietar și fotografii, transformările care s-au produs pe parcursul deceniilor. Dar și persoana fotografului, locul, timpul, modul, funcția fotografierii, aranjarea persoanelor fotografiate, dimensiunile, anexele fotografiei ne oferă informații suplimentare importante.

Fotografia treptat s-a integrat în cultura fiecărei pătri sociale, devenind un mijloc de documentare. Prin fotografiile vechi de familie se poate cunoaște imaginea societății, noțiunea și funcția familiei, a generațiilor, a grupurilor de activitate, precum și datele legate de costumul tradițional. În fotografii cele mai multe dintre costume sunt de sărbătoare datorită importanței momentului în care au fost realizate – nuntă, naștere, înmormântarea, sfințirea casei, plecatul în cătănie, momente solemne, hramuri. Un număr foarte mic de fotografii găsite în teren din perioada interbelică și postbelică îi surprind pe oameni muncind la câmp, sau la clacă.

Pentru perioada antebelică în gospodăriile din zona Câmpulungului cele mai multe fotografii sunt de nuntă. Majoritatea îi prezintă pe mire și pe mireasă, în perioada de după cununie. Varietatea temelor este foarte mare – în momentul iertăciunii, la ieșirea de la biserică sau la masa mare. Alături de acestea sunt cele realizate în atelierele fotografice, într-o manieră specifică – mirele și mireasa în centru, pe margini nașii, iar în spatele lor druştele și vătăjeii. Majoritatea acestor fotografii sunt realizate de către fotograf Ion Pașcaniuc din Câmpulung Moldovenesc. De menționat este și faptul că uneori fotografiile nu erau realizate în ziua nunții, ci mai degrabă în săptămâna de după, sau în duminica în care se mergea la biserică pentru a se închina lumânările. Tinerii gospodari erau însoțiți de nași, druşte și vătăjeii. Mai întâi se realiza fotografia cu mireasa și mirele în haine de nuntă, după care mireasa își dădea cununa jos și era îmbrobodită de naș cu șalul de gospodină.



Nuntă, Pojorâta; găsită în gospodăria Elena Străjer, scan 2012.

Fotografiile de botez sunt foarte rare în cadrul comunităților tradiționale din Bucovina, acestea se realizau în condiții excepționale, mai ales dacă copilul botezat avea mari probleme de sănătate. În zona satelor huțule, unde mortalitatea infantilă era foarte mare, apar fotografii cu copii muribunzi.



Copil pe moarte, Breaza; găsită în gospodăria Ursescu, scan 2018.

În ceea ce privește fotografiile realizate la înmormântări varietatea lor este la fel de mare ca și în cazul celor de nuntă. Majoritatea sunt realizate fie în casa dinspre drum unde era ținut decedatul, fie în ogradă, unde de obicei era surprins tot convoiul funerar



Înmormântare Magdalena Erhan, Pojorâta, 1963; găsită în gospodăria Elena Străjer, scan 2017.

fie în ograda bisericii, după terminarea serviciului religios, iar de foarte puține ori la groapă înainte de așezarea capacului sicriului. Pe lângă acestea, apar foarte multe fotografii cu înmormântări de copii.

Multe la număr sunt și fotografiile de grup, îndeosebi cele de familie. Modul de amplasare al personajelor

fotografiate reflectă relațiile sociale și raporturile dintre oameni. Întotdeauna în centru se află persoana cea mai importantă, în jurul căreia sunt așezați ceilalți membri ai familiei. În rândul întâi se găsesc generațiile mai vârstnice și persoanele cu rang social. Copiii mici ocupă și ei un loc central – fie șezând în brațele mamei, fie stând în picioare pe un scaun – sugerând astfel continuitatea familiei. Ajungând la vârsta următoare, copiii mai mari sunt plasați deja la marginea fotografiei. De obicei soții stau unul lângă altul, fetele lângă mamă, iar băieții lângă tată. Ca semn al prieteniei, fetele sunt reprezentate braț la braț, feciorii punându-și mâna pe umăr unul la altul. Semnificativ este faptul că în cazul fraților și surorilor nu a fost nevoie de asemenea gesturi, raportul dintre ei fiind firesc. Același lucru se observă și în fotografiile de cununie în comparație cu cele care îi prezintă pe soți. În vreme ce în fotografiile cu mire și mireasă sunt prezente anumite gesturi simbolice care fac perceptibilă legătura dintre ei, aceste gesturi lipsesc cu totul din fotografiile în care apar soțul și soția. Fotografiile reprezintă modalități potrivite și pentru menținerea relațiilor între oameni. Amintim fotografiile trimise din armată, din emigrație sau cele primite de la rude.

O categorie aparte o reprezintă fotografiile de familie, în care nu este prezent capul de familie. Acestea au fost făcute în timpul războiului, pentru a fi trimise soțului. În unele cazuri cel mai mic copil din familie ține în mână fotografia tatălui său, sugerând astfel legătura familială.

În fotografii apar multe elemente proprii culturii

tradiționale, mai cu seamă îmbrăcămintea caracteristică locului, regiunii în care trăiește cel fotografiat. Cu ocazia fotografierii oamenii îmbrăcau – conform anotimpului – hainele de sărbătoare, piesele de îmbrăcăminte destinate ocaziilor. Cu timpul aceste fotografii au devenit singurele surse de informații privind îmbrăcămintea din localitățile care nu au păstrat în decursul ultimei sute de ani caracterul specific comunitar. În mod firesc îmbrăcămintea imortalizată în fotografie oferă multe date și despre sexul, starea socială, familială și economică, vârsta, religia celui reprezentat în imagine și nu în ultimul rând despre transformarea în timp a pieselor de îmbrăcăminte. Un loc aparte în cercetare îl ocupă satele huțule, care datorită conviețuirii cu românii și-au pierdut specificitatea. În teren nu se mai găsesc piese de costum purtate la 1900, iar amintirile sunt din ce în ce mai șterse, mai ales cu privire la podoabe, tehnici de îmbrobodire la femei, și chiar la unele piese componente – hainele de dimie roșie, paftalele de pieptar, salbele de cruci.

O importantă valoare documentară o au și însemnările scrise cu mâna, de obicei pe versoul fotografiilor, care de cele mai multe ori cuprind numele celor fotografiați, data fotografierii, unele texte referitoare la ocazia sau motivul pentru care au fost dăruite. În anumite perioade fotografiile circulau sub formă de carte poștală, fiind astfel posibilă transmiterea unor scrisori mai scurte pe spatele lor.

Note

1. Adrian Silvan Ionescu, *Artă și document. Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea* (București: Editura Meridiane, 1990), 18.
2. Tekla Tötszegi, *Satul tradițional văzut prin obiectivul lui Denis Galloway* (Cluj: Editura Argonaut, 2008), 7.
3. J. P. Terrenoire, „Images et sciences sociales: l'objet et l'outil”, în *Revue française de sociologie* XXVI (1985): 510-511.
4. Terrenoire, 519.
5. Tekla Tötszegi, 241-258.

Bibliography

- Ionescu, Adrian Silvan. *Artă și document. Arta documentaristă în România secolului al XIX-lea* [Art and Document. Documentary art in 19th century Romania]. Bucharest: Editura Meridiane, 1990.
- Tötszegi, Tekla. *Satul tradițional văzut prin obiectivul lui Denis Galloway* [The traditional village seen through Denis Galloway's lens]. Cluj-Napoca: Editura Argonaut, 2008.
- Terrenoire, Jean-Paul. “Images et sciences sociales: l'objet et l'outil.” *Revue française de sociologie* XXVI (1985): 509-527.



RÉINVENTER LE TERRAIN ETHNOLOGIQUE DANS LE CONTEXTE DE LA PANDÉMIE DE COVID-19

Otilia HEDEȘAN & Cosmina TIMOCE-MOCANU

West University of Timișoara
Sextil Pușcariu Institute of Linguistics and Literary History, Romanian Academy
E-mail: cosminatimoce@gmail.com; otilia.hedesan@e-uvv.ro.

REINVENTING THE ETHNOLOGICAL FIELDWORK IN THE CONTEXT OF THE COVID-19 PANDEMIC

Abstract: Our paper presents a series of theoretical reflections generated by the task of conducting anthropological research on food traditions and practices in a network of villages in Romania, in the context of restrictions on movement and social interaction during the COVID-19 pandemic. The research was carried out as part of the Digital collection of Romanian food heritage and transfer to society – FOODie project. The pressure to respect both contractual deadlines in relation to the funder and health safety rules led us to the solution of online interviews. Due to the specific nature of our research, the people targeted by the interviews were aged and had minimal digital skills, which led us to call on a second member of the interviewed community, a PC user, who was ready to moderate the relationship with the informant and provide technical assistance. Based on these research experiences, we will discuss (a) the advantages and disadvantages of remote fieldwork; (b) the dynamics of the relation between the researcher and the respondent in this new methodological context; (c) the collaborative nature of the ethnological document, which is the result of the intersection of the researcher's thematic interests, her/his availability and skills and, in this case, the flair, intuition and persuasiveness of the actor mediating the meeting between the two.

Keywords: food traditions, fieldwork, remote fieldwork, Romanian ethnology, COVID-19 pandemic.

Citation suggestion: Hedeșan, Otilia, and Cosmina Timoce-Mocanu. “Réinventer le terrain ethnologique dans le contexte de la pandémie de covid-19.” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 109-117.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.15>.



Repères introductifs. Contextes temporels et régionaux

Nous présenterons ici une expérience relativement récente de recherche ethnographique et, à partir de celle-ci, nous formulerons quelques aspects théoriques concernant la recherche de terrain à distance, à l'aide des outils numériques. Il s'agit du travail de recherche réalisé de novembre 2020 à mai 2023, dans le cadre d'un projet sur les traditions et pratiques culinaires de Roumanie¹ et dans les petites communautés de Roumains proches des frontières de la Roumanie (de Bulgarie, de la République de Moldova, de Serbie, d'Ukraine et de Hongrie) : *Digital collection of Romanian food heritage and transfer to society (FOODie)*².

Ce projet a été conçu comme une suite de recherches

ethnographiques de terrain, recueillant des informations sur les pratiques culinaires ; diffusées par la suite à travers des publications scientifiques³ et téléchargées sur des plateformes numériques⁴, ces informations sont disponibles pour le grand public. Dans le laps de temps où il s'est déroulé, plus précisément en raison des événements mondiaux ou régionaux qui se sont produits durant cette période, les chercheurs du projet *FOODie* ont dû tout d'abord trouver des solutions pour mener à bien leur activité dans ce que l'on appellera des conditions dangereuses. Il s'agit essentiellement de deux circonstances qui ont causé cette insécurité, que nous avons dû surmonter.

Contracté en novembre 2020, le projet *FOODie* a été mis en route dans un contexte de risque sanitaire majeur (inconcevable au moment de la rédaction du dossier de

candidature⁵). Partout en Europe, la deuxième vague de la pandémie de coronavirus était à son point culminant, et la population de la Roumanie affrontait, à cette époque, les premières incidences inquiétantes de contamination⁶ et surtout de décès par Covid-19. À plusieurs reprises furent instituées des mesures régionales de confinement et des restrictions en matière de déplacements et de distanciation physique et sociale, avec l'interdiction des réunions dans les espaces publics⁷. De plus, comme une partie des frontières de la Roumanie avec les pays mentionnés ci-dessus qui sont également des frontières européennes, leur franchissement fut temporairement interrompu⁸. Sur le territoire de ces pays voisins vivent des communautés roumaines étudiées dans notre projet. En revanche, l'UEFISCDI, institution de financement du *FOODie*, ne s'est nullement positionnée vis-à-vis de cet état de fait et a refusé de renégocier certaines clauses contractuelles, de sorte que l'activité de recherche de terrain restait à faire suivant le cahier de charges et les objectifs établis initialement. En ce qui nous concerne, depuis plus d'un an (2020-2021), nous nous sommes retrouvés dans l'obligation de conjuguer les réglementations sanitaires en vigueur (tantôt permissives, tantôt restrictives, selon la fluctuation des vagues pandémiques) avec la réelle préoccupation pour notre propre santé, mais surtout pour les personnes désireuses de nous accueillir chez elles et de nous parler de nourriture, une des composantes importantes de leur vie privée.

Deuxièmement, outre la pandémie de Covid-19, la période à laquelle nous faisons référence est également celle où la guerre en Ukraine⁹ a éclaté. Même si la Roumanie a été indirectement et inégalement touchée par ce conflit, dans le déroulement de nos recherches, la guerre a représenté un autre défi important. Désormais autorisé, le franchissement des frontières vers des régions en Ukraine ou en République de Moldova (où se trouvent des communautés de Roumains faisant l'objet de nos recherches) est devenu soit problématique, soit carrément risqué.

Autres repères introductifs. Les interlocuteurs

Dans la philosophie du projet *FOODie*, les informations liées à la nourriture, la cuisine et les traditions alimentaires doivent être obtenues, selon le cas, auprès de personnes recommandées par la communauté comme spécialisées ou au moins passionnées par ces sujets. De nos expériences de recherche antérieures, nous savions déjà que pour ce sujet, la plupart des interlocuteurs sont des femmes, chargées de préparer la nourriture dans des contextes domestiques, en raison de la distribution traditionnelle des rôles (et de la construction du genre) dans la société roumaine traditionnelle. Les hommes sont très rarement de bons informateurs dans les discussions sur l'alimentation, et

cela est associé à des pratiques particulières (abattage d'animaux à domicile, notamment du porc, préparation de boissons alcoolisées, préparation de produits laitiers de brebis, notamment de fromages).

Ce sont des personnes qui sont recommandées dans leurs communautés comme ayant une bonne connaissance des traditions alimentaires et/ou comme étant habiles dans la préparation de plats considérés comme représentatifs de la région ; dans la plupart des cas il s'agit de personnes âgées de 50 à 80 ans. Le plus souvent ces personnes vivent dans des villages, et si elles habitent en ville, mais sont originaires de villages différents, elles ont tendance à rapporter ce qui est propre à leur village d'origine. D'autre part, il s'agit de personnes de niveaux d'études et de professions divers, avec une mobilité spatiale très variable (des uns quittent rarement leur village et uniquement pour se rendre dans les villes proches, d'autres voyagent ou travaillent et vivent un certain temps dans différents pays d'Europe).

Une solution. Trois défis

Dans les conditions brièvement présentées ci-dessus, nous avons décidé d'essayer de réaliser, autant que possible, des entretiens numériques à distance¹⁰. Notre approche s'est imposée naturellement, compte tenu des tendances de l'ethnologie actuelle et des conditionnements pandémiques. Ainsi, les discussions au sein des institutions académiques et des organisations réunissant les anthropologues européens sont/ou peuvent être valables pour notre recherche. Comme on le sait, les débats au sujet des enquêtes de terrain en contexte de pandémie ont d'abord été eu lieu sur des blogs ou dans la formule webinaire/document collaboratif¹¹ et ont ensuite été structurés en articles publiés¹². Ceux-ci ont (re)croisé des concepts tels que *l'autoethnographie* [*autoethnography*]¹³, *l'ethnographie numérique* [*digital ethnography*]¹⁴, *le travail de terrain à distance* [*remote fieldwork*]¹⁵, *les entretiens en ligne/virtuels* [*online/virtual interviews*]¹⁶. Les trois derniers concepts rendent transparente, relèvent de l'enquête de terrain en ligne et, par voie de conséquence, entraînent le réajustement méthodologique afin d'obtenir les meilleurs résultats possibles dans les conditions épidémiologiques données.

Ces débats ont aussi amené à la remise en discussion de positions plus anciennes, déjà canoniques, au sujet de l'ethnographie numérique et de ses relations avec l'ethnographie tout court¹⁷. On a repris les définitions, les positionnements théoriques ou les débats concernant les sujets à aborder de cette manière, tout en affirmant l'idée très généreuse selon laquelle « The idea of adaptation of ethnography to new conditions is one of the key elements explaining of ethnography's success as a method. »¹⁸

D'un autre côté, cependant, une telle entreprise en

Roumanie¹⁹ et, par extension, en République de Moldova ou en Serbie, s'annonçait comme atypique, extrêmement provocatrice, et même dérangement pour une partie du corps professionnel en Roumanie. La solution que nous avons trouvée a imposé de relever trois défis (ce qui nous fait penser à une blague de la période communiste roumaine : pour chaque solution il faut identifier au moins un problème).

Tout d'abord, notre choix pour les entretiens en ligne était une solution pratique pour réaliser les recherches de terrain bien que cette approche ne soit ni pratiquée jusqu'à ce jour, ni agréée par l'ethnologie canonique de Roumanie. Il convient de noter, aussi et surtout, que pour l'ethnologie roumaine, la recherche de terrain est une composante extrêmement importante, les principaux moments d'excellence du domaine relevant d'enquêtes de terrain conséquentes (soit en termes de nombre de lieux visités par les chercheurs, ou en termes de durée d'étude d'une localité donnée²⁰).

Deuxièmement, la catégorie de sujets visés dans notre projet, dont nous avons brièvement dressé le « portrait-robot » ci-dessus, peut être considérée, quant à elle, plutôt conservatrice, ayant un accès limité à Internet et surtout dépourvus de compétences numériques notables. Selon les données fournies par l'Institut national des statistiques concernant l'accès de la population aux technologies de l'information et de la communication en 2019, collectées moins d'un an avant le début de la pandémie, 75,7% des ménages en Roumanie avaient accès à Internet depuis leur domicile, mais 61,8 % d'entre eux habitent dans des villes. Les indicateurs fluctuent considérablement au niveau régional, étant plus bas pour les localités de Moldavie et de Munténie. Parmi les internautes, seuls 6,6% étaient des retraités ; or, notre projet s'appuie principalement sur des échanges avec des personnes de cette catégorie.

Malgré cette situation statistique et, surtout, malgré l'image stéréotypée que l'on a des personnes âgées habitant dans des localités rurales et éloignées (il s'agit parfois de zones à faible couverture Internet, éventuellement des régions pauvres), on aurait pu s'attendre à ce que nos interlocuteurs soient réticents à de telles formes de communication, mais la réalité que nous avons constatée était complètement différente. Évidemment, le succès des entretiens de ce type s'explique aussi par le fait que la pandémie a reconfiguré parfois des pratiques tout à fait inhabituelles dans la vie quotidienne pré-pandémique.

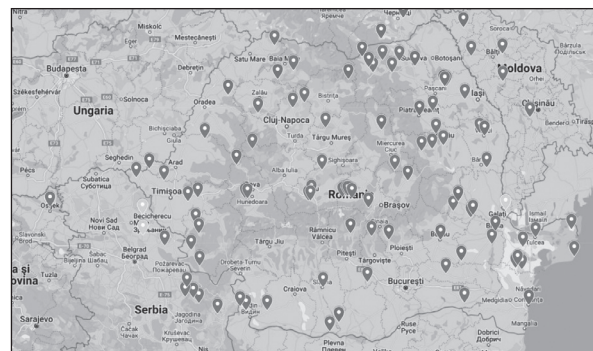
Parmi les facteurs qui ont facilité cette ouverture, il convient de mentionner, en premier lieu, que certains de nos informateurs utilisent des téléphones, des tablettes et, très rarement, des ordinateurs, pour communiquer avec des membres de leur famille qui ont déménagé dans les villes voisines ou sont partis travailler à l'étranger²¹. Parmi les applications dotées de fonctionnalités VoIP

(Voice over Internet Protocol), on utilise le plus souvent *WhatsApp* et *Messenger*, ou *Viber*, en République de Moldova, et en régions d'intérêt en Serbie et en Ukraine. En effet, bon nombre des femmes que nous avons contactées par téléphone pour programmer nos entretiens nous ont proposé d'utiliser la fonction d'appel vidéo, sur l'une ou l'autre de ces applications. Cependant, faute d'option d'enregistrement des appels vidéo sur ces applications, nous avons dû recourir à *Google Meet*/*Zoom Meet*. Fait notable dans les localités à bonne couverture Internet : comme la plupart des enfants de la famille ou du quartier suivaient des cours scolaires et universitaires dispensés en ligne, nos interlocuteurs ont été amenés à croire que la communication à distance, via les visioconférences, était possible et efficace. De plus, en tant qu'option temporaire et limitée, elle aurait pu s'avérer fonctionnelle dans des cadres plus formels, en dehors des relations familiales.

Il convient également de noter que l'ethnographie numérique (*digital ethnography*) est, dans l'espace roumain, l'apanage de quelques jeunes chercheurs, très compétents, qui ont mené l'étude des comportements au sein des communautés numériques de jeunes ou de professionnels actifs dans l'espace virtuel.

Notre recherche devait donc surmonter, dès le départ, l'inédit de la forme d'interaction. Nous avons abordé des sujets de l'ethnographie classique avec des interlocuteurs non expérimentés dans l'utilisation de l'Internet, et nous avons réalisé des entretiens approfondis et détaillés. Certes, ces aspects en disent long sur les capacités de l'ethnographie à distance, mais aussi, osons-nous croire, sur la mobilité, la disponibilité et l'intelligence du groupe étudié, qui, dans des conditions de crise maximale, peut devenir empathique avec le chercheur, participant dans la création de documents ethnologiques collaboratifs et surmontant diverses difficultés technologiques.

FOODie alors : terrain et terrain éloigné (remote fieldwork)



FOODie: terrain et terrain éloigné

Tels sont les cadres dans lesquels nous avons déroulé les recherches de terrain et enregistré les entretiens

FOODie dans 104 points (voir la carte). Parmi ceux-ci :

(1) entretiens face-à-face et travail de terrain : dans 74 localités (indiquées sur la carte en rouge). Il s'agit notamment :

(a) des localités situées à proximité du lieu de résidence des chercheurs ; les distances ne dépassant pas 150 km permettaient d'arriver/discuter/retourner chez soi le même jour et, implicitement, limitaient les interactions autant que possible ;

(b) localités situées à des points extrêmes (de l'autre côté de la frontière ou à l'intérieur de celle-ci, mais à des distances considérables de nos villes de résidence), où nous avons mené des campagnes intensives et de courte durée (2 à 6 jours), soigneusement planifiées au cours des périodes de relaxation des restrictions.



Recherche de terrain à Șolcani,
République de Moldavie, 26.08.2021
(Photo : Cosmina Timocea-Mocanu)

(2) entretiens à distance *via Google meet/ Zoom* : 27 localités (indiquées en bleu sur la carte). Il s'agit, en fait, de trois situations :

(a) des localités avoisinantes, où les entretiens ont été réalisés à des moments où la pandémie atteignait des pics ; par conséquent, il y avait des mesures restrictives quant aux déplacements et aux interactions sociales ;

(b) des localités éloignées des villes de résidence de tous les membres de l'équipe ; même dans des conditions de relâchement épidémiologique, se rendre dans ces localités supposait un budget important d'argent et de temps ;

(c) des localités en Ukraine et en République de Moldova où les déplacements sont devenus difficiles sinon impossibles en raison de la guerre. L'enquête de terrain en ligne exigeait une personne de contact sur place, qui assumerait le rôle de médiateur de l'interaction (voir *infra*).

(3) recherches en formule hybride, en face à face et en ligne : 3 localités (indiquées sur la carte en orange). Il s'agit de deux situations différentes :

(a) les localités de Serbie sont des terrains de recherche que nous connaissons très bien ; nous y sommes retournés périodiquement au cours des dernières

décennies²² ;

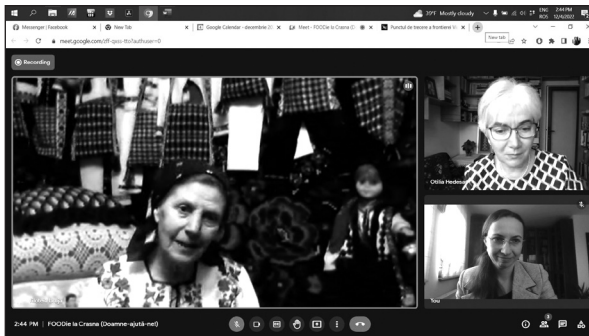
(b) une seule localité où nous avons complété le terrain en face à face par un entretien en ligne.

Pour résumer : la plus grande partie de notre enquête de terrain s'est déroulée en face à face, selon les normes de l'ethnographie canonique (71,15% des points étudiés) ; les entretiens en ligne ont couvert environ un quart des points étudiés (25,97 %) ; les lieux qui ont fait l'objet d'une démarche hybride (en présentiel et à distance) ne représentent qu'une infime partie de la recherche (2,88%).

Remarques sur les recherches de terrain à distance

Dans ce qui suit, nous analyserons exclusivement les entretiens réalisés en ligne, par le biais des visioconférences sur différentes plateformes numériques (notamment *Google Meet* et, dans quelques cas, *Zoom*). De par leur grand nombre et la quantité d'informations obtenues, il est évident que ces interactions en distanciel représentent une alternative efficace aux entretiens en face-à-face, réalisés lors des recherches du terrain ethnologique canonique. Parmi les avantages les plus importants des entretiens à distance, il faut mentionner : l'élimination des risques de contamination au SARS-CoV-2 pour les interlocuteurs et les chercheurs ; dans le cas du terrain en face à face, ces risques étaient permanents, malgré toutes les précautions. De même, c'était une économie importante de temps et d'argent, vu que les interactions se sont effectuées rapidement et sans frais.

Ce qui nous semble beaucoup plus important c'est le fait que ces plateformes numériques permettent l'enregistrement vidéo des entretiens de manière très simple, sans qu'il soit nécessaire d'utiliser d'autres appareils ou applications numériques. Dans la plupart des cas on a obtenu des enregistrements de bonne qualité (aspects sonore et visuel), qui captent en gros plan toute une série de paralangages, dont les gestes et surtout l'expression du visage du narrateur sont les éléments les plus importants de l'information. Dans très peu de cas, l'enregistrement a été de mauvaise qualité en raison de la connexion internet instable.



Entretien à distance, via Google meet, avec Rahira Gherman de Crasna, Ukraine, 4.12.2022 (Capture d'écran)

L'entretien qui nous a le plus touché a été enregistré le 4 décembre 2022, lorsque Filoteia Bruja, étudiante de Mme Felicia Vrânceanu, notre collègue de l'Université de Chernivtsi, s'est connectée sur la plateforme *Google Meet*, afin de faciliter l'interview d'une personne de son village natal, Crasna, en Ukraine. L'entretien avait lieu moins de trois semaines après l'attaque de missiles perpétré par la Russie sur le système énergétique de l'Ukraine²³. Dans de telles conditions, l'approvisionnement en électricité et l'accès au réseau internet étaient drastiquement restreints sur le territoire ukrainien. En toute logique, nous avons fait remarquer à nos interlocuteurs – notre collègue, son étudiante, et des habitants de Crasna – que nous pouvions reporter cette discussion *sine die*, mais tout le monde a quand même insisté que l'on poursuive l'entretien. Comme la connexion internet était faible, et que nous avons perdu le signal à plusieurs reprises, nous avons demandé à Filoteia Bruja de faire une copie de sauvegarde de l'enregistrement, en version audio, avec son smartphone personnel. Nous avons reçu, presque instantanément, un message texte de sa part, disant que dès le début de notre conversation, elle était en train de faire un enregistrement vidéo, à l'aide de la caméra de son portable. Dans les heures suivantes, nous avons reçu l'intégralité de cet enregistrement fragmenté, via *Viber*. De cet enregistrement fait dans des conditions techniques des plus précaires, nous avons maintenant en notre possession deux versions : l'une réalisée par nos soins, à distance, et une seconde, réalisée sur place par l'étudiante de notre collègue. Il faut souligner dans ce cas le caractère collaboratif du document ethnographique produit. Mais ce qu'il y a au-delà des informations utiles collectées dans le cadre du projet *FOODie* est encore plus important : l'établissement d'une connexion et son fonctionnement dans une situation techniquement précaire et généralement préoccupante, dans les conditions d'évolution de la guerre, a transformé notre interaction en un véritable message de solidarité, plein d'empathie et porteur de courage. Or, ces éléments supplémentaires, cette communication indirecte d'un message de résistance et de soutien auraient été beaucoup plus difficiles à faire passer, voire impossibles, sans l'usage des moyens numériques. D'un autre côté, cependant, comme les chercheurs n'ont pas manqué de faire remarquer, « [...] online ethnography is deficient in some important ways »²⁴, les entretiens à distance présentaient également un certain nombre de lacunes. Il s'agit bien sûr d'une limitation structurelle, puisque :

« [...] an ethnographic narrative is presented as authentic when it contains a face-to-face interaction and the rhetoric of having traveled to a remote field site. Clearly, by definition, an online ethnography cannot have these qualities. The location question is especially vexing because the concept of the field site is brought into the question. (...) A holistic description of any

informant, location or culture is impossible to achieve. Online ethnographies are partial »²⁵.

Pour ce qui concerne notre recherche, le fait de déplacer ces rencontres dans l'espace virtuel conduit à une limitation de l'interaction entre le chercheur et son interlocuteur, privilégiant les entretiens de type narratif-descriptif. Tout ce qui relève de l'observation participative et de la documentation visuelle en dehors de l'entretien proprement-dit est évidemment absent de ces enregistrements vidéo. A partir des documents produits, nous ne pouvons savoir où habite notre interlocuteur, quelles sont ses relations avec ses voisins, comment se présente son habitation et comment est organisé son espace domestique, y compris celui réservé à la cuisine, sauf s'il choisit de se connecter/d'être connecté depuis la cuisine.

Parfois ces lacunes sont ressenties comme telles par nos interlocuteurs, qui soit s'éloignent pour quelques instants de la place devant la caméra, soit demandent à l'une des personnes présentes d'apporter un objet d'appui pour ce qu'ils sont en train de décrire. Ainsi, nous avons observé de loin des œufs de Pâques colorés (œufs peints), des gâteaux fraîchement préparés, certains outils traditionnels qui servent à préparer certains plats (cuillères ou couteaux en bois, etc.) et même une citrouille (sollicitée par une vieille femme à son neveu, car après l'avoir entendu utiliser un régionalisme, nous avons posé la question: *Qu'est-ce que c'est... ?*)

Cependant, l'absence d'un tel cadre, l'impossibilité de se déplacer librement ou du moins à appuyer un discours informatif, a déterminé une transformation rhétorique importante des entretiens produits dans ces conditions. Lorsqu'elles avaient à communiquer une recette, certaines de nos interlocutrices ont choisi de fournir de nombreux détails supplémentaires, pour compléter ce qui n'est habituellement pas dit, mais simplement démontré. D'autres fois, cependant, la présentation de certains plats était très lacunaire, les „recettes” transmises étant fragmentaires et elliptiques, très probablement parce que normalement elles auraient été complétées par ce qui est fait sans être dit, par le geste qui supplée la parole.



Entretien à distance, via Zoom, avec Edith Pascu de Târgu Secuiesc, Roumanie, 22.11.2022 (Capture d'écran)

Les cas les plus révélateurs, en ce sens, sont ceux des localités où nous avons doublé les entretiens en ligne avec les enquêtes de terrain en face à face. Ainsi, Maria Minciună – connue dans sa localité sous le nom de Tanti

Masha (de Slobozia Mare, République de Moldova) a attiré notre attention dès notre recherche sur place (en août 2021). C'est elle qui coordonnait en fait la confection de certains plats considérés comme spécifiques, même si plusieurs autres personnes présentes semblaient beaucoup disertes. À l'automne 2022, cependant, lors de l'entretien à distance, Mme Maria Minciună a été tenue de convertir son expérience en un discours narratif.

De son côté, Mirjana Petrovici, de Toracu-Mare (Serbie), nous a décrit en détail, lors de l'entretien en ligne organisé avec l'aide de sa nièce, la manière dont les gâteaux sont préparés dans sa localité. Étant donné que notre visite sur le terrain n'a eu lieu que quelques semaines plus tard, toute la démonstration pratique a été mise en scène comme un pendant au récit livré.



Entretien à distance, via Google meet, avec Mărioara Sârbu et Ana Boier de Uzdin, Serbie, 27.03.2021 (Capture d'écran)

Enfin, un cas extrêmement révélateur est celui de la troisième localité investiguée en face-à-face et à distance, Uzdin (de Serbie). Les habitants en sont bien connus dans la région pour la passion pour un gâteau spécifique (en fait c'est un gâteau relativement récent, dont la recette est adoptée/et adaptée des pâtisseries des villes de l'Ouest de la Roumanie), les petits pains à la crème fouettée ou à la crème de fraise. Cependant, dans l'entretien à distance nous n'avons pas pu faire décrire à nos interlocuteurs la préparation de ce produit, mais nous avons été invitées à aller voir comment cela se fait. Sur le terrain, on nous a fait une démonstration minutieuse, et comme la fille de six ans d'une de nos collègues était présente, une des vieilles femmes lui a expliqué, étape par étape, ce qu'il faut faire pour réussir ce gâteau.



Recherche de terrain à Uzdin, Serbie, 21.06.2021 (Photo : Diana Mihut)

D'autre part, même cette communication exclusivement verbale est entachée de l'impossibilité de nuancer la conversation par d'autres langages. La fonction phatique du langage, celle de vérifier le contact avec l'interlocuteur, qui est le plus souvent l'effet de mimiques et de postures, était difficilement utilisable en distanciel. Très vraisemblablement, cette fêlure est, en quelque sorte, aussi le résultat de la présence souvent discrète à côté de l'interlocuteur d'un médiateur, d'une personne dont le rôle est de s'assurer que la connexion est maintenue (ne serait-ce que dans son aspect technique).

De même, une série d'autres lacunes concernent les limites mêmes de l'infrastructure nécessaire à une communication du type analysé ici. La connexion internet était parfois fluctuante, les appareils utilisés par certains informateurs – surtout lorsqu'ils ne sont pas assistés par des médiateurs – n'étaient pas des plus performants. Dans d'autres cas, deux ou même trois personnes participaient à l'entretien, ce qui rendait un peu plus difficile leur positionnement devant la caméra intégrée de l'ordinateur et entraînait souvent des défauts de l'image et du son.

Le terrain à distance, que nous avons pratiqué plutôt par nécessité que moins comme une expérience programmée, impliquait presque toujours l'apparition d'un acteur médiateur, un bénévole que nous connaissions et qui favorisait la communication. Sollicités par nous pour faciliter la mise en relation avec une personne de leur famille ou de leur communauté, connaissant bien les traditions alimentaires et désireuse de les raconter, les médiateurs ont fait, à chaque fois, des choix très inspirés. Ce sont aussi eux qui ont persuadé les personnes concernées d'accepter un entretien en ligne, se portant garants pour nous et fournissant les premières informations sur les enjeux du projet. D'autre part, les acteurs médiateurs ont assuré le support logistique pour les entretiens : ils ont mis à disposition leurs ordinateurs et surtout leurs adresses électroniques



pour le déroulement des visioconférences, ils ont ouvert les réunions et fait les réglages nécessaires pour que l'enregistrement se déroule dans de bonnes conditions, ils sont intervenus avec discrétion en cas de problème technique.

En guise de conclusion

La communication à distance dans le cadre de la recherche ethnographique décrite ici configure une variante roumaine dans le dossier extrêmement riche et varié des expériences de terrain, des transformations produites en son sein, ces dernières années, dans le contexte de la crise pandémique de Covid-19 et de la guerre en Ukraine. D'autre part, les matériaux issus des entretiens à distance, amples et pertinents pour le sujet étudié, ouvrent, à leur tour, un dossier des réalités en pleine mutation en Roumanie et dont l'ethnologie roumaine de type canonique ne peut (plus) se désintéresser. Le principal aspect que l'on peut noter ici est que plusieurs communautés rurales et éloignées, plusieurs personnes âgées se trouvant dans des communautés plutôt pauvres ont accepté ce genre d'interaction et se sont mobilisés de façon exemplaire pour la soutenir.

Dans les recherches de terrain en Roumanie (et dans les États voisins), la communication a supposé, pour l'instant, le recours à un ou plusieurs médiateur(s) : des étudiants, élèves, jeunes intellectuels, personnes qui travaillent dans les grandes villes (surtout Cluj, Timișoara, mais également Iași, Bucarest, Chernivtsi ou Chisinau) ont accepté rapidement et avec enthousiasme de servir de médiateur dans la ou les discussions avec quelqu'un de leur communauté d'origine ou de proximité. L'analyse

de ce processus est pour l'instant ouverte et a vocation à s'inscrire dans la lignée d'une réflexion sur le caractère collaboratif du document ethnologique, résultant du croisement des intérêts thématiques du chercheur, de la disponibilité et la compétence du celui avec qui il discute (et qu'il observe), mais aussi la détermination, la bonne foi, le flair, l'intuition et le pouvoir de persuasion de l'acteur médiateur qui facilite la rencontre ses deux.

Dans une courte liste de questions à formuler à cet égard, devraient figurer : Qui assume/peut servir de médiateur entre le chercheur appartenant à des institutions spécialisées (université, institut de recherche) et la communauté et pourquoi le fait-il ? Quels sont les arguments utilisés par ces intermédiaires pour persuader certaines personnes au sein de leurs communautés d'interagir avec les chercheurs ? Comment ces mêmes intermédiaires valident-ils la bonne foi des chercheurs devant leurs communautés ? À qui les communautés pensent-elles qu'il convient de parler d'un certain sujet, tel la nourriture (et souvent implicitement ce que les communautés pensent être/ne pas être du domaine de la tradition alimentaire locale) ?

Les défis qu'il a fallu relever ces dernières années, l'incertitude et l'imprévisibilité de la vie quotidienne, les changements d'ordre sociétal qui ont imposé des solutions innovantes ou ont consolidé des modalités de recherche qui semblaient, peu de temps auparavant, très révolutionnaires. L'ethnographie numérique a également passé une épreuve importante en ces temps de crise, documentant autant que possible les sociétés les plus diverses et interpellant même sociétés les plus fermées et traditionalistes.

Notes

1. Le projet intitulé *Digital Collection of Romanian Food Heritage and Transfer to Society* (FOODie) a été soumis pour évaluation dans la compétition de l'été 2019 initiée par UEFISCDI (Unité Exécutive pour le Financement de l'Enseignement Supérieur, de la Recherche, du Développement et de l'Innovation) de Roumanie, sous-programme 2.1. (Compétitivité par la recherche, le développement et l'innovation – Projet Expérimental Démonstratif) du Plan National de Recherche, Développement et Innovation 2015-2020, PN III. Notre projet suit les lignes directrices du cadre financier UEFISCDI et a pour but de mettre en commun deux plateformes web (www.hera.uvt.ro et www.ecultfood.ro), créées antérieurement par deux universités roumaines partenaires dans le projet, l'Université de l'Ouest de Timișoara et l'Université « Vasile Alecsandri » de Bacău, en y ajoutant de nouvelles informations concernant la nourriture, collectées dans différentes régions du pays.
2. La problématique de notre projet est très incitante en soi et présente un caractère de nouveauté dans le contexte roumain. La nourriture et les traditions alimentaires ont été un sujet tabou en Roumanie pendant l'époque communiste ; de même, ce sujet a été généralement peu fréquenté le long des derniers siècles dans la culture et, plus particulièrement, dans l'ethnologie de Roumanie. L'analyse que nous fournissons ici ne s'intéressera pas – de manière délibérée – du contenu et de la variété des données collectées, en insistant prépondérément sur les conditions de production des informations en situation de crise.
3. Ainsi, par exemple, nous avons publié en 2021 le numéro thématique de *Transylvanian Review, Multivalent Research about Food. Building the Romanian File* (eds. Otilia Hedeșan et Cosmina Timoce-Mocanu); il s'agit de la première publication en date s'intéressant à la configuration de la nourriture en tant que sujet de recherche dans l'ethnologie roumaine. Le volume en question est l'équivalent tardif des numéros que les revues *Ethnologia Europaea* et *Communications* avaient consacré à ce sujet

- en 1971. Les articles sont intégralement disponibles en ligne : <https://www.ceeol.com/search/journal-detail?id=1460>.
4. Voir des détails sur la page internet du projet: <https://www.rhea-uvt.org/proiecte/foodie>, sur le canal *youtube* eCULT-FOODie et sur la page de *social media* FOODie .
 5. Le formulaire de candidature comprenait une section consacrée à la définition des risques dans la recherche mais, au moment où nous avons soumis le projet, en octobre 2019, nous n'avions envisagé que des contre-temps dans le financement ou d'éventuels changements survenus dans la grille du personnel pour des raisons objectives, comme par exemple des arrêts-maladie pour un ou plusieurs chercheurs du projet, des situations qui n'étaient certes pas à souhaiter mais pour lesquelles les solutions étaient relativement à notre portée.
 6. Selon les statistiques publiées par le Gouvernement de Roumanie, le 5 novembre 2020, le nombre de nouveaux cas confirmés s'élevait à 10.000 par jour et, dans sept départements du pays, le taux des contaminations dépassait la barre de 4 cas pour 1000 habitants. (Cf. <https://www.mai.gov.ro/informare-covid-19-grupul-de-comunicare-strategica-5-noiembrie-ora-13-00/>)
 7. Voir l'Arrêté du CNSU [Comité National pour les Situations d'Urgence] n° 52 du 5 novembre 2020 *prescrivant l'institution de mesures supplémentaires nécessaires à la prévention et à la gestion des effets de la pandémie de COVID-19*. (<https://www.mai.gov.ro/wp-content/uploads/2019/01/Hotarare-CNSU-52-din-05.11.2020-v19.pdf>.) Les deux auteures de cette intervention habitent à Cluj et à Timișoara, deux grandes villes de Roumanie où le nombre des cas de Covid-19 confirmés était des plus élevées ; par conséquent nous étions directement concernées par les restrictions en matière de déplacements. Cet état de fait, démontrable chiffres à l'appui, était dû, entre autres, à la modalité très hétérogène dans laquelle différentes régions de Roumanie rapportaient les données relatives à la pandémie. Ainsi, de nombreuses régions pauvres, à faible niveau de vie, rurales ou isolées, ont rapporté peu de cas de Covid-19 (ce qui était, en quelque sorte, naturel en raison du système médical en sous-effectif). En revanche, les villes de Cluj et Timișoara, deuxième et troisième grande ville de Roumanie, avec un niveau de vie nettement plus élevé par rapport au reste du territoire, ont toujours rapporté un nombre élevé de cas tout au long de la pandémie de Covid-19 (ce qui est dû entre autres au fait que les habitants ont un accès meilleur au système médical). Ceci fait que ces villes ont été mises en quarantaine à plusieurs reprises.
 8. Ainsi, le 24 mai 2021 la frontière avec la République de Moldova a été ouverte pour les voyageurs avec l'obligation de présenter le résultat d'un test RT-PCR négatif ; la même mesure a été instituée à la frontière avec la Serbie, à partir du 1^{er} juillet 2021.
 9. Le 24 février 2022 commence l'invasion russe en Ukraine sous prétexte d'une „opération militaire spéciale” de soutien de Donetsk et de Louhansk, deux régions séparatistes du Donbas sous contrôle de la Russie. Dans ce conflit qui est loin d'avoir été réglé jusqu'à ce jour, on déplore des pertes humaines et des destructions matérielles considérables. Plus de 8.250.000 Ukrainiens ont quitté leur pays pour trouver refuge en Europe. (Cf. <https://data2.unhcr.org/en/situations/ukraine>)
 10. Début septembre 2020, avant la mise en route de ce projet, nous avons eu l'occasion de discuter, via *Google Meet*, avec une excellente conteuse de narrations et chanteuse épique originaire d'un village du Sud de la Roumanie. Après les quelques minutes de réglage technique assuré par la fille du prêtre du village, la vénérable artiste Ana Rogobete a assouvi notre curiosité en répondant pendant plus d'une heure et demie à nos questions. Cette interaction est présentée succinctement dans notre article : Otilia Hedeșan, Cosmina Timocea-Mocanu, „Teren etnologic în perioadă de criză. Note la o descriere de caz” [“Ethnological Fieldwork in Crisis. Remarks on a Case Study”], *Philologica Jassyensia*, no 36 (2022): 257-268.
 11. Deborah Lupton, *Doing Fieldwork in a pandemic*, 2020/2021, crowdsourced document.
 12. Voir l'inventaire des articles publiés sur le sujet dans la première phase pandémique, dans Johanna Hall, Mark Gaved, Julia Sargent, “Participatory Research Approaches in Times of Covid-19: A Narrative Literature Review”, *International Journal of Qualitative Methods*, no. 20 (2021).
 13. Rituparna Roy, Shinya Uekusa, “Collaborative autoethnography: ‘self-reflection’ as a timely alternative research approach during the global pandemic”, *Qualitative Research Journal* 20, no. 4, (2020): 383-392; Deborah Lupton, *ibid*.
 14. Magdalena Góralaska, “Anthropology from Home. Advice on Digital Ethnography for the Pandemic Times”, *Anthropology in Action*, no. 1, 27 (2020): 46-52; Bojana Lobe, David Morgan, and Kim A. Hoffman, “Qualitative Data Collection in an Era of Social Distancing”, *International Journal of Qualitative Methods*, 19 (2020).
 15. Ash Watson, Deborah Lupton, “Remote Fieldwork in Homes During the COVID-19 Pandemic: Video-Call Ethnography and Map Drawing Methods”, *International Journal of Qualitative Methods*, 21.
 16. Lucy Johnson, “Adapt and Adjust: Doing UK-Based Ethnographic Fieldwork During the Covid-19 Pandemic”, *Medical Anthropology*, 2022; Marnie Howlett, “Looking at the ‘field’ through a Zoom lens: Methodological reflections on conducting online research during a global pandemic”, *Qualitative Research*, no. 3, 22 (2022): 387-402; Becky Self, “Conducting interviews during the COVID-19 pandemic and beyond”, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 22, no. 3 (2021).
 17. Christine Hine, *Virtual Ethnography* (London-Thousand Oaks-New Delhi: Sage Publications, 2000); Robert V. Kozinets, *Nethnography. Doing Ethnographic Research Online* (London: Sage Publications, 2010); Sarah Pink et al., *Digital Ethnography. Principles and Practice* (London: Sage Publications, 2016).
 18. Christine Hine, *Virtual Ethnography*, 65.
 19. Il faut préciser qu'une partie des chercheurs du projet a évité de recourir à cette modalité de collecte d'informations sans toutefois justifier, ne serait-ce que succinctement, leur choix.
 20. Voir Otilia Hedeșan, “Doing Fieldwork in Communist Romania”, 22-23: „The Sociological School of Bucharest, headed by



Dimitrie Gusti, whose main project (started in 1925) was a series of village social monographs elaborated through the direct observation/participation of researches in the lives of the respective communities during campaigns that lasted for a few weeks and involved large interdisciplinary teams (between 11 and 89 people)”.

21. Selon les statistiques fournies par l'INS de Roumanie, la majorité des utilisateurs roumains accèdent à Internet à partir d'appareils mobiles et seulement 27,5 % des utilisateurs ruraux utilisent un ordinateur portable ou un PC. Sur l'ensemble d'utilisateurs, 66,9 % utilisent l'ordinateur pour passer des appels vocaux ou vidéo sur Internet.
22. Voir Otilia Hedeşan, *Luai Uzdinu de-a măruntu. Povestirile unei povestitoare prodigioase* [Je passai Uzdin au crible fin. Les récits d'une conteuse prestigieuse] (Timișoara : Editura Universității de Vest, 2015).
23. Selon le Ministère ukrainien de l'Intérieur, le 4 décembre 2022 (284^{ème} journée de guerre) 507 localités de 8 régions étaient encore sans électricité, tandis que dans le reste du pays (y compris le village de Crasna) l'approvisionnement en électricité était réduit à deux heures par jour en raison des dégâts subis par l'infrastructure énergétique. (Cf. <https://eaworldview.com/2022/12/ukraine-war-zelenskiy-russia-oil-weak-price-cap/>).
24. Christine Hine, *Virtual Ethnography*, 65.
25. Ibid., 68..

Bibliography

- Góralaska, Magdalena. "Anthropology from Home: Advice on Digital Ethnography for the Pandemic Times." *Anthropology in Action* 27, no. 1 (2020): 46-52. <https://doi.org/10.3167/aia.2020.270105>.
- Hall, Johanna, Mark Gaved, and Julia Sargent. "Participatory Research Approaches in Times of Covid-19: A Narrative Literature Review." *International Journal of Qualitative Methods*, no. 20 (2021). <https://doi.org/10.1177/1609406921101000>.
- Hedeşan, Otilia. "Doing Fieldwork in Communist Romania." In *Studying Peoples in People's Democracies. Socialist Era Anthropology in South-East Europe*, Halle Studies in the Anthropology of Eurasia, vol. II, edited by Vintilă Mihăilescu, Ilia Iliev, Slobodan Naumovic, 22-39. Berlin: Lit Verlag, 2008.
- Hedeşan, Otilia, *Luai Uzdinu de-a măruntu. Povestirile unei povestitoare prodigioase* [Uzdin piece by piece. Memoirs of a Prodigious Storyteller: Mărioara Sârbu]. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2015.
- Hedeşan, Otilia, and Cosmina Timoce-Mocanu. "Teren etnologic în perioade de criză. Note la o descriere de caz" [Ethnological Fieldwork in Crisis. Remarks on a Case Study]. *Philologica Jassyensia*, no 36 (2022): 257-268.
- Hedeşan, Otilia, and Cosmina Timoce-Mocanu, eds. *Multivalent Research about Food. Building the Romanian File. Transilvanian Review*. Supplement 2 (2021).
- Hine, Christine. *Virtual Ethnography*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage Publications, 2000.
- Howlett, Marnie. "Looking at the 'field' through a Zoom lens: Methodological reflections on conducting online research during a global pandemic." *Qualitative Research* 22, no. 3 (2022): 387-402. <https://doi.org/10.1177/1468794120985691>
- Johnson, Lucy. "Adapt and Adjust: Doing UK-Based Ethnographic Fieldwork During the Covid-19 Pandemic." *Medical Anthropology*, 2022. <https://doi.org/10.1080/01459740.2022.2106226>.
- Kozinets, Robert V. *Nethnography. Doing Ethnographic Research Online*. London: Sage Publications, 2010.
- Krause, Peter, et al. "Covid-19 and Fieldwork: Challenges and Solutions". *Political Science & Politics* 54, no. 2 (2021): 264-269. <https://doi.org/10.1017/S1049096520001754>.
- Lobe, Bojana, David Morgan, and Kim A. Hoffman, "Qualitative Data Collection in an Era of Social Distancing." *International Journal of Qualitative Methods* 19 (2020). <https://doi.org/10.1177/1609406920937875>.
- Lupton, Deborah. *Doing Fieldwork in a pandemic*, 2020/2021, crowdsourced document. <https://docs.google.com/document/d/1clGjGABB2h2qbdUtgfqrIBHmog9B6PoNvMgVuiHZCl8/edit#heading=h.p0206kij8ldc>.
- Mackenzie, Debora. *Pandemia care nu trebuia să existe și cum poate fi oprită următoarea* [The Pandemic That Never Should Have Happened and How to Stop the Next One], translated by Gabriel Stoian. Bucharest: RAO, 2020.
- Morin, Edgar, avec la collaboration de Sabah Abouessalam, *Changeons de voie. Les leçons du coronavirus*. Paris: Flammarion, 2021.
- Nadolu, Bogdan, ed. *Student în timp de pandemie. 50 de povești despre viața în izolare socială* [Student During Pandemic Time: 50 Stories About Living in Social Isolation]. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2020.
- Pink, Sarah, Heather Horst, John Postill, Larissa Hjorth, Tania Lewis, and Jo Tacchi. *Digital Ethnography, Principles and Practice*. London: Sage Publications, 2016.
- Roy, Rituparna, and Shinya Uekusa. "Collaborative Autoethnography: 'Self-reflection' as a Timely Alternative Research Approach during the Global Pandemic." *Qualitative Research Journal* 20, no. 4 (2020): 383-392. <https://doi.org/10.1108/QRJ-06-2020-0054>.
- Self, Becky Self, "Conducting interviews during the COVID-19 pandemic and beyond". *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 22, no. 3 (2021): Art. 15. <https://doi.org/10.17169/fqs-22.3.3741>.
- Watson, Lupton, Ash Watson, and Deborah Lupton. "Remote Fieldwork in Homes During the COVID-19 Pandemic: Video-Call Ethnography and Map Drawing Methods." In *International Journal of Qualitative Methods* 21 (2022). <https://doi.org/10.1177/16094069221078376>.

MUZEELI ȘI CERCETAREA ANTROPOLOGICĂ „LA UN CLICK DISTANȚĂ”. HOME CULTURE ȘI ART DESIGN: POVEȘTI CUSUTE „CĂ FITĂU PĂ JOLJ” (PĂRETARELE DE BUCĂTĂRIE)

Camelia BURGHELE

Muzeul Județean de Istorie și Artă, Zalău
E-mail: cameliaburghele@gmail.com

MUSEUMS AND ANTHROPOLOGICAL RESEARCH „ONE CLICK AWAY”.
HOME CULTURE AND ART DESIGN: STORIES SEWN ON CANVAS

Abstract: The present article is based upon information gathered in the Sălaj villages, analyzed from an anthropological point of view. In the old traditional homes, wall carpets (a broadloom carpet on the wall) were fitted instead of paintings, greetings, or words of wisdom. This naïve combination of words and images meant to call to action or to praise speaks of the history of an era, of the evolution of textile techniques and industry, about the unspoken history of women and their place, about sewing and embroidering skills but also about the traditional mentality or the atmosphere in those households – about family, wed, love, cleanliness, hygiene, cooking skills or Christian holydays. We see here a cultural phenomenon that transcends ethnography or the study of traditional fabrics and opens horizons of study in the field of cultural and historical anthropology, sociology, private life history and even interior design.

Keywords: cultural anthropology, ethnographic research, traditional culture, traditional house. domestic art design

Citation suggestion: Burghele, Camelia. “Muzele și cercetarea antropologică „la un click distanță”. Home culture și Art design: povești cusute „că fitău pă jolj” (păretarele de bucătărie).” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 118-130.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.16>.



Muzele și cercetarea antropologică „la un click distanță”

Conferința ICOM din anul 2022 de la Praga a promovat un slogan demn de un model complex și complicat de societate umană și de cultură „unlimited”: Puterea muzeelor, *The Power of Museums*. cu referire la poate cel mai ambițios proiect dintotdeauna al muzeelor, acela de a avea șansa și puterea să schimbe lumea sau, cel puțin, să fie parte a acestei schimbări. Configurarea rețelei culturale într-un mediu atât de marcat de globalizarea fără limite, de masificarea acerbă a informațiilor de orice fel sau uniformizarea comportamentelor sociale (și, deseori, chiar culturale) rămâne una din marile provocări ale mileniului iar muzeul pare a fi actorul principal al acestei rețele – dacă ar fi să ne raportăm la noua definiție dată acestei instituții, adoptată

cu o majoritate covârșitoare, de ultima Adunare Generală a ICOM, la 24 august 2022, care susține necesitatea ca „muzeul să ofere publicului experiențe variate”¹. Credem, însă, că nu se poate vorbi despre o reinventare a muzeelor decât după o discuție referitoare la profesionalismul muzeografilor și acuratețea cercetărilor de teren ale acestora.

Ca locuri ale memoriei – o memorie de-construită și re-construită în parametri materiali sau imateriali, cu mijloace muzeografice fizice sau digitale, sondând profunzimea umană din proximitate sau din vechime – muzele se găsesc, indubitabil, în avangarda unui demers amplu de configurare și relevare a identității culturale definit ca procesul și constructul major al mileniului III. Pe o piață culturală în care marketingul agresiv estompează deseori calitatea științifică a cercetării de teren, rolul acestei cercetări profesioniste a



socialului devine tot mai dificil de conturat.

Pornim de la observația că „adevărata putere a muzeului constă în două aspecte principale, primul fiind acela că muzeul generează timp, iar cel de-al doilea că operează cu obiectul autentic. Aceste două aspecte definesc și diferențiază muzeul de alte medii și, totodată, intervin în cultură prin asigurarea axei istorice la nivelul mentalului colectiv, asigurând ca o societate să nu devină anistorică”² și aderăm la opinia potrivit căreia „marea provocare a muzeelor din România de azi pare a fi asumarea unui rol social și cultural printr-o atitudine proactivă și prin asumarea unei identități asumate și bine comunicate”³.

Vechiul manual de *Bazele muzeologiei*, după care au învățat cele mai multe din generațiile de muzeografi ale acestei țări, detecta doi piloni pe care muzeul „clasic” se sprijină: achizițiile de piese și cercetarea de teren. Viziunea antropologiei culturale, în varianta cuprinzătoare definită de Claude Levi Strauss în celebra lui *Antropologie structurală*⁴, deschide cercetarea de teren spre multidisciplinaritate (între care etnologia și marketingul cultural pot fi numite, imaginativ, două extreme ale plajei disciplinare), îi conferă instrumente noi și o orientează spre interior și spre identitar („anthropology at home”). Dar cercetarea de teren, fie că este descriere etnografică, fie că este studiu de piață, rămâne una din „bazele muzeologiei”. Astfel de cercetări de teren pot aduce beneficii majore muzeelor etnografice sau pot constitui pledoarii pentru altele noi, fie fizice, pavilionare ori în aer liber, fie digitale / virtuale. Studiile științifice centrate pe un subiect bine configurat (în cazul acestui material: părețarele de bucătărie și mobilierul țărănesc) pot fi puncte de plecare pentru strategii culturale sau documente programatice aflate „la un click distanță” de fondarea unui muzeu sau construirea unei expoziții muzeale. Dincolo de obiectul fizic, ele iterează dinamici sociale, structuri mentale, ritualuri și tradiții, adică sunt generatoare de identitate culturală, un deziderat acut, pare-se, într-o lume în care, vorba lui Anthony Giddens, „modernitatea este inherent globalizatoare”⁵, iar pierderea de identitate poate fi anihilată doar prin asidua căutare de identitate.

Punctele de plecare pentru muzeele mileniului III sunt tot mai rar podurile caselor vechi, în care tot mai anevoie găsim câte un cuțar cu obiectele bunicii, și din ce în ce mai rar lăzile de zestre ori lădoaiile cu haine de sărbătoare; casele vechi sunt tot mai greu de găsit iar mobilierul este tot mai degradat; în astfel de condiții, cercetarea muzeografică de teren (*etnografia de urgență*) vine să pledeze pentru construirea unor muzee dinamice, adevărate spații culturale imersive în care vechiul să fie legat de nou și împreună să configureze o paradigmă identitară. Vestea bună pentru muzeografie și cercetarea etnografică este aceea că, după „anthropology at home”, vastul curent cultural ce a marcat secolul trecut, sunt tot mai vizibile două mari orientări care pornesc, amândouă, din nevoia de autentic și tribal⁶: unul este reconstrucția identitară (localism versus globalism, identitate versus uniformizare, istorie personală versus ideologie globalizantă), generatoare de catharsis, echilibru,

liniște interioară, legitimare, psihoterapie, iar celălalt este magistral teoretizat de Michel Maffesoli prin sintagma „revrăjirea lumii”⁷, adică o îndubitabilă legitimare științifică a tot ce înseamnă patrimoniu imaterial, generat de poveste, memorie, vrajă (ca evadare din cotidianul strâmt, din realul anost). Muzeele de succes ale modernității, fondate instituțional și deontologic pe cercetarea științifică se construiesc, de-construiesc și re-construiesc între aceste două tendințe culturale. Găsim că studiul de caz ce urmează acest preambul teoretic, venind dinspre acea viziune antropologică cuprinzătoare și integratoare definită la mijlocul secolului trecut de Claude Lévi Strauss⁸, este o pledoarie *pro domo sua* suficientă.

Lucru manual și art-design: povești scrise pe pânză cu ață colorată

În vechile case țărănești, părețarele (cusături „de părete”), țineau loc de tablouri, postere, imagini, felicitări, urări, atenționări, binecuvântări, constatări, îndemnuri, sfaturi; această îmbinare naivă de cuvinte și imagini cu rol mobilizator, de mesaje de reamintire sau subliniere, cu umor sau dulcегărie, creștinește sau șmecherește, vorbesc, de la general la particular, despre istoria unei epoci, despre evoluția tehnicii și industriilor textile, despre istoria privată și condiția femeii, despre tehnicile de coasere și brodare dar și despre mentalitatea tradițională sau atmosfera din gospodăriile vremii, despre familie, soți, dragoste, curățenie, igienă, abilitate culinară sau sărbători bisericești. Vorbim despre un fenomen cultural ce transcende etnografia sau studiul cusăturilor țărănești, deschizând orizonturi de interpretare evidente spre antropologia culturală, dar și spre cea istorică, sociologie, istoria vieții private și, de ce nu, spre designul interior. De exemplu, *Curat și bine aranjat, faci din colibă un palat* vorbește indiscutabil nu doar despre curățenie și bunăstare, la fel ca *În așa casă, cu drag stai la masă*, ci și despre decorul interior, gust, stil, design sau fashion. Ca formă de cultură materială, parte a unui segment mare de îndeletnicire feminină denumit, etnografic vorbind, „țesături de interior”, „broderiile cu inscripții întâlnite chiar în anii 70 în bucătării de la țară, precum și în cele de la oraș care mai păstrau módele vechi – dar impuse abia spre sfârșitul anilor 30 și mai degrabă în anii 40-45 ai secolului al XX-lea – trimit, înainte de toate, la încadrarea lor potrivit principiilor logice bine-cunoscute: genul proxim este broderia, iar diferența specifică – inscripțiile”⁹.

Un studiu de teren (între anii 2020 – 2022) în satele Sălajului consolidează ideea că la mijlocul și în a doua jumătate a secolului trecut nu prea existau case a căror pereți să nu fie împodobiiți cu astfel de cusături simple dar sugestive, cusute de gospodină sau fetele ei, pe o pânză subțire și deasă, industrială, numită local „jolj”, cu bumbac colorat, căruia i se spunea, tot local, „fitău”, după un model monocrom sau policrom, imprimat:

„Părețare de-alea cosute cu acu ierau în tăta casa. Le făceau fetele, femeile, mai ales astea mai tănere, la care le-o plăcut lucrurile mai colorate, mai veseloase, mai tănerești. Bătrânele nu coseau așa

ceva, că nici nu li s-ar fi stat bine... da fetele coseau, că nici nu să coseau așe de greu. Da avea tăta lumea pân căși. Le puneam în casă, dasupra mesei știu că ierau la tăta lumea; și când ne-am făcut casa asta și ne-am făcut bucătărie, și aici am avut în bucătărie. Am avut unu și lângă teracotă, dasupra lăzii cu lemne. Și dacă ai avut o cohe de vară, și acolo ai putut pune unu. Erau faine, colorate sau numa cu albastru, ierau cu injeșași multe, alea cred că ierau cele mai frumoase, că atunci tăta lumea zăcea că injeșași păzesc casa. Și mai erau și cu bucate, și cu flori, no, cu orice"¹⁰. „Tăta lumea avea păretare de astea în casă, multe, în tăta forma. Le-am luat scrisă și am cusut pă ele, din jibou din șatră le luam"¹¹.

Memoria culturală se dovedește a fi sentimentală, și, deci, cât se poate de productivă. Informațiile despre păretare și cusutul acestora sunt vaste iar rememorarea stimulează plăcerea narativității și auto-reflexivității specifică interviurilor etnografice și, în general, procesului de storytelling cu valoare etnografică¹². Redăm un exemplu de pe valea Barcăului, dintr-un sat relativ conservativ:

„Păretarele astea io le-am cusut. Cumpăram jolju di la cooperativă, din sat. O fost apărută hârtie așe, ca ziarile, cu modele, și cu indigou le copieam pă pânză. Modelile le făceam noi, ce gândeam noi și după ace, dacă ne plăcea cum îi, rămânea așe, da dacă nu, mai șterjeam și adăugam altceva. Când gândeam noi că îi bine, atunci cumpăram indigou și punem hârtia pă care am desenat-o, deasupra puneam indigou, și jolju îl punem dedesubt și să copia. Cu mare grijă trebuia să faci după model! // Apoi cumpăram ață și coseam; și mesajile le scriam... ce ne tuna nouă. Aveam caiet cu amintiri și luam de acolo. Dacă făceam și de alea cu temă religioasă, atunci ne mai spunea și maica, și mai cotam mesaje din Biblie. Așe le făceam, copiete cu indigou. Ne băteam capu, era lucru mult pă ele! Îți trăbuia vreo două săptămâni la unu, și unde nu ne plăcea, mai șterjeam. Păretare de astea am făcut și când am fost la părinți, până nu m-am măritat, că noi am fost patru fete, da și după aceie. După ce am vinit la omu mneu, în 1968, atunci m-am apucat și am făcut și aici. Și din 1968 încoace am făcut, până înainte de revoluție. // Păretarile să apretau înainte să le pui pă părete, după ce să spălau. Apreteala aceie să făcea cu fărină. Să pune o lingură de fărină, depinde cât de multe vroiei să apretezi, înt-on blid, și tăt puneai câte on pic de apă și frecai bine să nu rămâie botoloașe. Luam o oală de zece litere dacă aveam mai multe haine de apretat, că ne apretam și poalile, să steie bine pă noi. Puneam oala cu apă pă foc și când hierbea, puneam îngroșala ceie acolo și tăt învârteam, să nu hie botoloși de fărină și să nu să prindă pă fund, până dădea on clocot, două. Apoi o luam jos și dacă era pe groasă mai puneam on pic de apă și apoi o goleam înt-o covată. Hanile, după ce erau spălate și limpezate bine, le băgam acolo în apreteala ceie. Le lăsam on pic acolo și apoi le puneam la uscat. Când să uscau, rămâneau așe, țapine, și le călcăm cu călcător de-ala cu jar, voșorlău. Așe făceam și cu păretarele alea cosute mândru"¹³.

O experiență feminină, într-un spațiu feminin.

Stylish, fashionable sau, pur și simplu, cochetărie

În vreme ce coaserea păretarelor este o experiență eminamente feminină, demersul tehnic pentru realizarea

suportului și designul modelelor era categoric o investiție tehnologică masculină; parcursul generării păretarelor condensează revoluția industrială din mediile urbane în particularitatea activității manuale ce se desfășura în atelierele de imprimerie pe suport textil, mai întâi prin ștanțarea manuală, apoi prin serigrafia mecanică. Procesul distribuției produsului finit (pânza imprimată cu desenul standardizat) se petrecea oarecum dublu axial, și pe verticală, și pe orizontală. Concret, informațiile din teren atestă faptul că după ce o fată cumpăra un anume model din târg, ea îl împrumuta și altor vecine, care îl copiau manual, mai mult sau mai puțin fidel. Așadar, din atelierele de la oraș, prin intermediul târgului - în satele din Sălaj un rol important îl dețineau târgurile de țară, cum erau cele de la Crasna, Sărmășag, Șimleu dar și marele târg radiant al Feketăului - pânzele imprimate ajungeau la sate, unde aceste șabloane erau apoi multiplicare manual. Uneori, fetele îmbogățeau aceste imagini (mai puneau niște floricele, niște frunzulițe) sau, din contra, le simplificau, omițând detaliile prea costisitoare ca manopera.

Inutil să spunem că procesul / procedul este categoric un apanaj al femininului, mai ales al fetelor tinere, dornice să își exprime iubirea sau să își coloreze casa, dar probabil, în unele cazuri, putea fi și o dovadă de îndemânare premaritală, un soi de probă în calificarea pentru a fi eligibilă pentru căsătorie:

„Le făceau fetele, femeile, mai ales astea mai tănere, la care le-o plăcut lucrurile mai colorate, mai veseloase, mai tănerești. Bătrânele nu coseau așe ceva, că nici nu li s-ar fi stat bine... da fetele coseau, că nici nu să coseau așe de greu. Da avea tăta lumea"¹⁴.

Și mai importantă ni se pare observația unei interlocutoare din Drighiu care face apel clar la o anume calificare a femeilor, punând, oarecum, cusătoresele în categoria unor femei speciale, îndemânate și cu fantezie potrivită, chiar dotate cu „har”, adică un soi de binecuvântare: „Nu tăta femeile făceau, care aveau și daru, că nu fiecare are daru ala. Io și amu la bătrâneță cos, că tare mi-o plăcut"¹⁵. Procedul de copiere nu era unul foarte dificil; reamintim:

„O fost apărută hârtie așe, ca ziarile, cu modele, și cu indigou le copieam pă pânză. Modelile le făceam noi, ce gândeam noi și după ace, dacă ne plăcea cum îi, rămânea așe, da dacă nu, mai șterjeam și adăugam altceva. Când gândeam noi că îi bine, atunci cumpăram indigou și puneam hârtia pă care am desenat-o, deasupra puneam indigou, și jolju îl punem dedesubt și să copia. Cu mare grijă trebuia să faci după model!"¹⁶.

Un procedeu și mai inventiv este cel care folosește lingura de aluminiu, care, prin frecare, înnegrea pânza în dreptul șablonului:

„Luam modele di pă la altile: puneam o pânză albă păstă păretar și frecam așe cu lingura de aluminiu pă pânză și rămânea scrisu. Apoi mai retușai cu crion pă unde trăbuia"¹⁷. Păretarile aieste fetile mele le-o cusut; le cumpăram scrisă, și apoi le-o cusut, sau luam modelu cu o lingură, pă hârtie"¹⁸. Păretarile aieste io le-am cusut, erau șatre și le cumpărai pictate gata, numa le coseai.



Dacă vedeam mai fain la vecina, meream și-l luam de model și-l puneam pă masă, întins bine, aceie mi-l țânea să steie întins, puneam hârtie pă el și făceam cu lingura de bădic, frecam așe pă cap și apoi pă hârtie și di pă hârtie îl scrieam pă pânză. Puneam lompa în grindă și apoi le coseam”¹⁹.

Informații din bibliografia de specialitate atestă că astfel de piese desenate se realizau și în sate, cu șabloane făcute de femei pricepute la desen, care își făceau ele însele mai multe șabloane pe care le combinau între ele iar apoi le copiau cu ajutorul lingurii de aluminiu ce înnegrea în jurul modelului²⁰. Încercăm să relaționăm acest proces al copierii șabloanelor de păretare cu modelele „pă scrisoare”, după care se coseau motivele pe spăcelul sau poalele de la costumul de sărbătoare și care erau, desigur, o întreprindere mult mai serioasă; ne gândim la faptul că, deseori, modelul de pe spăcel era cusut în secret – așadar nu în șezătoare (sau în habă) – ci acasă, dimineața devreme sau seara târziu, fără spectatori și, deci, fără pericolul ca vreo altă fată (posibilă concurentă sau chiar rivală) să se poată inspira din el, iar „când fata apărea cu o cămașă cusută cu un model nou, toată lumea o remarcă în biserică, la Paști, că era un fel de surpriză, modelul nou”²¹; altfel se întâmpla în cazul păretarelor, a căror copiere nu impunea cu nimic asupra originalității modelului și chiar încuraja micile inovații estetice ale variantei personale. Așadar, „Păretare? am avut, da n-am cotat de ele. Și io am cusut de astea. Io așe țâi minte că cumpăram jolju ala, era oaricine care le sciea și apoi le coseam. Erau pă piață la Șimleu, erau șetre, așe pictate cu Maica Sfântă și cu scris, da de unde le aducea, nu știu”²². Interesant (dar explicabil) este faptul că atunci când moda păretarelor cusute a trecut sau s-a diminuat (anii 70-80), această difuziune a modelelor a continuat cu copierea șabloanelor de la dantele, macrameuri și chiar de la goblenuri.

Dintr-o altă perspectivă, plasarea păretarelor cu predilecție în bucătăriile țărănești orientează discuția spre condiția generală a femeii din satul tradițional sau momentul trecerii acestuia spre satul colectivizat. Prima observație trimite spre ocupațiile feminine ale momentului, mai ales gătitul, dar și cusutul, țesutul și creșterea copiilor, însă o a doua observație este cea legată de timpul gestionat de femeie, dedicat cu predilecție curățeniei și întreținerii casei (în vreme ce pe umerii stăpânului casei cade sarcina de a asigura bunăstarea familiei și cele necesare subzistenței, gospodina este cea care asigură condițiile cotidiene desfășurării muncii; putem vorbi, de fapt, despre complementaritatea între muncile câmpului și cele domestice, faptul că activitățile feminine se completează cu cele masculine și invers)²³. Pe de altă parte, informații de la începutul secolului XIX vorbesc despre condiția precară a vieții feminine și despre repercusiunile acesteia asupra vieții de familie și, ulterior, a întregii societăți:

„femeile lucrează la câmp alături de bărbați și astfel nu au timp să stea cu treburile lor casnice. Nici la pregătirea bucatelor nu se prea pricep, astfel că felul de nutriție a sălăjeanului e destul de primitiv (...). Femeile nu pun pond deosebit de mare pe industria casnică, iar fata înainte de a se mărita e foarte puțin

pregătită pentru conducerea unei gospodării, pentru că acasă n-are vreme și nici nu prea are de la cine învăța, iar la servit nu-și da nimeni bucurios fata”²⁴.

Ofertante sunt însă și piste colaterale, ce țin de limitele impuse femeii de neștiința de carte sau de dorințele acesteia de a le depăși; mesajele păretarelor lasă uneori să se vadă o imagine idealizată și idealizantă a femeii în interiorul relațiilor de familie și mai ales a poziționării față de un soț pe care trebuie să îl servească și căruia trebuie să îi asigure atmosfera relaxantă a unui cămin fericit. Imaginile merg de la un conformism social propriu vremii până la remarci generale sau de bun simț, de la mici filozofii de viață până la sfaturi practice pentru femeile tinere, de la judecăți critice până la lăria sentimentelor față de soț, de la remarci ce țin de igiena casei și nutriția sănătoasă până la tactul femeii în situații neprevăzute. Cusute cu fitău albastru sau roșu sau, deseori, cu mai multe culori sau cu bumbac răsucit, mercerizat, cumpărat din prăvălie de la oraș sau din boldurile jidovești, păretarele aveau câteva locuri „consacrate” pe pereții bucătăriei: „Păretare de astea am cusut, am avut trii, unu la cuptor, unu la masă și unu lângă pat. Astea le luam din târg, di la Nușfalău, vineau muierile cu iele gata pictate și numa coseai pă unde era pictată pânza, erau așe, roizălite”²⁵. Mesajele erau total asumate: când femeia mergea la târg să-și cumpere un păretar desenat pe pânză ea putea alege, așadar putem crede că păretarele de bucătărie, puse așadar într-un spațiu eminent feminin, la un loc vizibil, din nou ales de gospodina casei, vectorializa mesajul exact cum dorea femeia (care era, deci, atentă la cuvintele pe care le cosea!). Imaginea idealizată a casei este mereu prezentă: deseori, în jurul interiorului de bucătărie desenat pe pânză apar elemente biblice (îngeri cu aripi, iepurași, păsărele) sau îndemnuri cristice, dar și imagini universale ale păcii și prosperității, cum ar fi, de exemplu, ghirlandele de flori purtate în cioc de doi porumbei, iar iubirea este omniprezentă: inimioarele colorate umplu fundalul, mărginite de floricele, frunzulițe, steluțe.

Plasarea și localizarea acestor păretare în bucătărie – spațiu dominat prin excelență de femeie – este firească, desigur, din mai multe perspective: mai întâi, pentru că aici era „locul de muncă” al gospodinei casei dar și locul unde producțiile sale artistice erau cele mai vizibile; apoi, nu trebuie să uităm că noțiunea de „bucătărie” însăși comportă câteva observații: în satul tradițional nu exista noțiunea de bucătărie așa cum o asumăm noi astăzi, ci o cameră (căreia în Sălaj i se spune „casă”) în care se și gătea, se și dormea și, practic, se locuia tot timpul zilei; trecerea de la casa monocelulară la cea cu două încăperi nu a schimbat mult lucrurile, cea de-a doua cameră, „casa dinainte” sau camera curată fiind destinată mușafirilor, sărbătorilor sau depozitării lucrurilor; ulterior, prin trecerea la „casele cu cot” sau „casele în vinclu”, după anii 1960 – 1970, s-a definit mult mai bine o cameră denumită bucătărie dar ea a rămas tot multifuncțională, în sensul că aici se gătea, se servea masa în condiții mult mai bune decât în casele vechi, din pământ, dar exista și un pat

în care gazdele dormeau, chiar dacă locuința avea și o altă cameră mobilată ca dormitor. În astfel de condiții, locul păretarelor cusute era în această cameră cotidiană, uzuală, multifuncțională, denumită, oarecum generic, bucătărie, plasate deasupra mesei, a patului sau a sobei de gătit:

„Am avut bugăte, da tâte mi le-o aruncat fata asta, că nu să mai poartă. Erau pă piață la Șimleu, numa așe, roizălite, și ne alejeam care ne plăcea, că nu erau scumpe. Pântu bucătărie ne luam care să potrivea; la pat, ale erau mai mari sau de-ale cu sfinți, alea o apărut mai târzău. Apoi le coseam pă scris, tăt așe, înaintea acului, pă mărunt, să iasă faină cusătura”.²⁶

Dincolo de casă, oale și copil: alfabetizare și letrizare

Tehnic vorbind, coaserea păretarelor se făcea prin una din cele mai simple tehnici de manualitate, prin cusătura „înaintea acului” („punct înaintea acului”²⁷), urmând contururile și lăsând interiorul formelor gol (spre deosebire de broderiile mai complicate, pline sau de goblenuri)²⁸; de fapt, pare destul de verosimil să credem că nu desăvârșirea tehnică și artistică era punctul forte al păretarelor, ci inscripțiile și, eventual, suportul lor imagistic, contururile desenate. Iar în această ordine de idei, păretarele par a fi avut rol de alfabetizare într-un univers în care știința și practica cititului era destul de rară. Tehnica se numește, în grai local, „roizălire” și este punctul de plecare pentru o broderie mai amplă, care decorează spăcelele sălăjene și, ulterior, o serie de textile de interior decorative, policrome (fețe de masă, fețe de pernă, buzunarul de perete pentru pieptene, pânza cu care se acoperea găleata cu apă și, mai târziu, mașina de spălat). Acolo unde acest stil de cusătură a fost generalizată, în zona văii Barcăului, se spunea și despre aceste păretare că sunt „roizălite”.

De fapt, „roizălit” înseamnă desenat, de la maghiarul *rajzol* – *a desena*, iar discuțiile pe care le-am purtat cu femeile din zonă sugerează că acest termen de specialitate pentru executarea textilelor înseamnă deopotrivă și pânză sau hârtie desenate, dar și tehnica de execuție a modelului după desen. Este cazul spăcelelor care se făceau prin copierea unui model desenat pe hârtie, preluat din diferite almanahuri sau reviste de gospodărie ale vremii, numite în general „pă scrisoare” sau „după scris” sau a acestor păretare ștanțate; coaserea contururilor sau umplerea modelului cu o cusătură simplă, înaintea acului, se numea, local, tot „roizălire”:

„Erau pă piață la Șimleu, numa așe, roizălite, și ne alejeam care ne plăcea, că nu erau scumpe. Pântu bucătărie ne luam care să potrivea; la pat, ale erau mai mari sau de-ale cu sfinți, alea o apărut mai târzău. Apoi le coseam pă scris, tăt așe, înaintea acului, pă mărunt, să iasă faină cusătura”.²⁹ Numa coseai pă unde era pictată pânza, erau așe, roizălite”.³⁰

Cele mai prețioase informații le avem din Surduc, unde o interlocutoare descrie amănunțit și copierea, și coaserea păretarelor, dar și relația dintre invarianta de bază și variantele particulare rezultate în urma copierii mai mult sau mai puțin fidele, înțelegând de aici că procesul de copiere și

coaserea a păretarelor era un spațiu extrem de potrivit pentru exprimarea creativității femeilor:

„De la Jibou se cumpărau, adică noi, de la Surduc, de acolo le cumpăram, de la cineva care le aducea la șetrele de la târg; li ziceam păretare pă jolj, că erau pe jolj, pe pânză albă. // Linia pe care trebuia să o coși era din punctulițe și așa știam că peste jolj să punea indigoul, plombagina, și peste asta se punea imaginea, că atunci se făceau mai multe odată, și se întepa pe marginea respectivă cu acul și mișcarea aia producea punctulețul de pe pânză, care era de mare ajutor la cusut. În iconografia bizantină am citit că tot așa se făceau icoanele pe lemn, cu contur punctat. // Mama le cumpăra, că ea mergea la târg, și ni le aducea acasă și noi trebuia să le facem în culori, că ele erau într-o culoare; acuma, e drept că fetele care se grăbeau le făceau într-o culoare dar noi făceam florile cu cusătură colorată și plină, nu doar imaginea, și foloseam bumbac colorat. // Le zicea roizălite, dar erau roizălite așa adică să fie cu modelul pă iele, și după aia se coseau; erau roizălite, adică desenate. Se cosea înaintea acului că așa ieșea firul, înaintea acului, atunci când coseai. // Unele coseau doar conturul, altele umpleau și interiorul dar numai pe marginea joljului, unde era un fel de decor, adică cu floricele și frunzulițe dar personajele rămâneau numai conturate, la fel și scrisul. Deci scrisul și personajele erau doar conturate, dar tot ce era înafara lor putea fi ori conturat, ori cusut plin; nouă ne plăcea să umplem modelul, că atunci erau mai personale, le puteai face cum ai vrut, tu alegeai culorile și sigur că ieșea mai fain decât ăla de la târg... // Conturul personajelor se făceau întotdeauna cu albastru la Surduc, dar decorul cu frunzulițe era diferit, așa că erau diferite unu de celălalt chiar dacă erau cumpărate din același loc, și fiecare fată se mândrea cu alt păretare, că la sfârșit nu mai semănau tare mult între ele, deși au fost copiate după un model. // Erau scrise și românești și ungurești, că unguroaicele se și ocupau mai mult cu asta, cu lucru de mână, erau tare pricepute. // Și când erau gata, erau mânușite, adică mergeai cu croșeta roată cu culoarea predominantă sau puțin mai închis și aveam grijă să fie mai închisă culoarea, să să vadă bine pă părete, și le mânușai cu un fel de colțișori sau cu lanț cu piciorușe, să fie mai frumoase, să aibă un fel de chenar. La fiecare colț, că erau dreptunghiulare, când le mânușai cu croșeta, făceai un lanț mai lung, ca să intre pe acolo cuiul, să nu bați cuiul și să strici jolju, că de la cui să rujinește și arată hâd. // Deci le copiau cu indigou: puneau jolju bine întins pe masă, peste el foaia de indigou sau mai foloseau hârtie albastră și peste el conturul păretarului cumpărat și întepai pe conturul desenului, a scrisului, că așe le și zicea, păretare scrise. Se mai folosea și hârtie mrierăie și aia era bun că și aia se decolorează”.³¹

Interesantă este și evoluția în timp a procedului, grefat de pe păretar pe batista fetelor fecioare, care era, însă, desenată direct de fată: „Apoi, după tradiția cu păretare fetele au început să-și facă batiste, cam la fel, dar desenau ele cu creionul, că năfrâma era nelipsită la joc, o țineau la brâu, sub betelie, și într-un colț aveau o floare sau monograma și roată - roată aveau cipcă; dar și năfrămuțele astea erau cusute după desen, numai că desenul îl făceau fetele mai pricepute, nu era cumpărat din târg, ca păretarele”.³²



Un păretar de la Valcău, ilustrativ pentru frumusețea și eleganța casei, etalează o broderie plină, roizălită la fel ca modelul folosit pe spăcele, așadar nu este cusut doar conturul florilor, ci este umplut și interiorul acestuia; mai mult, culorile folosite pentru umplerea cu cusătură a florilor este identică cu cea folosită uzual la decorul spăcelor de sărbătoare specifice văii Barcăului. Înțelegem că era esențială o cusătură egală, constantă, uniformă, cu împunsături mici și, mai ales, dese, mărunte: „La astea le-o zâs că-s roizălite și că îs păretare cusute înaintea acului. Cât de mărunț, așe era frumoasă cusătura, tăt înaintea acului; trăbuia firu să-ți fie tăt de câtă tine ca să-ți margă cusătura oarecumva, așe, să arate fain”³³

Probabil că uniformitatea cusăturii era apanajul fetelor care știau astfel de trucuri și care aveau un grad maxim de îndemânare, lucru ce era cu atât mai evident cu cât aceste păretare se puneau în locurile de maximă vizibilitate; reversul trebuie să fi fost dat de fetele leneșe și delăsătoare, grăbite și fără talent, care puneau pe pereți pânzele doar desenate, așa cum erau cumpărate acestea din târg, fără a mai fi cusute (am găsit, în incursiunile noastre de teren, doar două astfel de păretare necusute dar care erau foarte pătate de mâncare, deci, indubitabil, au fost expuse undeva deasupra unei mașini de gătit, așa cum pomenește și Ana Bazac în cercetarea sa de teren³⁴).

Așa cum aminteam, în majoritatea covârșitoare a cazurilor păretele erau cumpărate din târg sau bold / coparativă / de la jidovi / de la șetre desenate și cu scrisul imprimat, conturat, ștanțat, pregătite pentru coasere; pentru a înlesni munca femeilor, unele păretare aveau chiar contururile punctate sau chiar ușor găurite cu o ștanță care să localizeze desimea înțepăturii („pasul”, cum se spune în limbaj tehnic), dovedind, încă o dată, că pasul mărunț și uniform era esențial pentru estetica piesei:

„Io am cusut păretare de astea. Așe să cumpărau din târg, erau roizolite, cu tăt felu de modele și scris, erau și cu sfinți”³⁵. Pânza era cumpărată din târg, era așe scrisă și parcă era înțepată, apoi coseam pă ie. Astea le puneam pă părete în fundu cășii, să punea în dreptu cu patu, de-o parte și de alta, mai punem la cuptor. Cumpăram pânza scrisă și ață și le coseam”³⁶

Așadar, de cele mai multe ori, inscripția era imprimată pe păretar, dar ea trebuia copiată și pe altele; în mărturiile femeilor cu care am vorbit am întâlnit și cazul unor păretare doar inspirate din cele standard, cu texte scrise oarecum ad-hoc. Această dimensiune a cusăturii oferă informații prețioase despre alfabetizare / letrizare și stadiul acestora în lumea țărănească interbelică și postbelică, în care știm că știința de carte nu era la cote prea mari în rândul fetelor, mult mai pregătite la operațiunile casnice, gospodărești și ale câmpului, decât la citit, scris sau socotit.

Scrisul textelor pe pânză sau copierea cuvintelor de pe peretarul original pe copiile / variantele la comandă erau executate de femei care știau carte și care, cu siguranță, își etalau, astfel, superioritatea; faptul că fetele își doreau astfel

de păretare în casele lor sugerează dorința acestora de a ști scrie și citi, astfel încât să își poată asuma aceste păretare în mod plener; credem că nu greșim atunci când sugerăm că această secvență a cotidianului feminin vorbește despre dorința femeilor de a-și depăși condiția modestă a țărăncii fără știință de carte și de accedere într-un univers rezervat mult mai mult bărbaților. Un colecționar sălăjean de păretare își amintește, în acest context al discuției:

„Am primit câteva păretare vechi, cusute foarte amply cu versete din Biblie, dar fraze întregi, deci nu doar câteva cuvinte, care au aparținut unei bătrâne, știu că era de la martorii lui Iehova; femeia nu avea carte, nu avea școală și mi-a povestit că a învățat să scrie și să citească împreună cu nepotul ei, deci când nepotul ei mergea la școală din sat, în clasele primare... și cred că aceste păretare erau un fel de exercițiu de citit și scris pentru bătrâna aia”³⁷.

Am regăsit această idee și la o altă interlocutoare, învățătoare pensionară, pentru că o altă observație ar fi referitoare la apariția multor greșeli gramaticale în aproape toate textele păretelelor; aici vorbim despre nivelul cultural al femeilor care coseau aceste păretare (sau, în unele cazuri, chiar a celor care le imprimau):

„Acuma când mă gândesc și privesc în urmă sau văd păretare cusute în tinerețea mea, îmi dau seama că-s pline de greșeli; nici nu aveau cum fi altfel: femeile ori nu aveau școală deloc, ori aveau foarte puțină școală și dacă știau scrie cursiv era deja un mare câștig, nu le puteai cere să știe și ortografie sau punctuație. De fapt, eu cred că pentru multe dintre femeile care coseau, păretarul era un fel de exercițiu, cred că multe învățau să scrie și să citească tocmai făcând păretelele astea. Mai mergeau pe la vecine, pe la prietene, mai vedeau alte păretare și voiau să le copieze și atunci le citeau și așa își exersau un pic cititul...”³⁸

O problemă putea fi chiar cumpărarea lor din târg, în cazul femeilor care nu puteau citi scrisul și, deci, alegeau greu modelele în funcție de mesaje. „Dacă nu știau să citească, prin anii 50, știau copiii și le citeau și le spuneau ce cumpără femeile mai bătrâne care mergeau la târg”³⁹. // Este de înțeles, în aceste condiții, de ce cu mare grijă trebuia să faci după model! Ne băteam capu, era lucru mult pă ele! Îți trăbuia vreo două săptămâni la unu”⁴⁰. Dincolo de toate aceste observații, putem crede că executarea feminină a păretelelor era un procedeu care susținea și încuraja accesul la scriere și citit al fetelor, și, probabil, a avut rolul său în consolidarea dorinței lor de instruire. Au urmat micile inscripții de pe fețe de masă (de cele mai multe ori numele proprietarei) iar apoi monograma pe batiste, ulterior pe lenjeria de pat brodată la mașina.

Emancipare, îndrăzneală și... apopouri mai mult sau mai puțin directe

În majoritatea covârșitoare a cazurilor personajul principal al păretarului este femeia sau femeia în cuplu și nu bărbatul singur. Personajul central nu este, însă, niciodată țărancă (deși nu am întâlnit încă vreo bătrână din satele sălăjene

care să nu fi cusut păretare în tinerețe), ci o mică divă urbană, teatrală, emancipată, orașeanca perfectă, cu care ar fi făcut schimb orice țărăncuță visătoare. Așadar, o analiză stratificată ar arăta că:

- În prim plan este soția de la oraș: rochița, piepătănătura, pantoforii, șorțulețul, băsmăluța legată chic cu fundă pe creștet sunt marca succesului feminin în găsirea soțului și întemeierea „căminului”

- Atitudinea optimistă este marcată de zâmbetul omniprezent pe obrăzorii durdulii: totul trădează un soi de „time of my life”, pentru că „Gospodina voioasă face mâncare gustoasă”

- Utilarea bucătăriei aduce a advertising pentru noile apariții din industria culinară: soba modernă (nicăieri nu vedem coșul de lemne), ustensilele, vesela, recipientele pentru mirodenii, toate țin de urban și progres

- Ambianța generală pornește de la bunăstare și modernitate, pentru că totul este orașenesc, curat, trendy pentru acele vremuri

- Cuplul este mereu fericit, păretarele fiind un soi de soclu pe care este ridicat cuplul; știm că în satul tradițional nu doar că întreaga familie locuia într-o singură cameră, dar că aici cuplul de tineri căsătoriți trăiau cotidian cu părinții și, deseori, chiar și cu bunicii sau cu unchi necăsătoriți ori mătuși rămase văduve; intimitatea era un vis la care puțini aveau și acces (ocaziile de intimitate erau de neratat și, deseori, denotau o ingeniozitate rară: un exemplu poate fi patul cu *porlog* sau *bortă* (gaură), adică o supraetajare a patului, pe un schelet de lemn, pe care era expusă zestrea fetei, dar în spatele lipideauălor și țoalelor lăsate să atârne se forma un spațiu de intimitate, ca în spatele unei perdele, mult apreciat de tinerele cupluri; un alt exemplu este dormitul în fânul din podul șurii sau poietii; așadar, niciodată, în păretare, femeia nu este prezentată în ipostaza sa de mamă, ci doar în cea de soție, adică în varianta sa cea mai atrăgătoare, mai sexy, mai ofertantă, mai urbană.

- Femeia trăiește un mit al tinereții veșnice: bucătăreasa e mereu tânără și frumoasă, mereu înconjurată de o bucătărie edenică, plină de floricele, crenguțe, rămurile de primăvară eternă

- Femeia este mereu îndrăgostită, uneori nostalgică, alteori șagălnică, ca în „Păunașul codrilor, spune-mi de cine mi-e dor”

- Soțul nu e niciodată țăran, ci e mereu soțiorul, bărbățelul, iubitelul care trebuie satisfăcut pentru a i se arăta recunoștința: „Bucate bune am gătit pentru bărbățelul meu iubit” sau „Repede mă apuc de gătit pentru bărbățelul meu iubit”, iar la reciprocitate, „Nevestică dragă mi-ești, bine știi tu să gătești”

- Curățenia și igiena personală este un alt mit; femeia prețuiește pieptenele, dar descoperă și periuta de dinți și crema cosmetică: pe peretele unei interlocutoare dintr-un sat sălăjean am văzut un suport pentru pieptene decorat într-un stil contemporan cu al păretarelor, dar pe pânza albă era cusut conturul unei inscripții grăitoare prin ea însăși: „Pieptene, perie de dinți și cremă”⁴¹; în rest, „Spălați fața în

toată dimineața și mâinile în toate zilele”

- Mâncarea este sofisticată, necesită timp de preparare îndelungat și atenție și finețe culinară, un semnal către exterior că femeia ideală își gestionează cum dorește propriul ei timp: „Plăcintele, cozonaci / Bărbățelului să-i faci”

- Visul, imaginația feminină: în păretare vedem concret dorința femeii de a visa, de a se lăsa purtată „pe aripile vântului”, dovadă fiind pasările mereu în ipostaza de zbor

- Mai mult decât atât, apare și puterea - un mit modern revendicat de femeia modernă: „Mie-mi trebuie un bărbat frumos, care să nu bea / Mulți bani să câștige, mie să mi-i dea” iar dacă nu, „Soțul meu, dacă nu rămâne acasă / Ușor poate găsi un musafir la masă”

- O altă ipostază a puterii este dorința femeii de a avea un cuvânt de spus în inițierea căsătoriei, știut fiind că în satul tradițional selecția maritală era apanajul bărbatului: „Dacă mă iubești pe mine / Cere-mă în căsătorie”

Și totuși, în ciuda dorințelor de emancipare și orașenizare, fetele rămăneau ancorate în ritual, în credințe imuabile despre interferențele răului în realitatea cotidiană sau intruziunile imaginarului în viața personală. Cât timp păretarul era depersonalizat, proaspăt cumpărat, resimțit probabil ca un obiect anonim cu valoare exclusiv materială, echivalentul banilor cu care a fost cumpărat, păretarul putea fi împrumutat pentru copiere, dar în momentul în care, prin coasere, s-a personalizat și a intrat în posesia fetei, aceasta îl păzea și nu îl mai împrumuta:

„Le mai dădeai la pretene, la vecine, să și le copieze, da niciodată nu se împrumuta păretaru cusut, că cine știe ce puteai aduce cu iel, ce îl dădeai numa necusut. Și dacă erau fete era foarte important să nu aibă boascoane, doar și când veneau fetele de la joc mama le controla hainele să vadă dacă nu i-o pus cineva semn, trebuia să fie curate hainele, să nu fie cu ceva boscoane. Așe și cu păretaru: pînă când o fost numa cumpărat, atunci l-ai putut da, da când o fost a tău, că l-ai cusut, nu-l mai dădeai, că te temeai să nu-l aduci cu ceva sau să nu îți arunce cineva ceva pã el”⁴²

Calea întoarsă: dinspre urban spre rural.

A fi în trend, azi

Declarat, nu ne-am propus să scriem o istorie a păretarului pe teritoriul cultural european sau în cel autohton: au făcut-o alții, înaintea noastră, într-un mod admirabil⁴³. Amintim doar că o istorie a industriilor textile arată că primele culegeri de modele de păretare datează din cultura austriacă a secolului XVI, dar decisivă a fost tehnica de imprimare mecanică pe suport textil perfecționată în Franța și Anglia spre sfârșitul secolului XIX. Pe teritoriu românesc prezența acestor inscripții cusute este relativ târzie (din a doua jumătate a secolului XVIII, crede Nicolae Dunăre⁴⁴) și este în legătură cu mesajele bisericești: texte religioase și numele ctitorilor sau donatorilor, așa cum am întâlnit și noi într-o cercetare de teren din partea sălăjeană a zonei etnografice Călata, de exemplu în biserica reformată de la Jebucu; aici, după spusele preotului reformat local (dna Irma Molnar), păretarele de pe pereții bisericii, de formă dreptunghiulară,



mari, ample, iconice, unele cu o imagine biblică, altele doar cu versete din Cartea Sfântă) au fost donate bisericii de familiile ale căror copii se confirmau, în momentul acestui ceremonial religios. Era un fel de recunoaștere oficială a apartenenței creștinului la biserică, iar versetul biblic cusut de mama copilului era completat de numele familiei.

Așadar, în lipsa icoanelor, protestanții sași și maghiari își împodobesc casele cu versete din Biblie cusute; rezultatul s-a văzut în păretare grandioase, cu versete lungi, cu litere cu înflorituri, cu peisaje biblice; „Fie casa aceasta binecuvântată” era forma cea mai scurtă, oarecum standardizată; o informație prețioasă era faptul că ei trebuie să fi știut carte dacă coseau / citeau astfel de mesaj. Deci „broderiile cu mesaj religios au înlocuit icoanele specifice catolicismului”⁴⁵, mai întâi în Ungaria rurală, iar ulterior au pătruns și în Transilvania și au fost destinate, inițial, decorării „caselor curate” și nu bucătărilor. Ulterior mesajul cusut s-a laicizat (o cauză probabilă ar putea fi faptul că în casele ortodocșilor și catolicilor păretarele cu caracter religios ar fi fost redundante, pentru că ei aveau pe pereți icoane, și, în plus, nu aveau interesul special al protestanților pentru versetele biblice și citarea acestora) așa încât păretarele ajung în bucătărie și au mai mult un rol educativ și decorativ.

Putem crede că păretarele au fost importante în contextul social și cultural al satului tradițional, mai întâi pentru că semnau și certificau apartenența la comunități religioase și etnice largi, apoi pentru că era un semn de mândrie că femeia care locuia în acea casă cunoștea carte; nu în ultimul rând, moda păretarelor fiind preluată dinspre nobili, apoi mic-burghezi către țărani, dinspre oraș către sat și dinspre educați către mai puțin educați, femeile le-au privit ca pe niște semne ale unui prestigiu social și cultural deja atins sau luat ca țintă (targetat, am spune azi).

Istoric vorbind, circulația păretarelor a fost în mod vizibil orientată de la oraș la sat; după o primă etapă a coaserii lor manuale (mai ales în mănăstiri, adică de un soi de „performeri specializați”), păretarele ajung în casele micilor aristocrați maghiari, germani, slovaci, cehi sau sârbi, și, apoi, în cele ale clasei de mijloc; într-o etapă ulterioară păretarele au ajuns la marginea așezărilor urbane, unde gospodinele le considerau un semn al ascensiunii sociale, și, după aceea, și în gospodăriile sătești.

Culegerile de modele de cusături, imprimarea industrială și comercializarea urbană și periurbană (prin târguri) nu au făcut decât să întetească și să generalizeze o modă a păretarelor, care a atins apogeul spre mijlocul secolului trecut și a condus la o omniprezență a păretarelor în gospodării. La orașe, mesajele din păretare consfințeau un rol bine definit al femeii și sugerau dorințele ei de emancipare; în casele mai modeste de la sate, păretarele lasă să se simtă dorința țăranilor de a trăi ca la oraș, de a avea un statut social nou și, de ce nu, un confort sporit, alături de o bucătărie mai performantă și mai dotată tehnic.

Neavând un rol practic, concret (decât relativ târziu, în cazul acoperitoarelor de găleată ori lighean, tocului pentru sucitoare sau buzunarului pentru pieptene și perii) și

presupunând o anume practică a scrisului și cititului – rare în cazul femeilor – țăranii, păretarele de bucătărie au fost o apariție târzie în satul tradițional românesc, dar îndelung gustată. Informațiile din teren vorbesc despre o anume distribuție a păretarelor în interiorul casei:

„Femeile își cumpărau păretările astea din târgurile din jur: Crasna, Șimleu, Negreni. Să vede modelu și scrisu pã ele. Își împrumutau modelile una di la alta, iarã cusătura era fir în fața acului. Io am prins vremurile când să purtau aieste în casã și noi am avut multe. În fiecare casã ierau, că atunci cam tãte casãle erau la fel: douã paturi, masa în mniiloc și on stelaj. La pat era păretar în care era mesaj legat de somn, sau religios, deasupra mesei era ceva cu mâncare sau Poftã bunã, iarã la sobã era cu mâncare, cu oale, cu bucătăreasã; și mai era, nu în tãte casãle, da în majoritatea, suportu pãntu lighean și ligheanu unde te spãlai și acolo era pus suport de pãnzã pãntu keaptãn și on păretar; știu că noi aveam unu pã care era scris: Cu apă rece și sãpun spãlându-ți a ta fațã, te umpli de viațã! // Astea erau puse în camera unde stãteam, în bucătărie, cum ar hi amu. Pãretarile astea erau mai demult, și mama le avea pã astea puse, da dupã ace nu s-o mai pus astea, că să puneau alea țãsute în rãzboi, faine, cu flori”⁴⁶

Așadar, după generalizarea lor, păretarele „casnice” (deci nu cele din biserici) au cunoscut o anume specializare, potrivit locului de expunere: cele din bucătărie vorbeau despre o gospodină desăvârșită și elogiau curățenia casei, cele de deasupra patului (în cazul caselor țărănești) sau din dormitor (în cazul locuințelor urbane) aveau teme legate de liniștea somnului sau motive religioase, cele de deasupra sobei de gătit sugerau apetitul și secretele culinare iar cele de pe pereții camerei de locuit (salonului) sau ai bucătăriei ori singurei camere în care se locuia în satul tradițional prezentau scene neutre, de obicei peisagistice (similare tablourilor), ori scene religioase mai ample (similare icoanelor) sau secvențe ilustrative ale vieții de familie (de obicei cuplul într-o ipostază fericită); ar fi de menționat că în cercetarea de teren nu am regăsit păretare cusute care să fie expuse în ceea ce în satul tradițional se numea *casa dinainte* sau *casa de la drum* (camera dedicată mușafirilor sau sărbătorilor) dar le-am întâlnit la loc de mare cinste, în multe cazuri, în camere amenajate ca „muzeu” personal în locuințele unor familii care au vrut să își arate, astfel, aprecierea pentru cultura tradițională. De asemenea, trebuie reamintit cazul păretarelor utilitare: cele care serveau ca suport pentru mici obiecte casnice, în buzunare special confecționate (pentru piaptãn sau sucitoare, de exemplu).

Textele cusute sunt scurte și bine asezonate contururilor; nu ne propunem o enumerare exhaustivă a lor (o încercă alte studii, prezentări, articole de ziar, bloguri etc), ci doar o punctare rapidă: cu siguranță, cea mai des temă este cea legată de bucătărie, mâncare, gătit, dar în spatele său se găsește dorința femeii simple de la țară de a accede la instrumentarul, recuzita și tehnicile proprii bucătărilor urbane, dar și la rețetele și produsele culinare pretentioase, mai sofisticate și mai rafinate: niciun păretar nu vorbește

despre fierberea mămăligii sau prepararea zămurilor cu rântaş, fără carne, ci despre cozonaci, prăjituri, fripturi sau „zupe” grase de pui, ca în exemplele „Plăcintele, cozonaci / Bărbăţelului să-i faci sau Bărbatul de-l iubeşti / Zupă bună să-i găteşti / Bine, bine să-l hrăneşti, cu amendamentul Dacă fierbi cu atenţiune / Vei servi bucate bune”.

Pe de altă parte, ţărâna îşi dorea cu ardoare să-şi depăşească condiţia modestă şi umilă şi să se ridice la poziţia femeii moderne, urbane, care posedă o sufragerie separată, şi să atingă un soi de nouă specializare profesională (chiar dacă femeia era de profesie casnică, într-o lume a bărbaţilor în care consoarta încă nu avea serviciu): „Bărbate, ce cauţi în bucătărie? / Aşteaptă masa în sufragerie!”.

Mai mult, femeia îşi dorea o poziţie dominantă, în calitatea sa de gestionară a vieţii fericite de cuplu, ţintind sus, spre un bărbat care nu ar putea trăi sub nicio formă fără ea: „Bucătăria fără femeie / E ca lacătul fără cheie”. Stăpâna bucătăriei devine indispensabilă soţului dar ştie şi să facă din demersul său culinar o parte a iubirii: „Nu-i mâncare mai gustoasă / Decât ce găteşti acasă”; în aceste condiţii, misiunea femeii urma sădevină, astfel, una nobilă, *Fisztasag a konyha disze!*, transmite un păretar unguresc, adică „Curăţenia este podoaba bucătăriei!”, sugerând, desigur, că, pe cale de consecinţă, femeia e podoaba casei...

Apoi, o altă temă predilectă este casa curată şi aranjată, dar cu clare aluzii la un stil urban de casă, emancipat şi cu vederi estetice de design interior, în dorinţa depăşirii locuirii săracăcioase, simple, restrânse locativ de cele mai multe ori la o singură cameră, din casele bătrâneşti din sate: „Curat şi bine aranjat / Face din colibă un palat sau În așa casă / Cu drag stai la masă”. Celălalt mare calup promovat de păretare este dragostea eternă, idilică şi mereu materializată în starea de fericire:

„Prin dragostea mea toţi trandafirii înfloresc / Voi iubi mereu atâta cât treesc sau În rochiţa cu pupi roşii, te-am văzut pe tine, Roji! sau Adevărata plăcută fericire / E o sinceră iubire sau Linişte-ncasă, bucate pe masă sau Doar acasă-s fericit / În căminul mult iubit sau Căci copiii şi soţia îmi sunt toată bogăţia sau Unde-i pace şi iubire, e noroc şi fericire, Păzeşte, Doamne, casa mea! sau Cine florile iubeşte, suflet bun el dovedeşte sau, şi mai profund, Adevărata plăcută fericire / E o sinceră iubire”.

Bărbatul, soţul, este mereu „soarele de pe cer”: ne putem imagina că bărbatul care stătea la masă avea mereu în faţa ochilor astfel de alinturi, politeţuri, laude şi char dezmiertări şi ne putem imagina starea lui de măgulire şi autosuficienţă alimentată de vorbele partenerei sale: „Pe soţul meu nu l-am văzut beat / Nu-mi pare rău că m-am măritat sau Soţul meu e bun bărbat / Îl sărut pe el cu drag sau Gospodina voioasă face mâncare gustoasă sau Vorba dulce mult aduce sau Bucate bune am gătit / pentru bărbăţelul meu iubit! Mereu bărbatul e virtuos, harnic, frumos: Mândru-al meu de dimineaţă / Spune-mi ce ţi-i drag în viaţă sau Soarele cât îi de mare / Nu-i ca mândru de mirare”. Nu doar soţul trebuia să aibă în faţă, în timpul plăcutului proces de degustare a bunătăţilor făcute de soţia – gospodină, astfel de mesaje liniştitoare care

să consfinţească fericirea conjugală, ci şi musafirii care, stând în jurul aceleiaşi mese, aflau că „Unde-i pace şi iubire / E noroc şi fericire sau Nu-i pe pământ mai mare fericire / Decât căsnicia legată din iubire. În final, Scumpa mea te iubesc / Cu tine mă căsătoresc!”

Cei doi soţi apar mereu în ipostaza de îndrăgostiţi îmbrăţişaţi, înconjuraţi de trandafiri înfloriţi, prinşi între ei prin panglici purtate cu graţie de turturele gureşe. Există, ce-i drept, şi cazuri foarte rare de mici umbre iscate de zbulciul dragostei, în acest ocean de veselie cotidiană şi armonie conjugală în care bogăţia urmează iubirii:

„Doamne-ajută cui sărută / Şi sporeşte cui iubeşte!; Şi asta pentru că Dragostea fără sărut / E un lucru neplăcut, or, pare-se iubirea nu e întotdeauna împărtaşită unlimited: Toate păsările cântă durerea mea / Cum eu te iubesc alta n-ar putea şi Câte stele sunt pe cer, până ziua toate pier / Numa luna şi o stea ştiu de dragostea mea dar şi Păunaşul codrilor / Spune-mi de cine mi-e dor sau Tinerete fără amor / e ca primăvara fără flori, iar Cine te iubeşte din suflet să nu-l părăseşti / că şi tu de multe ori greşeşti”; aşadar: „Nu mă da uitării fetiţo niciodată / Deschide-ţi inima n-o ţine încuiată sau Eu ţi-am dat o sărutare când am fost la voi / dacă ţi-e cu supărare dă-mi sărutul înapoi!”

Pentru a dovedi că este în ton cu normele moderne de igienă, dar pe care le îmbină armonios cu o serie de sfaturi de bună gospodină, femeia casei mai spune prin păretare: „Cine n-are vara minte / Iarna nu mîncă plăcinte! sau Nimănui să nu-i faci rău / Că te vede Dumnezeu! sau Pe drumul care mi drag / Treabă n-am, dar cale-mi fac! sau Bine gândeşti / Bine doreşti / Bine primeşti! sau Cine florile iubeşte / Suflet bun el dovedeşte şi, mai ales, Râsul de dimineaţă / Te ajută mult în viaţă sau, evident, Cu apă rece spălându-ţi a ta faţă / te umpli de viaţă...” În concluzie, „Vai de mine şi de mine/ N-ar fi rău să fie bine!”. În fine, păretarele cu mesaje religioase au ca ţintă tot protecţia casei şi a cuplului:

„Îngerai iubiţi, casa mi-o păziţi sau Cristos ne însoţească viaţa noastră, el să şi domnească sau Maica Domnului roagă-te pentru noi sau Crezi în Dumnezeu, că el te va ajuta! sau Dacă ai încredere în Dumnezeu, el te păzeşte pe tine sau Unde este pace şi lui Dumnezeu îi place sau Unde-i pace şi iubire / E noroc şi fericire sau Isus şi Maria ajută-ne pe noi sau Binecuvântare în casă / Unde-i credinţă acolo-i iubire / Unde-i iubire acolo-i fericire / Unde-i pace acolo-i binecuvântare / Unde-i binecuvântare acolo-i Dumnezeu / Unde-i Dumnezeu acolo lipsă nu-i sau Dacă ai încredere în Dumnezeu / El te păzeşte pe tine sau Nimănui să nu-i faci rău / Căci te vede Dumnezeu sau Bine gândeşti / Bine doreşti / Bine primeşti”.

Am întâlnit, rar, şi versete biblice, în genul păretarelor din biserici: „Adevăr vă spun eu vouă/ Între noi este cineva care ne va trăda”; Totuşi, marea parte din peretare au în centru masa îmbelşugată şi gustoasă datorată gospodinei desăvârşite sau cuplul zâmbitor, plin de iubire. De altfel, despre simbolistica păretarului (decodarea elementelor şi a sensurilor lor, ori cazurile în care are loc, semantic vorbind, procesul de substituie sau înlocuirea iconică, de



tipul: trandafirul simbolizează fata, trandafirul în vază era simbolul femeii căsătorite, pieptenele – curătenia, florile și crenguțele cu flori – tinerețea) sau despre relațiile dintre text și desen (cele două secțiuni pot rezona sau nu, în sensul că se susțin reciproc sau sunt total disparate, ori una are un rol subordonant în raport cu cealaltă) avem informații dinspre literatura maghiară și sârbă⁴⁷.

Și a rebours, înapoi la rural: a fi cool înseamnă a fi vintage („noul vechi”)

„Am avut bugăte, da tâte mi le-o aruncat fata asta, că nu să mai poartă”⁴⁸, mărturisește, cu regret, o interlocutoare dintr-un sat din Sălaj. Apariția bucătăriilor moderne (mai întâi a teracotele, apoi a plitelor cu gaz, apoi a electrocasnicelor de bucătărie), diminuează mult rolul femeii și generalizează accesul la bucătărie, transformând-o din nou. Dacă, inițial, aceste păretare au avut rolul de înfrumusețare a locuințelor și au cunoscut câteva decenii de mare forță: perioada de după Primul Război Mondial și încă câțiva ani după terminarea celui de-al Doilea Război Mondial, avântul s-a calmat mult odată cu cooperativizarea agriculturii, revoluția socialistă și migrația masivă a țăranilor de la sate spre orașe sub presiunea industrializării. În condițiile vieții urbane petrecute mai ales în fabrică, pe post de muncitoare, sau la țară, dar încartiruite în CAP, femeile nu au mai avut nici timpul necesar pentru a coase, broda sau țese, dar nici apetența spre o formă estetică resimțită deja ca desuetă, sub impresia altor forme de decorare a pereților caselor (zugrăvitul cu rol, generalizarea tablourilor, apariția produselor de artizanat). Păretarele au supraviețuit doar în satele mai îndepărtate de orașe și doar în gospodăriile îmbătrânite. Știm că unele avea rol exclusiv decorativ, iar mai târziu au apărut încet și păretare care avea buzonare în care gospodina putea ține diferite obiecte, de exemplu piaptănuț dar și lingurile, iar și mai târziu – mirodeniile; ideea s-a extins la un soi de huse, cum ar fi cea pentru sucitoare. De asemenea, cum spuneam, ele se găseau mai ales în bucătărie; destul de rar au fost observate în dormitor sau în bucătăria de vară sau în cămară; locul lor predilect era pe pereții din spatele mesei dar în unele încăperi ele se puneau în spatele sobei (*șporului*).

Odată cu progresul, însă, au dispărut și sobele / șporurile, și moda huselor pentru obiecte (înlocuite de etajere sau rafturi), și necesitatea înfrumusețării casei cu obiecte lucrate manual, păretarele intrând într-un con de umbră sau fiind considerate chiar demodate. Cuptorul zidit, chiuveta și recipientele marchează apariția bucătăriei moderne, burgheze, orașenești, pe care o mai găsim figurată în păretare; urmează un amplu proces de modernizare a economiei casnice, și, deci, și a culturii casnice: electrificare, canalizare, extinderea vopselelor industriale pentru pereți (vopsea în ulei), apariția faianței produsă industrial, progresul cunoștințelor sanitare de igienă a bucătărie etc.

Recent însă, păretarele au reintrat în atenția publicului,

generând chiar discuții despre posibilitatea (justificată, cred unii) de a fi considerate artă populară. Expozițiile organizate de nostalgici sau specialiști au fost folosite ca pretext pentru rememorarea unei perioade extrem de productive din istoria satului românesc (satul tradițional) și a uneia de mari transformări (satul colectivizat). Colectionarii au început să organizeze seturi de astfel de piese iar nostalgicii au început să configureze mici muzee în camere nefolosite din apartamente sau case particulare. Unii etnologi vorbesc chiar și despre „cultura de tip păretar”, absolut populară, tradițională, naivă, sătească, aflată în opoziție cu cultura „cultă”; subiectul este unul disputat iar părerile sunt împărțite.

O astfel de analiză a păretarelor pe care le-am văzut în casele din satele sălăjene (expuse pe perete sau scoase din lădoaie, unde sunt ținute pentru a fi oferite nepoților „ca amintire”) le apropie mult de mesajul contemporan al imaginilor din advertising, unde reclamele abundă mereu în zâmbete și vând produse care generează stări absolut exuberante sau din telenovele și sit-com-uri siropoase, unde viața de cuplu e mereu idilică, pe fundalul unor case superbe, bărbatul e mereu puternic și frumos iar femeia e mereu perfect fardată și seamănă a star cinema. Personajele, casele și viața promovate de păretarele cusute cu fitău emană atmosfera unei sărbători eterne, a unei iubiri nesfârșite și a unui succes de viață garantat universal. Pleiada de rochițe, pantofiori, fundițe, codițe, șorțulețe, coșulețe, turturele, porumbei, inimioare, floricele, ghirlande, frunzulițe, stelute, balonașe, fac din păretare un soi de variantă la scară mai mare a „caietului de amintiri”, atât de la modă în anii 60 – 80 în mediile tinere, așa cum de altfel, și face o trimitere una dintre interlocutoarele noastre: „mesajile le scriam... ce ne tuna nouă. Aveam caiet cu amintiri și luam de acolo”⁴⁹.

La nivel de texte, secvențele verbale folosesc cuvinte tușante, impresionante la nivel de emoție și sentimentalism, dar apropiindu-se oarecum de ceea ce azi numim „determinare” și „desăvârșire personală”, mult promovate de bloggeri, vloggeri sau public speakeri și mai ales de coach, în demersurile sofisticate și pretențioase (și oarecum, totuși, exagerate) de „dezvoltare personală”. Nu întâmplător, în mediul online au și apărut astfel de texte ironice, parodiind textele peretarelor bunicilor...

Mai mult decât atât, citite într-o grilă și mai modernă, devenită acum cvasi-cotidiană, aceste păretare par a fi echivalentele wall-urilor rețelelor de socializare, unde cei care au conturi online postează tot felul de texte de maximă actualitate, cele mai multe ironice, cu jocuri de cuvinte sau cu rimă iar influencer-ele moderne, de cele mai multe ori domnișoare cu mii de follower-și, recomandă cosmetice, ținute, pantofi sau, de ce nu, rețete culinare, aducând cât se poate de mult cu bucătărelele avangardiste din păretarele de altădată.

Note

1. Mai multe detalii despre Adunarea Generală a ICOM și redefinirile conceptuale propuse în cadrul ei pot fi găsite aici: https://www.facebook.com/1532939070365263/posts/3378622849130200/?locale=ms_MY
2. Liviu Răzvan Pripion, „Câteva proprietăți fundamentale ale muzeului, indispensabile în context contemporan”, *Revista Muzeelor*, nr. 1 (2022): 34.
3. Raluca Bem Neamu, „În numele muzeului”, în *Practica relațiilor publice în muzee*, ed. Alexandra Zbucnea (București: Editura Comunicare.ro, 2014), 129.
4. Claude Lévi - Strauss, *Antropologia și problemele lumii moderne* (Iași: Polirom, 2011), 129-130.
5. Anthony Giddens, *Sociologie* (București: Editura All, 2000), 12.
6. Conceptul lui Maffesoli este de „mimetism tribal contemporan”. Michel Maffesoli, *Revrăjirea lumii. O etică pentru timpurile noastre* (București: Editura Institutul European, 2008), 138.
7. Maffesoli, 138.
8. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris: Plon, 1958).
9. Ana Bazac, „Curat și bine aranjat, faci din colibă un palat”: broderiile românești cu inscripții pentru bucătărie din prima jumătate a secolului al XX-lea”, în *Analele Universității din București. Limba și literatura română*, nr. 65 (2016): 3-23. Accesibil aici: https://www.cceol.com/search/article-detail?id=949258&fbclid=IwAR2Aud8bZG6PyYd-VuKRklpwC75abZb_ZDo-NAyHcdowg_xsgx79iXgcnHk
10. Chișiu Ileana, n. 1935, Valcău de Jos – Sălaj, 2019
11. Luca Maria, n. 1940, Chendrea – Sălaj, 2019
12. Ioana Fruntelată, „Încăperile memoriei: o circumscriere etnologică”, în Iuliana Titov, Alexandru Chiselev (coord.), *Culegere de studii culturale. In honorem conf.dr. Steluța Pârâu* (București: Editura Etnologică, 2020), 142-143.
13. Cuc Sofia, n. 1951, Drighiu – Sălaj, 2021.
14. Chișiu Ileana, n. 1935, Valcău de Jos – Sălaj, 2019
15. Cuc Sofia, n. 1951, Drighiu – Sălaj, 2021
16. Cuc Sofia, n. 1951, Drighiu – Sălaj, 2021
17. Luca Veronica, n. 1948, Trestia – Sălaj, 2020
18. Petruș Maria, n. 1929, Miluani – Sălaj, 2019
19. Druhora Ileana, n. 1941, Baica – Sălaj, 2019
20. După cum se poate constata și în List Zrenjanin, „Cuvărite, păretare au apărut atunci când se înființează bucătăria, la sfârșitul secolului XIX-lea”, 8 august 2019. <https://listzrenjanin.com/cuvarite-paretare-au-aparut-atunci-cand-se-infiinteaza-bucataria-la-sfarsitul-secolului-xix-lea/>. De asemenea, detalii pot fi găsite și la Kovacs Akos, *Felicitatos falvédők (Peretare cu inscripții)* (Budapesta: Editura Corvina, 1987).
21. Pop Ana, n. 1947, Surduc – Sălaj, 2013
22. Ghile Florica, n. 1951, Valcău de Sus – Sălaj, 2021
23. Martine Segalen, *Mari et femme dans la société paysanne* (Paris: Edition Flammarion, 1980), 123-126.
24. Dionisie Stoica, Ioan P. Lazăr, *Schița monografică a Sălagiului* (Șimleu Silvaniei: Victoria – Institut tipografic și de editură, 1908), 96
25. Zalca Maria, n. 1932, Drighiu – Sălaj, 2021
26. Borciu Florica, n. 1948, Drighiu – Sălaj, 2021
27. Nicolae Dunăre, *Arta acului* (București: Editura Tehnică, 1986), 79.
28. Aurelia Doagă, *Cusături românești* (București: Editura Ion Creangă, 1978), 22.
29. Borciu Florica, n. 1948, Drighiu – Sălaj, 2021
30. Zalca Maria, n. 1932, Drighiu – Sălaj, 2021
31. Pop Ana, n. 1947, Surduc – Sălaj, 2022
32. Pop Ana, n. 1947, Surduc – Sălaj, 2022
33. Cuc Sofia, n. 1951, Drighiu – Sălaj, 2021
34. Ana Bazac, *op. cit.*, p. 7
35. Chira Ana, n. 1932, Tihău – Sălaj, 2020
36. Marian Rozalia, n. 1939, Fântânele – Sălaj, 2020
37. Ghiurco Sergiu, n. 1980, Domnin – Sălaj, 2022
38. Chișiu Ileana, n. 1935, Valcău de Jos – Sălaj, 2021
39. Pop Ana, n. 1947, Surduc – Sălaj, 2022
40. Cuc Sofia, n. 1951, Drighiu – Sălaj, 2021
41. Roșu Maria, n. 1940, Halmășd – Sălaj, 2021
42. Pop Ana, n. 1947, Surduc – Sălaj, 2022
43. Numim aici exemplara cercetare întreprinsă de Ana Bazac, citată deja de mai multe ori în textul acestui studiu.



44. Nicolae Dunăre, *Broderia populară românească* (București: Editura Meridiane, 1985), 13.

45. Ana Bazac, *op. cit.*, p. 11

46. Sabău Angela, n. 1948, Drighiu – Sălaj, 2021

47. După cum am mai arătat anterior, detalii suplimentare pot fi găsite aici:

<https://listzrenjanin.com/cuvarite-paretare-au-aparut-atunci-cand-se-infiinteaza-bucataria-la-sfarsitul-secolului-xix-lea/>

De asemenea, este consultabil Kovacs Akos, *Felivatos falvédők (Păretare cu inscripții)* (Budapesta: Editura Corvina, 1987).

48. Borciu Florica, n. 1948, Drighiu – Sălaj, 2021

49. Cuc Sofia, n. 1951, Drighiu – Sălaj, 2021

Bibliography

Bazac, Ana. “Curat și bine aranjat, faci din colibă un palat”: broderiile românești cu inscripții pentru bucătărie din prima jumătate a secolului al XX-lea” [‘Clean and Nice Makes the Cottage a Palace’: Romanian Embroidery with Kitchen Inscriptions from the First Half of the 19th Century]. *Analele Universității din București. Limba și literatura română*, no. 65 (2016): 3-23.

Bem Neamu, Raluca. “În numele muzeului.” In *Practica relațiilor publice în muzee* [The Practice of Public Relations in Museums], edited by Zbucnea, Alexandra. Bucharest: Editura Comunicare.ro, 2014.

Chamoux, M.-N. “La transmission des savoir-faire: Un objet pour l’ethnologie des techniques?” [The Transmission of know-how: an object for the ethnology of technics?]. In *Téchniques et culture. Bulletin de l’Équipe de recherche* 191 (1978): 46-83.

Constantin, Marin. “Ethnographic Authenticity in Romania: Visual and Narrative Highlights of Paternity in Crafts.” In *Revista de etnografie și folclor / Journal of Ethnography and Folklore*, new series, no. 1-2 (2015): 159-168.

Dunăre, Nicolae. *Broderia populară românească* [Romanian Folk Embroidery]. Bucharest: Editura Meridiane, 1985.

Dunăre, Nicolae. *Mesteșugul și arta acului* [Craft and Art of the Needle]. Bucharest: Editura Tehnică, 1986.

Enciclopedia României [Encyclopaedia of Romania]. Vol. 3 and 4. Bucharest: Asociația Științifică pentru Enciclopedia României, 1938-1940.

Giddens, Anthony. *Sociologie* [Sociology]. Bucharest: Editura All, 2000.

Grigorescu, Elisabeta. *Broderii pentru decorarea locuinței* [Embroidery for Home Decoration]. Bucharest: Editura Tehnică, 1970.

Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale* [Structural Anthropology]. Paris: Plon, 1958.

Lévi-Strauss, Claude. *Antropologia și problemele lumii moderne* [Anthropology and the Problems of the Modern World]. Iași: Editura Polirom, 2011.

Maffesoli, Michel. *Revrăjirea lumii. O etică pentru timpurile noastre* [Reenchantment of the World: An Ethics for Our Times]. Bucharest: Editura Institutul European, 2008.

Miu-Lerca, C. *Considerații asupra artei țărănești din Banat. Cusături și țesături* [Considerations on Folk Art from Banat. Sewings and Fabrics]. Timișoara: Biblioteca „Luceafărul”, 1936.

Nicolescu, C. *Istoria costumului de curte în Țările Române. Secolele XIV–XVIII* [History of the Court Costume in the Romanian Countries. 14th-17th Centuries]. Bucharest: Editura Științifică, 1970.

Petrescu, P. *Imaginea omului în arta populară românească* [The Human Image in Romanian Folk Art]. Bucharest: Editura Meridiane, 1969.

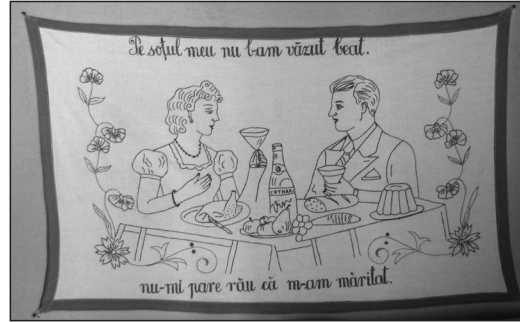
Pripon, Liviu Răzvan. “Câteva proprietăți fundamentale ale muzeului, indispensabile în context contemporan” [Some Fundamental Properties of the Museum, Requisite to the Contemporary Context]. *Revista Muzeelor*, no. 1 (2022): 7-22.

Stahl, H. H. *Eseuri critice despre cultura populară românească* [Critical Essays on Romanian Folk Culture]. Bucharest: Editura Minerva, 1983.

Stoica, Georgeta. *Interiorul locuinței țărănești* [The Interior of the Peasant House]. Bucharest: Meridiane, 1973.

Stoica, Georgeta, and Paul Petrescu. *Dicționar de artă populară* [Dictionary of Folk Art]. Bucharest: Editura Enciclopedică, 1997.







THE VISIT OF THE ROYAL FAMILY TO TRANSYLVANIA IN THE CONTEXT OF THE YEAR 1919 (I)

Victor Daniel CRETU & Radu RACOVITAN

Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Social and Human Sciences
Department of History, Heritage and Protestant Theology
E-mail: victor.cretu@ulbsibiu.ro; radu.racovitan@ulbsibiu.ro

THE VISIT OF THE ROYAL FAMILY TO TRANSYLVANIA IN THE CONTEXT OF THE YEAR 1919 (I)

Abstract: The visits made in the interwar period by representatives of the royal family to the United Provinces with the Country in 1918 had a certain significance. The physical presence of the members of the Romanian dynasty was an act of affirmation of legitimacy and suzerainty over the territory acquired in 1918. The Romanian press in Transylvania and memorial oeuvres have extensively reflected and emphasized the importance of the visit of the Royal Family, following its route, which included numerous localities, from the outposts of the Romanian army at Békéscsaba (in Hungary) to Braşov. As far as Transylvania is concerned, this was all the more necessary given that, after World War I, a sudden campaign of unprecedented vehemence and magnitude was launched by Hungarian political circles, asking for the support of the international public opinion and of the governments of Western countries for the revision of the Treaty of Trianon, which had "mutilated" the borders of the Hungarian state, aiming at the restitution of Transylvania, unjustly "wrested" from Hungary's body. The use of symbolic registers with grandiloquent connotations was a fairly common practice at such events at the time. The presence of the royal authority in Transylvania was stated by a symbolic gesture. The emblematic figure of Michael the Brave, who for the first time in history achieved the union of the Romanian territories and the reawakening of his qualities in the person of King Ferdinand I, or of his heir, Prince Carol, were the symbolic leitmotif of all trips.

Keywords: Romanian dynasty, World War I, Ferdinand I, Transylvania, royal family.

Citation suggestion: Cretu, Victor Daniel, and Radu Racovitan. "The visit of the royal family to Transylvania in the context of the year 1919 (I)." *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 131-136.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.17>.



As compared to King Carol I, who had been inclined to engage Romania at the offset of World War I in the conflagration alongside the Central Powers, in keeping with the old alliances (one also has to consider his German origins), his successor Ferdinand I, a supporter of the Entente, with his wife, Mary, closely related to the British Royal Family, influenced also by Prime Minister Ionel I.C. Brătianu, had other options in mind. During the two years of the country's armed expectancy, between 1914-1916, not only were the mounting pressures on the side of Germany and the Austro-Hungarian empire resisted, but Ionel Brătianu intensified negotiations with the representatives of the Entente, convinced that

the World War opened up the perspective of achieving national unity, a thing which had been promised by the latter.

The Crown Council in August 1916, presided over by Ferdinand I, engaged Romania in war on the side of the Entente. Romania's tragic stance during the two years of conflict is well known, and we shall not get into further details here; we shall just mention that King Ferdinand had trust in the accomplishment of national aspirations, in the victory of the Entente coalition. He led the country into the Iaşi exile, after the occupation of the capital, and when the Marghiloman government was forced to sign the peace of Bucharest, on May 7th 1918, the King refused

to ratify it; based on the radical change of France in the summer of the year 1918 in favor of the Entente, on November 10th 1918 he decreed the remobilization of the Romanian army, with the end of the war finding Romania militarily involved in the Entente coalition.

In the course of the year 1918 the complete national unity of Romania was gradually achieved, through the unification of Bessarabia, Bucovina and Transylvania with the Country. But the will of the Romanian people had to be internationally confirmed by the Peace Conference that ended the first global conflagration. This important international reunion, that took place in Paris and London between 1919-1920, was to be different from prior ones not only by virtue of its dimensions, but also due to the fact that its workings were to be led by democratic principles – that is what the Great Allies had decided to do – but above all in a modern world it had the mission of establishing the basis of a new international framework with which humanity was to evolve in the coming period.

Romania took part in the workings of the Peace Conference after it had fought in the World War in order to free its national territory, for the unification with the Country of the Romanian territories in the Austro-Hungarian empire, as part of the Entente coalition and at its request, and the conditions of its participation were laid down in the Treaty signed with France, Russia, England and Italy, on 4-17 August 1916. Romania had made great sacrifices during the war, both human and material ones, it had respected, as far as it had been able to, the obligations it had taken on in treaties and conventions, a fact underlined also by political personalities on the international scene¹; 800.000 people in the army and among the civilian population were killed by the enemy or decimated by hunger and epidemics, representing 11% of the country's population (a number only surpassed by France with regards to human losses).

Romania took part in the Peace Conference trusting the work of justice that was to be fulfilled. It brought to the official recognition of the international scene the historical decisions of the Romanian people, solemnly and unequivocally proclaimed during the Gatherings of Chişinău (March 27th), Cernăuţi (November 28th) and Alba-Iulia (December 1, 1918). The Peace Conference of Paris was not in the position of creating a unitary Romanian state; this state had already been accomplished by the Romanian people. The conference's mission was to grant judicial legitimacy to the new state from a territorial and political point of view, through the recognition of the principal of national self-determination, and not to do Romania a favor.

As far as Romania and its official position at the Peace Conference are concerned, the unification decisions requested many more territories than the treaty of 1916. This is how the vote decided on the unification of historic Bessarabia until the Dniester river (which could not have been conceived in 1916) and of the entire Bucovina (including the northern part), and to the west, the

entire Banat and the territory inhabited by Romanians in Crişana, Bihor, Satmar and Maramureş. As far as this precise decision regarding the Banat is concerned, flexible with regards to the Hungarian border, it was not a sheer coincidence that this border generally coincided with the line set down in the Treaty of 1916. This Treaty specified our rights over the following territories in the Austro-Hungarian empire (see art. 4): the entire Banat along with the mouths of the Mureş river (towards Serbia and Hungary), the towns and villages of Oroshaza, Bichiş-Ciaba, Vasarosnemeny, the mouths of the Someş river, a small part of Maramureş and Bucovina, until the confluence of the Ceremuş with the Prut river, so without the northern part of this province.²

The Romanian delegation to the Peace Conference, led by prime minister I.I.C. Brătianu alongside Nicolae Mişu, Romanian ambassador to London, Victor Antonescu, Romanian minister in Paris, Alexandru Vaida Voevod, minister without portfolio on behalf of the Ruling Council of Transylvania, general C. Coandă, C. Diamandy, former minister in Petrograd, accompanied by experts in issues that were of interest to Romania, would be confronted in Paris with challenging problems, created precisely by the Great Allies, especially considering that Ionel Brătianu had been quite intransigent regarding the compliance with the Treaty of 1916. There was some official encouragement for the Romanian representatives to present their requests; on the other hand, what was held against Romania, was the signing of the Peace Treaty of May 1918, without the Allies approval, and in certain influential circles, there appeared by the time of the opening of the workings of the Conference, a series of dangerous opinions, referring to the fact that the dismantling of the Austro-Hungarian Empire would result in a "Balkanization" of Europe.³ Romania was to be accepted at the Peace Conference as an ally and as an associated country, enjoying a status similar to that of other small powers, having to put up with a limited presence of its representatives in the conference committees, including those that were of direct interest to it.

The Romanian delegation, led by Ionel Brătianu, stopped in Belgrade on its way to Paris, in order to have an open discussion with regent Alexander regarding Romania's border with Serbia, in keeping with the Treaty of 1916, which set the border between the two states on the Danube. Regent Alexander rejected the Romanian prime minister's position, holding that such a border was far too close to Serbia's capital, Belgrade, that during the war Serbia, even if it had been in a desperate situation, had not signed a peace Treaty as Romania had done and that in the Banat region there was a significant Serbian population.⁴ This vantage point was to weigh heavily in the future decision of the Peace Conference regarding the Banat, which was to be split in half: the Romanian and the Serbian one. Until the clarification of the issue, the problem of the Banat created tensions between the two countries, considering the occupation



until July 1919 of the Banat by French and Serbian military troops, the latter resorting to unacceptable acts towards the Romanian population in the Banat, with the scope of creating pressure from the perspective of a political decision. There were also attempts of diversion on the part of Hungary, which led to the proposal at the Peace Conference of a "Banat Republic", as a buffer state between Serbia, Romania and Hungary. During the visit of King Ferdinand to Transylvania, in May 1919, as part of the discussions with Romanian officials and Transylvanian Romanians, the King realized the existence of serious tensions and anxieties on part of the population regarding the Banat, which were also largely reflected by the Transylvanian press.

For Romania, what was utterly important was the signing of a peace treaty with Hungary. The end of the war created a period of great uncertainty. The new government of the Hungarian Republic, led by Karoly Mihaly, managed through an Armistice Convention, signed at Belgrade on November 13, 1918, between the defeated Hungary and the representatives of General Franchet d'Esperey, without any representatives of the Romanian government and the Romanian National Council of Transylvania to establish a dividing line between Romania and Hungary on the course of the Mureş river. Thus, a great part of Romanian territories was kept under Hungarian domination (until the conclusion of the Peace Conference) – a part of Transylvania, the Banat, Crişana and Maramureş. This dividing line did not comply with the Treaty of 1916 between Romania and the Entente Powers and was a defiance of the future Unification Decision expressed by the Great National Assembly of Alba-Iulia. The Hungarian government declared that it would not abide by the unification decision or by the authority of the Ruling Council regarding the territories on the western part of the Mures. This was another clear indicator of Hungary's intentions. Thus, the tense political and military atmosphere significantly worsened in the first half of the year 1919, during the workings of the Peace Conference, amplified also by the terrorist acts committed by the Hungarian occupation troops, by the gendarmes and the Hungarian gangs on the Romanian population and by the provocations regarding the positions of the Romanian army. A war like state was created between Hungary and Romania, that had not been given thought to by the Conferences decedents who had had other priorities.

The political and military decisional factors in Bucharest evinced a prompt reaction to the situation created in Transylvania, to the atrocities committed and the huge pressure in the territories that had remained under Hungarian occupation. At the request of the Ruling Council and with the approval of the Commandment of Allied Armies in Thessaloniki and the Inter-Ally Military Council in Versailles, The Great General Quarter of the Romanian army, ordered the

Transylvanian troops (7th Infantry Division and 1st and 2nd Rangers Divisions) to cross the "Mureş line" and to advance towards the west. On January 29th 1919, the dividing line was set on the western edge of the Apuseni Mountains, from where the counter attacks of the Hungarian army could be more easily repelled. A month later, the Supreme Council and the Inter Ally Military Council requested the Hungarian government to retrieve its army within 10 days alongside the line on the west of Vasarmameny, Devavanya, Gyoms, Oroshaza, Szeged until the conclusion of the Peace Conference regarding the final frontier between Romania and Hungary. At the same time, Romanian troops were to liberate the Romanian territories westward of the Apuseni Mountains, which were still under Hungarian occupation.⁵

On February 26th 1919, the Peace Conference Bureau proposed to the Inter-Ally Supreme Council the creation of an intermediary area in Transylvania, between the Romanian and Hungarian forces, which was to extend the territory granted to the Romanian commandment, the new dividing line following the railway route Satu-Mare-Oradea-Arad. The Hungarian government led by Deneş Berinkei (Karolyi Mihaly had become Hungary's president) refused to abide by the decisions in Paris. On March 20th colonel Vix, the military representative of the Alleys in Budapest handed Count Karolyi the order to retrieve his troops from the new dividing line, with the scope of shielding the Romanian population in the Apuseni Mountains from the attacks of the Hungarian troops. But during the same evening events took an unexpected turn. Karolyi, who had anticipated such a situation, relinquished power in Hungary and the new government made up of socialists and communists was formed, presided by Garbai Şandor and with the Minister of Foreign Affairs in the person of Bela Kun (with the later holding power), which the following day proclaimed the Hungarian Republic of Councils. It was hoped that by means of an agreement between Kun and Lenin, Transylvania would be reincorporated into Hungary.

Denying the request of retrieving the Hungarian army beyond the neutral area eastward of the Arad-Oradea-Carei-Satu-Mare line left under the control of allied troops, and the demobilization of the army, the Bolshevik government led by Bela Kun rekindled the military hostilities towards Romania and Czechoslovakia counting also on the support of the Ukrainian Red Army, while at the same time declaring itself at war "with all its neighboring states from which it had territorial request".⁶ In the night between the 15th and the 16th of April 1919, Hungary's new government ordained its troops to attack the Romanian units on the Someş Valley, in Ciucea and Ţigani with the scope of reincorporating Transylvania. The commandment of the Romanian troops in Transylvania (general commander Gh. Mărdărescu, operational section chief lieutenant colonel Ion Antonescu) reacted promptly. The Romanian troops launched a counter offensive on April 16th, reaching the

course of the Tisa River along the entire length of the front on May 1st, thereby eliminating the possibility of contact between the Hungarian troops and the military units of the Ukraine and the Soviet Russia, attacking from the east. Taking advantage of the indecisiveness of the 4 leaders of the Peace Conference, the government in Budapest equipped and armed a new army, attacking Romania again in the night between the 19th and the 20th of July 1919, protruding towards the Tisa River for 50 kilometers towards the Romanian army, while at the same time attacking Czechoslovakia, benefiting also from Lenin's promise for military aid. This time the Supreme Council was alarmed and accepted military action against Hungary with the participation of Romanian, Serbian and French troops (which were stationed in the area). The Romania army was the only one who took action, countering the Hungarian offensive on July 24th and launching a counter-offensive. In the night between the 29th and the 30th of July, the Romanian troops crossed the Tisa and in spite of the request of the Conferences Supreme Council to halt the offensive, they entered Budapest on 3-4 August.

Under these circumstances, King Ferdinand and Queen Mary, accompanied by Princess Ileana and members of the government, undertook a visit to Transylvania in May, with the scope of "taking over the new territories, inspecting borders and ensuring the unification of the Romania people";⁷ This was meant to raise the spirits of the Romanian population who had suffered numerous hardships and to affirm the position of Romania at the Peace Conference.

The Romanian press in Transylvania, as well as memorial works, reflected with an abundance of details and highlighted the importance of the Royal Families visit, tracing its progression, along numerous towns and cities, from Brasov until the outposts of the Romanian army at Bichiș-Ciaba (in Hungary).

On May 22nd, the Sovereigns entered Transylvania through Predeal. The Royal Couple was accompanied by ministers Mihail Pherekyde (interim president of the Ministers Council), Al. Constantinescu (minister of Industry and Trade), Ion Gh. Duca (minister of Agriculture and Domains), general Văitoianu (minister of War), general Prezan (Chief of Staff), general Ballif, general Ioan Boeriu, Prince Barbu Știrbei (administrator of the Crown Domains), Ștefan Cicio Pop (member of the Ruling Council the Army and Public Safety), Vasile Goldiș (minister without portfolio in the Bucharest government), ministerial counselor M. Popovici and Sever Dan, representative of the press in the Old Kingdom (*Neamul Românesc*, *Viitorul*, *Dacia* – Nechifor Crainic, *Adevărul*, *Universul*, *Independence Roumaine*) and couple of newspapers (*Times*, *Le Petit Parisien*, *Gazeta del Popolo*, *Le Temps*) and foreign agencies (*Havas*, *Reuter*) – in total around 23 journalists. Apart from the aforementioned, Queen Mary was accompanied by several ladies-in-waiting at the Royal Court.⁸

At the old border in Predeal, the Royal Family was welcomed by the townspeople and by the Brașov county prefect, Dr. Gheorghe Băiulescu⁹, who saluted "with boundless joy and teary eyes" the Romanian Sovereigns first entrance to the territory liberated from foreign rule¹⁰.

The triumphal entrance of the Sovereigns in Transylvania through Predeal was a reminder of the elating moments during the war for the unification of the nation. During the night of Saint Mary's day 1916 (14-15 August), the Romanian army crossed the Carpathians through the same point in order to free Transylvania. Two days later they had reached Brașov. Later on, under unfortunate circumstances, the same mountain pass would witness the exodus of thousands of refugees, who would spend two years wandering around. Băiulescu declared that he had been favor by fate now, as he had been in 1916, to be, in his quality of leader of the territory, the first to express the Romania's feelings of profound veneration, boundless love and sincere adherence to the Romanian dynasty, who completely identified with the interests and aspirations of the Romanian people.¹¹

Expressing his profound emotion caused by the manifestations of affection towards the royalty, the King met with prefect Băiulescu and Leo Bohățiel, director of the Transylvanian Railway Company, inquiring about the county's state, especially the sanitary one and the situation regarding food supplies. Accompanied by the two, the Sovereigns set out for Brașov.

Towards the evening, the royal train reached Brașov. "Endless cries of joy fill the air. People weep with joy and happiness." When the King stepped out from the train, the military band played the royal hymn in his honor. After the report offered by general Eremia Grigorescu, commander of the Brașov garrison and hero of the Mărășești battle, followed the troops inspection there were speeches by archpriest Vasile Saftu¹² and by the vice mayor of the town of Brașov, Fabritius. Archpriest Saftu declared that "the heavens had opened" with the arrival of the Sovereigns. "Our dear father, our beloved Mother, the ground you tread on until the Tisa, the Danube and the Dniester is holy Romanian ground, touched by the noble blood of our ancestors, parents and brothers." The King answered archpriest Saftu by means of word filled with love for Romania, expressing his boundless joy "in those holy moments" and extended his hand to him, a symbol of the promise "to defend you as my beloved sons". Vice mayor Fabritius spoke on behalf of the Saxon community, assuring His Majesty of the faith and devotion of the German population.¹³

Queen Mary was presented with flowers by the presidents of the "Romanian Women's Union" and of the "Red Cross". The bouquets were wrapped with ribbon featuring the colors of the Romanian flag and the words: "To Queen Mary, Empress of our hearts". After the Sovereigns had conversed with the attendees, the royal train set off amidst the cheers of the people,



to Oradea Mare. Everywhere, the stations the royal train passed were festively adorned and the Sovereigns were welcomed with sincere wishes of health and happiness.¹⁴

At Oradea Mare – a town where the Romanian troops had protruded on April 20th – the Sovereigns were expected, on May 23rd, by generals Gheorghe D. Mărdărescu (supreme commander of all the Transylvanian troops), Ștefan Holban (commander of the 6th Infantry Division), Scarlat Panaitescu and part of the members of the Ruling Council: Iuliu Maniu (president and owner of the Ministry of Internal Affairs), Aurel Lazăr (Justice), Aurel Vlad (Finances), Octavian Goga (without a portfolio), Romul Boilă (Ministry of Communications), Ioan Suci (organization and preparation of Security), the Greek-Catholic bishop Demetrie Radu, the Roman – Catholic bishop Nicolaus VI. Szechenyi and a significant number of the inhabitants of Bihor.

Queen Mary noted after the event:

“We arrived in Oradea Mare after a night’s journey, and I was awakened early by the sound of cheer. I went to the window in order to greet the peasants who were all in a state of frantic ecstasy. For them this is freedom after centuries of oppression, and we, Nando and myself, and not our army, are seen as the liberators”¹⁵.

Above the station flew two airplanes, recently captured from the Russian Bolsheviks. After stepping out of the train, the Royal Family inspected the Romanian troops. Iuliu Maniu delivered an emotional welcome speech. Visibly moved, the King thanked the attendees, declaring that “the unification gained by means of so many great and holy Romanian sacrifices – belongs from now on to eternity”. Furthermore, the Sovereign uttered beautiful

words about the manner in which the Romanian army had fulfilled its duty¹⁶. The prefect of Bihor county, Coriolan Pop, offered the Sovereign, as a sign of loyalty, the traditional bread and salt, assuring him of “the eternal gratitude of the Romanian people”. From the station the Sovereigns, accompanied by a triumphal procession, headed towards the Orthodox Cathedral. The city streets were “adorned with triumphal arches, flower gates and flags – and thousands of peasants had laid flowers, leaves, and branches all along the path they treaded.” The crowds “were weeping with joy, witnessing this unbelievable day of happiness and Romanian pride.” At the orthodox cathedral, and then at the unified one, *Te Deum* prayer was performed, as a sign of gratitude to God for “these days of great national celebration”.

After the service, the Royal Family watched the procession of troops and inhabitants of Bihor, the latter dressed in “the most picturesque traditional garments”. On this occasion, in acknowledgement of his courage on the battlefield, general Mărdărescu was awarded the Mihai Viteazul order, generals Holban and Panaitescu – the order of the Star of Romania, and general Constantinidi – the Great Cord of the Romanian Crown¹⁷. The newspapers declared that peasants coming from over two hundred communes had participated in the ethnographic procession, a total of two hundred thousand people. A reception followed hosted by the Greek Catholic bishop’s palace, attended by members of the Ruling Council, representatives of the clergy, of the authorities, the prefects of the counties of Bihor, Arad, Cenad, Bichiș, with the Roman – Catholic bishop Szechenyi in attendance, as well as educational and administrative Hungarian authorities.¹⁸

Notes

1. See V.V. Tilea, *Acțiunea diplomatică a României. Noiembrie 1919 – martie 1920* (Sibiu: Tipografia Poporului, 1925), 14 – 15.
2. Gheorghe Brătianu, *Acțiunea politică și militară a României în 1919. În lumina corespondenței diplomatice a lui I.I.C. Brătianu* (Bucharest: Cartea Românească, 1939), 35–36.
3. Biblioteca Națională a României, fond *Saint-Georges* [Romania’s National Library, *Saint-Georges* collection], file no. 497, memorandum by Take Ionescu regarding the foundation of the Small Entente. See Eliza Campus, *Din politica externă a României (1913–1947)* (Bucharest: Editura Politica, 1980), 190.
4. Gh. Brătianu, *Acțiunea politică și militară*, 35–36.
5. See Al. Dușu, Ctin. Botoran, M. Retegan, *Transilvania în evoluția relațiilor româno-ungare. O abordare mai puțin cunoscută* (Bucharest: Editura Militară, 1993), 36.
6. Ministerul Afacerilor Externe, fond *Paris* [MAE, Paris collection], file 54.
7. Nicolae Iorga, “Baza monarhiei românești”, article published in *Neamul Românesc* and reprinted in *Patria*, I, 98, June 18, 1919, “Însemnătatea călătoriei Familiei Regale la noi,” 1.
8. “Regele și regina în Ardeal”, *Unirea Poporului* (popular issue of *Unirii*) XIX, no. 18, May 29, 1919, 7; *Patria* I, no. 78, May 23, 1919, 2.
9. He was the first Romanian mayor of the city of Brașov, holding this position in the period from 29.08.1916 – 08.10.1916.
10. “Regele și regina în Ardeal”, *Unirea Poporului*, 7.
11. „Primirea făcută MM. LL. Regele și Regina”, *Gazeta Transilvaniei*, 80, no. 102, May 24th 1919, 1.
12. Priest Dr. Vasile Saftu (1863–1922), professor at the Sibiu theological seminar (1892–1895), is elected archpriest of Brasov in 1911.

- He was the main organizer of the events in Braşov dedicated to the achievement of the Act on the 1st of December 1918.
13. „Suveranii în Ardeal”, *Unirea* (Blaj), no. 109 from May 27th 1919, 2; „Regele și regina în Ardeal”, *Unirea Poporului*, May 29th 1919.
 14. „Suveranii în Ardeal”, 2.
 15. Maria, regina României, *Însemnări zilnice* (Bucharest, Historia Press, 2006), 185.
 16. „Vorbirile Regelui în Ardeal”, *Patria*, no. 85 from the 1st of June 1.
 17. „Suveranii în Ardeal”, *Unirea* (Blaj), May 27th 1919, 2; „Regele și regina în Ardeal”, *Unirea Poporului*, May 29th 1919, 7.
 18. *Neamul Românesc*, May 24th 1919, 2.

Bibliography

- Brătianu Gheorghe. *Acțiunea politică și militară a României în 1919. În lumina corespondenței diplomatice a lui I. I. C. Brătianu* [Romania's Political and Military action in 1919. In light of the diplomatic correspondence of I.I.C. Brătianu]. Bucharest: Cartea Românească, 1939.
- Romania's National Library. *Saint-Georges* collection, [BNR, Saint-Georges collection], file no 497, memorandum by Take Ionescu regarding the establishment of the Small Entente.
- Campus, Eliza. *Din politica externă a României (1913-1947)* [From Romania's external policies (1913-1947)]. Bucharest: Editura Politică, 1980).
- Duca, I. G. *Memorii* [Memoirs], vol. IV, *Războiul (1917-1919)*. Edited by Stelian Neagoe. Bucharest: Machiavelli Press, 1994.
- Dutu, Al., C-tin Botoran, and M. Retegan. *Transilvania în evoluția relațiilor româno-ungare. O abordare mai puțin cunoscută* [Transylvania in the evolution of Romanian – Hungarian relations. A less known approach]. Bucharest: Editura Militară, 1993.
- Iancu Gheorghe. *Contribuția Consiliului Dirigent la consolidarea statului național unitar român (1918-1920)* [The contribution of the Ruling Council to the consolidation of the unitary Romanian national state (1918-1920)]. Cluj-Napoca, Dacia Press, 1985.
- Ministry of Foreign Affairs, *Paris* collection, [MAE, Paris collection], file 54.
- Mary, Queen of Romania. *Însemnări zilnice* [Daily Notes]. Bucharest, Historia Press, 2006.
- Suciu, Dumitru. *Monarhia și făurirea României Mari* [The Monarchy and the creation of Greater Romania]. Bucharest: Albatros Press, 1997.
- Țilea, V. V. *Acțiunea diplomatică a României. Noiembrie 1919 – martie 1920* [Romania's Diplomatic action. November 1919 – March 1920]. Sibiu: Tipografia Poporului, 1925.



LA DIMENSION MÉTAPHORIQUE EN LANGUES DE SPÉCIALITÉ : TRADUIRE LES MÉTAPHORES ANTHROPOMORPHIQUES DANS LE DOMAINE DE LA PLASTURGIE FRANÇAIS – ROUMAIN

Valentina-Nicoleta VASIOIU & Marilena MILCU

Lucian Blaga University of Sibiu

E-mail: valentinanicoleta.vasioiu@ulbsibiu.ro; maria.milcu@ulbsibiu.ro

METAPHORICAL PERSPECTIVE ON SPECIALISED LANGUAGES
TRANSLATING ANTHROPOMORPHIC METAPHORS IN FRENCH-ROMANIAN PLASTICS INDUSTRY

Abstract: Our article concentrates on the study of metaphors, particularly the translation of anthropomorphic metaphors used within the plastics industry. Through the intermediary of the analysis realised with the help of a technical corpus, which focuses on various texts and documents specific for the plastics industry, we have highlighted the use of anthropomorphic metaphors in the context of specialised languages, and we have identified the difficulties concerning their translation. Anthropomorphic metaphors can determine problems especially when the relationship between metaphorical expression and its referent is not visible at first sight or when they do not possess the status of lexicalized metaphors. Understanding the meaning of the anthropomorphic metaphors and finding the appropriate equivalent in Romanian can be achieved only by a systematic documentary research, which plays a crucial part particularly when the difficulty lies in the semasiological and onomasiological phases of the translation process.

Keywords: Metaphors, Translating Anthropomorphic Metaphors, Semasiological and Onomasiological Phase, Specialised Languages, Plastics Industry

Citation suggestion: Vasioiu, Valentina-Nicoleta, and Marilena Milcu. “La dimension métaphorique en langues de spécialité : traduire les métaphores anthropomorphiques dans le domaine de la plasturgie Français – Roumain.” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 137-146.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.18>.



Notre démarche se concentre sur la traduction des métaphores conceptuelles anthropomorphiques du secteur de la plasturgie relevant de l'anatomie humaine, du français en roumain. Les aspects problématiques seront analysés par l'intermédiaire des fragments extraits d'un corpus technique spécifique à l'industrie du plastique et, à l'aide des dictionnaires monolingues et techniques, on mettra en exergue les correspondances en roumain pour les métaphores qui renvoient aux parties

du corps humain. L'industrie de la plasturgie occupe une place significative dans l'évolution de la société moderne, le plastique étant utilisé dans des secteurs très divers : transport, agriculture, automobile, textile, santé, électronique, sport, emballage etc. Nous ne pouvons pas contester le rôle, rétrospectivement remarquable, joué par ce matériau innovant qui a évolué au fil du temps du plastique artificiel et industriel jusqu'aux bioplastiques. Une étape incontournable dans le développement du

lexique technique de la plasturgie est représentée par la terminologisation par métaphorisation qui entraîne des difficultés de traduction du français en roumain. Les termes qui appartiennent au langage commun sont productifs, autrement dit ils développent un sens spécialisé par le biais de l'analogie¹.

D'un côté, il est essentiel de mettre en évidence que « le dispositif métaphorique est partie intégrante du langage ordinaire et des langages de spécialité. »² Mais, de l'autre côté, il faut remarquer que la multiplicité des études sur la métaphore traditionnelle s'oppose au nombre réduit des recherches sur les manifestations de la métaphore³ dans les domaines de spécialité. La métaphore dans le contexte des langues de spécialité a été peu étudiée dans la littérature de spécialité, mais elle représente un aspect qui ne doit pas être négligé, notamment quand on se réfère à la traduction spécialisée. Dans ce qui suit, on présentera des différentes acceptions concernant la métaphore traditionnelle et la métaphore dans le contexte des langues de spécialité, en mettant en exergue une modification concernant la fonction de la métaphore : « d'un dispositif linguistique purement artistique à un mécanisme mental fondamentalement cognitif. »⁴ D'un point de vue littéraire, Bergez⁵ définit la métaphore comme une *transposition*: « La métaphore provient du terme grec *metaphora* « transposition » et opère un transfert de sens entre mots ou groupes de mots, fondé sur un rapport d'analogie plus ou moins explicite. » Du point de vue cognitif, la métaphore est considérée par Burcea l'un des « principaux instruments auxquels ont habituellement recours les textes qui se rattachent aux divers discours spécialisés »⁶ et par Touiaq, « un phénomène cognitif, conceptuel d'appréhender le monde grâce au processus analogique. »⁷

Dans ce cadre, il est intéressant d'analyser aussi la *métaphore conceptuelle*, notion introduite par Lakoff, dans les années 1990.⁸ Elle constitue l'établissement des correspondances entre un domaine-source et un domaine-cible.⁹ Par l'intermédiaire des recherches réalisées par Lakoff et Johnson¹⁰, la conceptualisation métaphorique des notions abstraites est placée dans la dimension quotidienne du langage. Les travaux que nous venons de mentionner et la recherche réalisée par Keromnes¹¹ contribuent au classement des métaphores conceptuelles en trois catégories : *métaphores structurales* (qui utilisent des concepts bien délimités pour structurer un autre concept) ; *métaphores orientationnelles* (qui offrent au concept une orientation spatiale) ; *métaphores ontologiques* (qui accomplissent des fonctions comme la référence, la quantification). Cependant, la prise en considération des métaphores conceptuelles dans les discours spécialisés nous offre la possibilité d'analyser leur impact dans le processus de traduction.

Les fonctions de la représentation métaphorique dans le cadre des langues de spécialité sont multiples et, sans chercher l'exhaustivité, on mentionne les

plus importantes : la fonction *explicative*, la fonction *dénomminative*¹², la fonction *constitutive* et la fonction *communicative*¹³. Premièrement, la fonction *explicative* ou *divulgateur*¹⁴ renvoie aux métaphores qui remplissent un rôle explicatif, pendant que la fonction *dénomminative*¹⁵ se réfère à la métaphore qui sert à combler un vide dénomminatif dans un domaine spécialisé. Deuxièmement, la fonction *constitutive* associe un rôle productif aux métaphores. Finalement, la fonction *communicative* est mise en évidence par des auteurs comme Oliveira¹⁶ dans le domaine de la cardiologie, Rossi¹⁷ dans le domaine du sport, Gandin¹⁸ dans le secteur du tourisme, Kilyeni¹⁹ dans le discours publicitaire etc.

Les représentations métaphoriques en langues de spécialité

La métaphore occupe une place significative en langues de spécialité et au fil du temps les auteurs se sont intéressés notamment aux études surprenant les représentations métaphoriques en nous proposant des angles d'approche divers, conceptuels, linguistiques et cognitifs, mais pas forcément leur traduction, comme le suggère aussi Humbley : « La question de la traduction des métaphores est un sujet très peu abordé dans le contexte des langues de spécialité. Van Besien et Pelsmaekers le déploraient déjà en 1988, et la situation n'a pas fondamentalement changé depuis, malgré la parution de quelques articles ponctuels. »²⁰

Les recherches portant sur les métaphores circonscrites aux domaines spécialisés nous offrent une perspective et nous aident à faire la synthèse de différents points de vue. Nous reprenons ainsi quelques recherches, en vue d'encadrer notre problématique. Il est important de mentionner des études très variées et complexes : la métaphore dans les discours scientifiques de vulgarisation²¹ ; les métaphores terminologiques dans le domaine de l'informatique²² ; les métaphores anthropomorphiques de l'entreprise dans le discours français du marketing²³ ; le statut et les fonctions des métaphores terminologiques en langues de spécialité²⁴ ; les matrices métaphoriques dans le champs des activités textiles²⁵ ; les métaphores dans le langage de l'internet français-roumain²⁶ ; *metaphor in tourism discourse*²⁷ ; les métaphores du virus Covid 19²⁸ ; la métaphore conceptuelle dans l'analyse organoleptique de l'huile d'olive français-espagnol²⁹ ; représentations métaphoriques de l'automobile dans les publications de la langue roumaine³⁰ etc.

Dans ce contexte, il apparaît pertinent de parler aussi des recherches portant sur la traduction des métaphores. La perspective traductive des métaphores n'a pas beaucoup suscité l'intérêt des spécialistes à travers les temps, cette situation, on suppose, s'expliquant par le fait qu'on traduit facilement de nombreuses métaphores dans les langues de spécialité

et qu'on rencontre moins de problèmes³¹. À cet égard, nous présentons des recherches qui demeurent dans l'approche traductive des métaphores : métaphores conceptuelles et la traduction biomédicale³²; la traduction des métaphores dans les langues de spécialité, le cas des virus informatiques³³; traduction et adaptation des métaphores terminologiques dans le domaine du sport³⁴; la traduction des métaphores de l'automobile domaine français-roumain³⁵.

La traduction des métaphores utilisées dans les discours spécialisés peut être abordée de plusieurs perspectives. En premier lieu, les manifestations de la métaphore³⁶ entraînent des difficultés de traduction quand elles possèdent « une densité culturelle et une histoire »³⁷. En deuxième lieu, quand on se réfère aux représentations métaphoriques appartenant à une culture scientifique et technique partagée, la traduction détermine moins de problèmes³⁸. Finalement, il faut qu'on place la traduction des métaphores techniques dans une perspective *sémasiologique* (de réception) et *onomasiologique* (de production), afin d'établir, d'un côté, si la langue de départ détermine des difficultés d'appréhension du sens des métaphores et, de l'autre côté, si la langue d'arrivée pose des problèmes de reverbération des métaphores.

Traduire les métaphores anthropomorphiques du français vers le roumain

Dans ce qui suit, on a fait appel aux exemples extraits d'un corpus technique (333 706 mots) spécifique pour le domaine de la plasturgie. Le corpus contient deux fiches de réglage, trois modes opératoires, deux guides d'utilisation, six brochures, cinq catalogues et deux fiches techniques. En utilisant l'option *Concordance* intégrée dans Sketch Engine et en introduisant les termes *lèvre, pied, dent, tête, nez et peau* dans l'onglet général, le logiciel nous offre des exemples d'usage en contexte à partir du corpus technique que nous avons téléchargé. Nous réaliserons ainsi une étude sur la correspondance des métaphores anthropomorphiques dans la langue française et roumaine à l'aide du logiciel Sketch Engine et des dictionnaires monolingues et techniques. Mais, premièrement, il est indispensable de mettre en évidence les traits distinctifs de la métaphore anthropomorphique et sa place dans le discours technique.

La métaphore *anthropomorphique* est appelée aussi *métaphore du corps humain*³⁹, *métaphore orientationnelle ou physique*⁴⁰. Ce type de représentation métaphorique constitue une métaphore conceptuelle, dans le sens que « une représentation mentale est appréhendée à l'aide d'une autre représentation déjà connue »⁴¹ plus précisément en réalisant une analogie entre des parties du corps humain et des composants techniques des outillages et des appareillages utilisés dans le secteur du plastique. La métaphore, toute comme la métonymie,

est la figure de style la plus productive dans le discours technique⁴² et elle sert à combler des lacunes lexicales dans la terminologie technique de la plasturgie.

En appliquant la perspective proposée initialement par Lakoff et Johnson⁴³, on signale que, dans notre cas, le domaine source est représenté par l'anatomie humaine qui emprunte ses dénominations au domaine cible représenté par la plasturgie (plus précisément des dénominations utilisées dans les manuels et les instructions qui décrivent les outillages, les instruments, les machines). Se pencher sur « l'orientation du corps haut-bas »⁴⁴ semble utile et nous proposons dans ce qui suit un classement des métaphores anthropomorphiques qui décrivent les composants des outillages, des machines-outils ou des instruments. La première catégorie constitue la catégorie des *représentations métaphoriques qui renvoient au haut du corps* (la partie supérieure du corps humain) : *tête cylindrique, joint double lèvre, dents, organe centrale, œil électrique, nez, peau, recul bras, bras pivotant, main de préhension etc.* La deuxième catégorie réunit les *représentations métaphoriques qui renvoient au bas du corps* (la partie inférieure du corps humain) : *pied à coulisse, pied de l'ensemble canaux chauds, cheville.*

Nous examinons le cas de six métaphores anthropomorphiques qui jouent sur l'analogie entre les parties du corps humain et les produits en plastique et les composants techniques des outillages utilisés dans le secteur de la plasturgie. Les manifestations métaphoriques seront mises en évidence par des contextes extraits du corpus technique et nous développerons ensuite des pistes de réflexions sur la problématique de la traduction des métaphores anthropomorphiques.

1. Commençons par illustrer le cas de la métaphore *lèvre* qui apparaît dans notre corpus dans les structures *joints double lèvres* et *joint quatre lèvres*. À partir des types de lèvres, *double lèvre* ou *quatre lèvres*, cette représentation métaphorique sert à classer le joint. Dans le dictionnaire français *Le Petit Larousse* le substantif *lèvre* est enregistré avec le sens principal de « chacune des parties extérieures inférieure et supérieure de la bouche, qui couvrent les dents »⁴⁵ et avec un sens secondaire dans le domaine technique « bord saillant d'une ouverture ». Dans le *Dictionar Tehnic ilustrat francez-român* le terme *lèvre* est enregistré avec une seule traduction en roumain : « (hydr.) *buză* la marginea amonte a mantalei sifonului deversor »⁴⁶ (*lèvre* au bord en amont du revêtement du déversoir). Ce sens est attribué à la science de l'hydraulique, par conséquent il n'est pas adéquat pour notre domaine.

Le logiciel Sketch Engine nous fournit le contexte dans lequel le terme *lèvre* apparaît :

(a) « Vérifiez que l'obturateur peut tourner librement dans le piston. Installez un nouveau joint torique ou

double *lèvre*. Si l'ensemble utilise un joint double *lèvres*, reportez-vous à la Section 4.7.5. » *Trad.* : Verificați dacă obturatorul poate fi întors cu ușurință în piston. Instalați o nouă garnitură de tip O-Ring sau o *garnitură dublă*. Dacă ansamblul utilizează o garnitură dublă, consultați Subcapitolul 4.7.5. »

Par l'intermédiaire d'une recherche documentaire ponctuelle, on a remarqué que dans la langue roumaine l'équivalent de la structure *joint double lèvre* est *garnitură dublă*. Le correspondant roumain a éliminé le terme *lèvre*, en préservant seulement le déterminant *double*, probablement parce que *lèvre* est sous-entendu dans le contexte. La situation change quand on se réfère à la structure *joint quatre lèvres*. Pendant la recherche documentaire on a identifié l'usage de la structure *garnitură cu caneluri*. La traduction en roumain ne peut pas éliminer le terme *lèvre* puisqu'il apporte des informations essentielles en ce qui concerne le type de joint. La structure *garnitură cu 4 caneluri* ne constitue pas le résultat d'une traduction littérale, mais le résultat d'une recherche ponctuelle dans le domaine technique. Par conséquent, la traduction des métaphores anthropomorphiques *double lèvre* et *quatre lèvres* pose des problèmes notamment dans l'étape *onomasiologique* (de production) puisque la traduction proposée par le dictionnaire technique français-roumain se réfère à un autre domaine et puisqu'il est difficile d'identifier une correspondance en roumain qui renvoie au référent de cette expression métaphorique. Seulement en réalisant une recherche documentaire ponctuelle et en s'appuyant sur le contexte on peut arriver à la conclusion que le synonyme du terme *lèvre* est *cannelure*. On peut remarquer que le terme *canelură* se prête bien à la traduction et qu'il est présent dans la littérature de spécialité du domaine technique et, implicitement, de la plasturgie.

2. Des métaphores anthropomorphiques en incluant le terme *ped* sont identifiées par le logiciel Sketch Engine : *ped à coulisse* et *ped de l'ensemble canaux chauds*. Le mot *ped* renvoie à « la partie de l'extrémité de la jambe qui sert à l'homme à se soutenir et à marcher ».47

Le logiciel Sketch Engine nous fournit le contexte dans lequel le terme *ped* apparaisse :

(b) « Les longueurs des échantillons obtenues sont mesurées, plusieurs jours après la sortie de la machine, à l'aide un *ped à coulisse* digital (précision de 0,01 millimètres). » *Trad.* : Lungimea mostrelor obținute sunt măsurate câteva zile în momentul producției lor cu ajutorul unui *șubler* digital (precizie 0,01 milimetri).

En utilisant des ressources adéquates, la traduction de la métaphore *ped à coulisse* semble facile parce qu'elle est déjà répertoriée dans le *Dictionar Tehnic ilustrat francez-român* avec la traduction *șubler*48. Cette représentation métaphorique a le statut d'une

métaphore lexicalisée. La lexicalisation d'une métaphore est déterminée, en premier lieu, par la « fréquence d'emploi et la contribution à l'efficacité communicative par une stabilisation du sens » et, en deuxième lieu, par « son utilité linguistique, c'est-à-dire un vrai besoin de dénomination. »49

Une autre représentation métaphorique qui contient le terme *ped* est mise en évidence par le logiciel Sketch Engine qui nous fournit le contexte dans lequel la métaphore *ped de l'ensemble canaux chauds* apparaisse :

(c) « Placez une cale sur la surface de travail à côté du *ped de l'ensemble canaux chauds*. Cela permettra d'empêcher le basculement de l'ensemble. » *Trad.* : Poziționați o cală pe suprafața de lucru lângă *piciorul* sistemului de injecție prevăzut cu canale calde. Acest lucru va împiedica răsturnarea sistemului de injecție.

Pour le terme *ped*, Le *Dictionar Tehnic ilustrat francez-român* propose les correspondants suivants : « (elm., maș, cstr, metr) picior, postament, consolă, fundație, șubler, partea inferioară a dintelui unei roți dințate »50 La traduction littérale est utilisée dans ce cas et la variante consignée dans les documents roumains portant sur l'industrie de la plasturgie est le substantif *picior*.

3. En ce qui suit, on étudiera le cas du terme métaphorique *dent* qui est présent dans les documents portant sur l'industrie de la plasturgie et qui entraîne des difficultés d'appréhension du sens. Le dictionnaire français *Le Petit Larousse* nous fournit la suivante définition : « Organe dur formé d'ivoire recouvert d'émail sur la couronne, implanté chez l'homme sur le bord des maxillaires, servant à broyer les aliments, à mordre. »51 Le *Dictionar Tehnic ilustrat francez-român* nous propose la traduction suivante : « (elm) *dinte* (la roți dințate) »52.

Le logiciel Sketch Engine nous fournit le contexte dans lequel apparait le terme *dent* :

(d) « Après traitement à 35°C, un alignement progressif des *dents* est constaté en 2h (Figure I-7-b). » *Trad.*: După tratarea la 35°C, o aliniere progresivă a *pinilor* poate fi constatată în 2h (Figura I-7-b)

Même si le terme *dent* est indexé dans le dictionnaire technique, l'équivalent proposé n'est pas adéquat pour notre domaine. En vue d'appréhender le sens du terme métaphorique *dent*, l'activité de documentation nous révèle le fait que des pièces en plastique prévues avec des dents sont produites dans les entreprises de fabrication de plastique. Le correspondant adéquat en roumain du terme métaphorique *dent* est le substantif *pin*, emprunté du domaine de l'informatique.

4. La structure métaphorique *vis à tête* a été identifiée dans les documents utilisés dans l'industrie de la plasturgie. Le dictionnaire français *Le Petit Larousse* nous fournit trois acceptations générales et une



acceptation technique pour le terme *tête* : 1) « Extrémité supérieure du corps de l'homme et extrémité antérieure du corps de nombreux animaux, contenant la bouche, le cerveau et les principaux organes sensoriels. »⁵³ ; 2) « partie supérieure de qqch. »⁵⁴ ; 3) Partie antérieure ou initiale de qqch, notamm. dans une chose orientée ou en mouvement. »⁵⁵ ; 4) (tech.) partie supérieure, génér. renflée, d'une pièce ou d'un ensemble mécanique. »⁵⁶ Le logiciel Sketch Engine nous fournit le contexte dans lequel la métaphore *vis à tête* apparaisse :

(e) « Insérez les *vis à tête plate* dans l'arrière du piston sur l'entretoise pour fixer l'obturateur au piston. » *Trad.* : Introduceți *șuruburile cu cap plat* în partea din spate a pistonului pe antretoază pentru a fixa obturatorul pe piston.

La métaphore anthropomorphique qui se manifeste par l'intermédiaire de l'analogie de la partie supérieure du corps humain, la *tête*, et la partie supérieure de la vis, contribue au classement des vis à partir de types de *tête* : *cylindrique, plate, hexagonale*. En consultant le *Dictionnaire technique illustré français roumain*, la structure métaphorique *tête de vis* est traduite comme « *cap de șurub* »⁵⁷, par conséquent on remarque que cette représentation métaphorique possède le statut d'une métaphore lexicalisée et elle n'entraîne pas de difficultés de traduction. En ce qui concerne la traduction, on propose pour *vis à tête cylindrique, vis à tête plate, vis à tête hexagonale* les équivalents : *șurub cu cap cilindric, șurub cu cap plat, șurub cu cap hexagonal*.

Le logiciel Sketch Engine nous fournit un autre contexte dans lequel le concept métaphorique *tête* apparaisse, mais avec un sens différent :

(f) « Ainsi la réaction isocyanate-amine est souvent tellement rapide qu'elle requiert des techniques de mise en œuvre spécifiques comme le RIM (Reaction Injection Molding : mélange fait à haute pression, haute vitesse dans une *tête* spécifique puis injecté dans le moule définitif en moins d'une minute.) » *Trad.* : Reacția izocianat-amină are loc foarte repede astfel încât ea necesită tehnici de lucru specifice precum RIM (Injectare prin reacție : amestec realizat prin presiune și viteză ridicate într-un *cap special pentru dozare*, iar apoi injectat în matriță în mai puțin de 1 minut).

Dans le but d'appréhender le sens du terme *tête* dans ce contexte, on a démarré une activité de recherche systématique sur la réaction isocyanate-amine qui se produit dans l'unité de dosage avant l'injection dans le moule. Il convient de souligner que le contexte nous offre des informations essentielles sur le sens du terme *tête*, qui renvoie à un récipient de mélange, mais le problème réside dans l'identification d'un bon correspondant en roumain. On peut remarquer que le substantif *cap* se prête bien à la traduction, mais il faut qu'on ajoute des informations concernant le type de « tête » et son

utilisation. Dans cette situation, il faut qu'on consulte la littérature de spécialité afin de trouver un équivalent pertinent. La structure roumaine *cap special pentru dozare* a été identifiée dans la littérature de spécialité du domaine de la plasturgie, plus précisément dans une thèse de doctorat portant sur l'injection plastique :

« După ce parametrii de lucru sunt setați, atunci adezivul este gata pentru a fi purtat între cilindrii de aplicare. De la cele două tancuri până la mașină adezivul este transportat printr-un tub flexibil care bineînțeles este încălzit, la capătul furtunului există un *cap special pentru dozarea* celor două componente, practic în acest cap are loc amestecarea celor două componente pentru prima dată »⁵⁸

5. La structure *nez du fourreau* constitue une autre représentation métaphorique enregistrée dans les documents techniques portant sur le secteur de la plasturgie. Le dictionnaire français *Le Petit Larousse* nous fournit la suivante définition pour le terme *nez* : « partie saillante du visage, entre la bouche et le front, siège et organe de l'odorat. »⁵⁹ *Le Dictionar Tehnic ilustrat francez-român* nous propose les équivalents suivants : « (TCM, SDV, ind. chim) *duză, filieră, (constr.) nas* ». ⁶⁰

Le logiciel Sketch Engine nous fournit le contexte dans lequel la structure métaphorique *nez du fourreau* apparaisse :

(e) « Zone comprise entre l'adaptateur / la tête du fourreau / le *nez du fourreau* et le moteur de l'extrudeuse au-dessus du glissoir, vérins d'appui inclus. Reportez-vous à l'illustration 3-1 Zone 5 » *Trad.* : Zonă cuprinsă între adaptor/ capătul distribuitorului încălzit/ *duza* distribuitorului încălzit și motorul extrudorului aflat sub glisor, cric inclus. Consultați imaginea 3-1 Zona 5.

Le terme roumain *duză* a été aussi identifié dans la littérature de spécialité du domaine de la plasturgie, plus précisément dans un volume portant sur l'injection plastique :

« *Duza* este elementul constructiv care face legătura între distribuitorul încălzit și cuibul matriței, având rolul de a menține materialul plastic în stare topită până la trecerea prin dig. »⁶¹

Dans cette situation, le choix semble facile et la représentation métaphorique ne pose pas des difficultés traductionnelles parce que la langue roumaine enregistre un équivalent adéquat dans le dictionnaire technique et dans les documents en roumain spécifiques au secteur de la plasturgie. Le substantif *nez* peut être traduit par son correspondant en roumain, *duză*. Il est à noter que ce terme métaphorique possède le statut d'une métaphore lexicalisée.

6. La terme métaphorique *peau* est enregistré dans les documents techniques portant sur le secteur de la plasturgie. Le dictionnaire français *Le Petit Larousse*

nous fournit la suivante définition : « organe constituant le revêtement extérieur du corps de l'homme et des animaux. » (758)⁶²

Le logiciel Sketch Engine nous fournit le contexte dans lequel le terme métaphorique *peau* apparaisse :

(f) « Les mousses structurales/non structurales : Les mousses structurales sont des mousses rigides. La densité de leur *peau* se rapproche fortement de celle du polymère pur. » *Trad.* : Plasticul sub formă de spumă structurală sau non structurală : Spuma structurală este o spumă rigidă. Densitatea *stratutului exterior* se apropie de densitatea unui polimer pur.

Dans ce cas, il n'est pas difficile d'identifier le sens du terme *peau* utilisé dans le contexte de la plasturgie, mais le défi est de trouver un correspondant adéquat en roumain. En se penchant aussi sur la définition du terme *peau* fournit par le standard international ISO 472 :2013(fr) *Vocabulaire*, « couche relativement dense à la surface d'un plastique alvéolaire », on propose comme équivalent roumain de *strat exterior*. Le terme métaphorique *peau* détermine des difficultés dans l'étape onomasiologique de la traduction, notamment l'identification d'un correspondant pertinent en roumain.

Conclusions

Traduire les métaphores conceptuelles anthropomorphiques quand le domaine source est représenté par l'anatomie humaine et le domaine cible par l'industrie du plastique ne constitue pas un processus facile à cause de difficultés de traduction qui apparaissent dans la *phase sémasiologique* (« phase de reconnaissance ou de réception où il faut interpréter le sens des signes linguistiques ⁶³»), mais aussi dans la *phase onomasiologique* (« trouver par la suite l'équivalent dans l'autre langue, phase de production⁶⁴. ») Dans une perspective traductive, à travers les exemples extraits avec l'aide du logiciel Sketch Engine, on a constaté deux situations concernant les métaphores anthropomorphiques :

1) Premièrement, la traduction de certaines manifestations métaphoriques s'appuie sur l'analogie : *tête humaine-tête de vis*, *piéd humain-piéd de l'ensemble*, *bras humain-bras pivotant*. La traduction en roumain reste fidèle dans ce cas : *tête de vis/cap de șurub* ; *piéd de l'ensemble/picior al unității de injectie* ; *bras pivotant/ braț pivotant*. Pour les représentations métaphoriques *nez*, *piéd à coulisseau*, les correspondants en roumains sont enregistrés dans le *Dictionar Tehnic ilustrat francez-român* et les solutions de traduction sont identifiées facilement en se penchant sur la consultation du dictionnaire technique et sur les contextes dans lesquels les métaphores apparaissent. Par conséquent,

il semble pertinent d'affirmer que les métaphores anthropomorphiques qui possèdent le statut d'une métaphore lexicalisée entraînent moins de situations problématiques, surtout quand leur sens est approprié au domaine de la plasturgie.

2) Deuxièmement, on remarque des difficultés traductionnelles concernant certaines « expressions linguistiques métaphoriques lexémisantes »⁶⁵ le corps humain, des expressions qui sont utilisées dans les documents du secteur de la plasturgie. Le lien entre l'expression métaphorique et le référent de cette expression n'est pas perceptible à première vue. Dans ce cas, afin d'aboutir à une solution de traduction, on ne peut pas recourir à la traduction littérale. Les équivalents en roumain *lèvre/buză*, *dent/dinte*, *peau/piele* ne constituent pas de solutions idoines pour la plasturgie. On constate, ainsi, que le choix de l'équivalent adéquat n'est pas facile. Ces métaphores soulèvent des problèmes dans la phase sémasiologique, mais aussi dans la phase onomasiologique. À ce propos, on met l'accent sur le terme métaphorique *lèvre*, qui ne peut pas être traduit par *buză*. Le dictionnaire français *Le Petit Larousse* enregistre une acception générale et le dictionnaire technique français-roumain nous propose une traduction adéquate à un autre domaine. Seulement en se penchant sur le contexte dans lequel il apparaît et sur une recherche documentaire rigoureuse on peut repérer le sens du terme *lèvre* et par conséquent, on peut offrir un équivalent pertinent en roumain.

En conclusion, il est bien vrai que la traduction de certaines métaphores conceptuelles anthropomorphiques dans le contexte du domaine de la plasturgie n'entraîne pas des situations problématiques, notamment quand on parle des métaphores lexicalisées, qui sont enregistrées dans les dictionnaires techniques et qui ont des équivalents pertinents en roumain pour le domaine de la plasturgie. Mais, il est aussi important de souligner le fait que de nombreuses métaphores anthropomorphiques circonscrites au domaine du plastique déterminent des difficultés au niveau sémasiologique et onomasiologique de la traduction, surtout quand on doit appréhender leur sens et trouver un bon équivalent en roumain. Notre étude confirme le fait que les aspects problématiques de la traduction des métaphores conceptuelles anthropomorphiques dans le contexte des langues de spécialité ne peuvent pas être négligés. Toutefois, appliquer une méthode de recherche documentaire ponctuelle constitue la clé pour faciliter l'identification des solutions de traduction les plus adéquates.



Notes

1. Doina Butiurcă, « Transparency and Translatability of the Terminological Metaphor in the Domain of Computer Science (A Contrastive Analysis) », *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica* 6, no. 3 (2014) : 388.
2. Aissam Qadouss et Mounia Touiaq, « La métaphore automobile : enjeux et problèmes de traduction (domaine français-arabe) », *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*, ed. Mirela-Cristina Pop et Mounia Touiaq (Timișoara : Politehnică & Universității de Vest, 2022), 313.
3. Mirela-Cristina Pop et Mounia Touiaq, *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. ed. Pop Mirela-Cristina et Touiaq Mounia (Timișoara : Politehnică & Universității de Vest, 2022), 7.
4. Annamaria Kilyeni, « Regards sur la métaphore. La perspective cognitive », *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*, ed. Mirela-Cristina Pop et Mounia Touiaq (Timișoara : Politehnică & Universității de Vest, 2022), 14.
5. Bergez, 2014 apud. Aissam Qadouss et Mounia Touiaq, « La métaphore automobile : enjeux et problèmes de traduction (domaine français-arabe) », *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*, ed. Mirela-Cristina Pop et Mounia Touiaq (Timișoara : Politehnică & Universității de Vest, 2022), 315.
6. Raluca Burcea, « Métaphores anthropomorphiques de l'entreprise dans le discours français du marketing », *Construcții identitare-lingvistică & didactică. Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal lingvistică & didactică* (Iași : Vasiliana'98, 2014), 252.
7. Mounia Touiaq, « Terminologie et représentations métaphoriques : théories et applications », *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. ed. Mirela-Cristina Pop et Mounia Touiaq (Timișoara : Politehnică & Universității de Vest, 2022), 90.
8. George Lakoff et Mark Johnson, *Metafore după care trăim*, transl. Alex Văsieș et Vlad Pojoga, préface de Simina Terian (Sibiu : ULBS, 2022).
9. Sylvie Vandaele, « Métaphores conceptuelles et traduction biomédicale », *Colloque international « Traduction humaine, traduction automatique, interprétation »* (2000) : 393-404.
10. Lakoff George et Johnson Mark, *Metaphors we live by*, (Chicago: University of Chicago, 1980).
11. Yvon Keromnes, « Les Métaphores - et leur traduction - dans la vie quotidienne », *SEPTET*, no. 5 (2013): 68-87.
12. Rossi Micaela, « Métaphores terminologiques : fonctions et statut dans les langues de spécialité » *SHS Web of Conferences*, no. 8 (2014) : 714.
13. Ibid.
14. Ibid.
15. Ibid.
16. Oliveira Isabelle, « La métaphore dans les découvertes scientifiques », *Studia Universitatis Babeș-Bolyai-Philologia* 54, no. 3 (2009) : 225.
17. Rossi Micaela, « Traduction et adaptation des métaphores terminologiques : un exemple dans le domaine du sport », *Metaphor and Translation*, ed. Richard Trim et Dorota Śliwa (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2019), 116.
18. Gandin Stefania, « Metaphors of Disability in Tourism Promotion: Linguistic and Translational Considerations », *Metaphor and Translation*, ed. Richard Trim et Dorota Śliwa (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2019), 202.
19. Kilyeni Annamaria, « Regards sur la métaphore. La perspective cognitive », *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*, ed. Mirela-Cristina Pop et Mounia Touiaq (Timișoara : Politehnică & Universității de Vest, 2022), 15.
20. John Humbley, « La traduction des métaphores dans les langues de spécialité : le cas des virus informatiques », *Linx*, no. 52 (2005) : 50.
21. Anne-Marie Loffler Lauriant, « Réflexions sur la métaphore dans les discours scientifiques de vulgarisation », *Langue française* (1994) : 72-79.
22. Butiurcă Doina, « Transparency and Translatability of the Terminological Metaphor in the Domain of Computer Science (A Contrastive Analysis) », *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, no.6 (3) (2014): 381-389.
23. Raluca Burcea, « Métaphores anthropomorphiques de l'entreprise dans le discours français du marketing », *Construcții identitare-lingvistică & didactică. Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal lingvistică & didactică* (Iași: Vasiliana'98, 2014), 250-274.
24. Rossi Micaela, « Métaphores terminologiques : fonctions et statut dans les langues de spécialité », *SHS Web of Conferences*, no. 8 (2014) : 713-724.
25. Nicole Guilleux, « Au fil des matrices métaphoriques : Réflexions générales et cas des activités textiles », *De Lingua Latina*, no. 13 (2017) : 1-25.
26. Ionescu Alice, « Métaphores dans le langage d'internet. Domaine français roumain », *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Limbi și literaturi romanice*, no. 1 (2018): 66-79.

<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=785580>, consulté le 10.08.2023.

27. Stepins Katrin, « Metaphor in tourism discourse: cross-linguistic variation in Spanish », *Metaphor and Translation*, ed. Richard Trim et Dorota Śliwa (Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2019), 236-248.
28. Isabel Negro Alousque, « Les métaphores du virus COVID-19 dans les discours d'Emmanuel Macron et de Pedro Sánchez », *Çédille, revista de estudios franceses*, no. 19 (2021) : 595-613.
29. Luque Janodet Francisco, « La métaphore conceptuelle dans les langues de spécialité : enjeux terminologiques et linguistiques de son emploi dans l'analyse organoleptique de l'huile d'olive (français-espagnol) », *Synergies Europe*, no.16 (2021) : 129-143.
30. Kilyeni Annamaria, « Regards sur la métaphore. La perspective cognitiviste », *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*, ed. Mirela-Cristina Pop et Mounia Touiaq (Timisoara : Politehnică & Universității de Vest, 2022), 13-68.
31. John Humbley, « La traduction des métaphores dans les langues de spécialité : le cas des virus informatiques », *Linx*, no. 52 (2005) : 50.
32. Vandaele Sylvie, « Métaphores conceptuelles et traduction biomédicale », *Colloque international « Traduction humaine, traduction automatique, interprétation »*, (2000): 393-404.
33. John Humbley, « La traduction des métaphores dans les langues de spécialité : le cas des virus informatiques », *Linx*, no. 52 (2005) : 50.
34. Rossi Micaela, « Traduction et adaptation des métaphores terminologiques : un exemple dans le domaine du sport », *Metaphor and Translation*, ed. Richard Trim et Dorota Śliwa (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019), 111-127.
35. Mirela-Cristina Pop, « La traduction des métaphores de l'automobile (domaine français-roumain) », *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. ed. Pop Mirela-Cristina et Touiaq Mounia (Timișoara : Politehnică & Universității de Vest, 2022), 269-312.
36. Mirela-Cristina Pop et Mounia Touiaq, *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*, ed. Pop Mirela-Cristina et Touiaq Mounia. (Timișoara : Politehnică & Universității de Vest, 2022), 7.
37. Judith Schlanger, 1991 : 97, apud. John Humbley, « La traduction des métaphores dans les langues de spécialité : le cas des virus informatiques », *Linx*, no. 52 (2005) : 51.
38. John Humbley, « La traduction des métaphores dans les langues de spécialité : le cas des virus informatiques », *Linx*, no. 52 (2005) : 51.
39. Mirela-Cristina Pop, « La traduction des métaphores de l'automobile (domaine français-roumain) », *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. ed. Pop Mirela-Cristina et Touiaq Mounia (Timișoara: Politehnică & Universității de Vest, 2022), 273.
40. Denis Jamet, « L'image du corps dans les langues », *L'Aleph*, no.2 (2) (1999) : 10-19.
41. Sylvie Vandaele, 2005 : 277, apud. Elena-Cristina Ilinca, *Traduction et terminologie : théories, pratiques, formation* (Craiova : Universitaria, 2018), 149.
42. Elena-Cristina Ilinca, *Traduction et terminologie : théories, pratiques, formation* (Craiova: Universitaria, 2018), 150.
43. Lakoff George et Johnson Mark, *Metaphors we live by*. (Chicago: University of Chicago, 1980).
44. Mirela-Cristina Pop, « La traduction des métaphores de l'automobile (domaine français-roumain) », *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. ed. Pop Mirela-Cristina Pop et Touiaq Mounia (Timișoara: Politehnică & Universității de Vest, 2022), 273.
45. *Le Petit Larousse* (Belgique : Casterman-Tournai, 1994), 598.
46. Ștefănuță Enache, *Dicționar tehnic ilustrat francez-român* (București: Tehnică, 1999), 400.
47. *Le Petit Larousse* (Belgique: Casterman-Tournai, 1994), 780.
48. *Ibid.*, 584.
49. Liliana Kozar, « Métaphores dans le lexique, français et polonais, de l'hydrologie », *Studia Romanica Posnaniensia*, no. 35 (2017) : 202.
50. Ștefănuță Enache, *Dicționar tehnic ilustrat francez-român* (București: Tehnică, 1999), 584.
51. *Le Petit Larousse* (Belgique: Casterman-Tournai, 1994), 324.
52. Ștefănuță Enache, *Dicționar tehnic ilustrat francez-român* (București: Tehnică, 1999), 213.
53. *Le Petit Larousse* (Belgique: Casterman-Tournai, 1994), 1003.
54. *Ibid.*, 1003.
55. *Ibid.*, 1003.
56. *Ibid.*, 1003.
57. Ștefănuță Enache, *Dicționar tehnic ilustrat francez-român* (București: Tehnică, 1999), 736.
58. Gabriel Dămăcuș, *Cercetări privind optimizarea sistemelor de ambalare pentru alimente în cazul folosirii maselor plastice* (Timișoara : Universitatea Politehnică, 2014), 92.
59. *Le Petit Larousse* (Belgique : Casterman-Tournai, 1994), 697.
60. Ștefănuță Enache, *Dicționar tehnic ilustrat francez-român* (București: Tehnică, 1999), 523.



61. Ion Șereș, *Matrițe de injectat* (Timișoara : Imprimeriei de Vest, 1999), 58.
62. *Le Petit Larousse* (Belgique : Casterman-Tournai, 1994), 758.
63. Corina Cilianu-Lascu, « La traduction spécialisée – entre la perspective sémasiologique et la perspective onomasiologique », *Actele Colocviului Internațional « Traducerea Specializată »* (București, 2005), 116.
64. *Ibid.*, 116.
65. Mirela-Cristina Pop, « La traduction des métaphores de l'automobile (domaine français-roumain) », *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. ed. Pop Mirela-Cristina et Touiaq Mounia (Timișoara: Politehnică & Universității de Vest, 2022), 307.

Bibliography

- Burcea, Raluca. "Métaphores anthropomorphiques de l'entreprise dans le discours français du marketing." [Anthropomorphic Metaphors for *entreprise* in the French Marketing Discourse] *Construcții indentitare-lingvistică & didactică. Reverberații ale modelului cultural francez în context european și universal lingvistică & didactică*, 250-274. Iași: Vasiliana'98, 2014.
- Butiurcă, Doina. "Transparency and Translatability of the Terminological Metaphor in the Domain of Computer Science (A Contrastive Analysis)". *Acta Universitatis Sapientiae, Philologica*, no.6(3) (2014): 381-389.
- Cilianu-Lascu, Corina. "La traduction spécialisée – entre la perspective sémasiologique et la perspective onomasiologique" [Specialised translation – between semasiological perspective and onomasiological perspective]. *Actele Colocviului Internațional "Traducerea Specializată"*. București, (2005): 115-123.
- Cristea, Teodora. *Structures signifiantes et relations sémantiques en français contemporain* [Significative structures and semantical relations in contemporary French]. București : Fundației Romania de mâine, 2001.
- Coutier, Martine. "Tropes et termes: le vocabulaire de la dégustation du vin" [Tropes and terms: wine tasting vocabulary]. *Meta*, no. 39(4) (1994): 662-675.
- Dămăcuș Gabriel. *Cercetări privind optimizarea sistemelor de ambalare pentru alimente în cazul folosirii maselor plastice* [Research regarding the optimization of food packaging systems in plastic manufacturing]. PhD Thesis, Universitatea Politehnică Timișoara, 2014. Accessed June 14, 2023, https://dspace.upt.ro/jspui/bitstream/123456789/388/3/BUPT_TD_Damacus%20Gabriel.pdf
- Enache, Ștefănuță. *Dicționar tehnic ilustrat francez-român*. [Technical illustrated French-Romanian Dictionary]. București : Tehnică, 1999.
- Gandin, Stefania. Chapter fifteen "Metaphors of Disability in Tourism Promotion: Linguistic and Translational Considerations." *Metaphor and Translation*. Edited by Trim, Richard and Śliwa, Dorota. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, (2019): 200-221.
- Guilleux, Nicole. "Au fil des matrices métaphoriques: Réflexions générales et cas des activités textiles" [The evolution of Metaphorical Matrices: General perspectives and textile activity study case]. *De Lingua Latina*, no.13 (2017): 1-25. Accessed July 05, 2023, <http://www.paris-sorbonne.fr/rubrique2315>
- Humbley, John. "La traduction des métaphores dans les langues de spécialité: le cas des virus informatiques" [Translating the metaphors in specialised languages: study case computer virus]. *Linx*, no. 52 (2005). Accessed July 11, 2023, <http://journals.openedition.org/linx/186>
- Ilinca, Elena-Cristina. *Traduction et terminologie: théories, pratiques, formation* [Translation and Terminology: theories, practices, formation]. Craiova: Universitaria, 2018.
- Ionescu, Alice. "Métaphores dans le langage d'internet. Domaine français roumain" [Metaphors in the Internet Language]. *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Limbi și literaturi romanice*, no.1(2018): 66-79. Accessed August 18, 2023, <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=785580>
- Jamet, Denis. "L'image du corps dans les langues" [Body image in the language context]. *L'ALEPH - Philosophies, Arts, Littératures*, no.2 (2) (1999): 10-19.
- Keromnes, Yvon. "Les Métaphores - et leur traduction - dans la vie quotidienne" [Metaphors- and their translation in everyday life]. *SEPTET*, no. 5(2013): 68-87.
- Kilyeni, Annamaria. "Regards sur la métaphore. La perspective cognitive." [Overview on metaphor. Cognitive perspective]. *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. Coordinated by Pop Mirela-Cristina and Touiaq Mounia. Timișoara: Politehnică & Universității de Vest, (2022): 13-68.
- Kozar, Liliana. "Métaphores dans le lexique, français et polonais, de l'hydrologie" [Metaphors in hydrology French-Polish vocabulary]. *Studia Romanica Posnaniensia*, no.35 (2017): 199-208.
- Lakoff, George, and Johnson, Mark. *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago, 1980.
- Lakoff, George, and Mark Johnson. *Metafore după care trăim*. Translated by Alex Văsieș and Vlad Pojoga, preface by Simina Terian. Sibiu: ULBS, 2022.

- Lerat, Pierre. *Les langues spécialisées* [Specialised Languages]. Paris: PUF, 1995.
- Le Petit Larousse*. Belgique: Casterman-Tournai, 1994.
- Loffler-Laurian, Anne-Marie. "Réflexions sur la métaphore dans les discours scientifiques de vulgarisation" [Perspectives on the metaphor in the scientific discourse of vulgarisation]. *Langue française*, (1994): 72-79.
- Luque Janodet, Francisco. "La métaphore conceptuelle dans les langues de spécialité : enjeux terminologiques et linguistiques de son emploi dans l'analyse organoleptique de l'huile d'olive (français-espagnol)" [Conceptual metaphor in specialised languages : terminological and linguistic challenges concerning its use in the organoleptic analysis of olive oil]. *Synergies Europe*, no.16 (2021): 129-143.
- Oliveira, Isabelle. "La métaphore dans les découvertes scientifiques" [Metaphor in scientific research]. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai - Philologia* no.3 (2009): 224-232.
<https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=93868>
- Negro Alousque, Isabel. "Les métaphores du virus COVID-19 dans les discours d'Emmanuel Macron et de Pedro Sánchez" [COVID-19 metaphors in Emmanuel Macron et de Pedro Sánchez discourses]. *Çédille, revista de estudios franceses*, no.19 (2021): 595-613. Accessed August 11, 2023. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/23358>.
- Pop, Mirela-Cristina. "La traduction des métaphores de l'automobile (domaine français-roumain) " [Translating automobile metaphors (French-Romanian)]. *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. Coordinated by Pop Mirela-Cristina and Touiaq Mounia. Timișoara: Politehnică & Universităţii de Vest, (2022): 269-312.
- Popescu, Mihaela. "La dimension communicative des langages de spécialités" [Communicative dimension of specialised languages]. *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. Coordinated by Pop Mirela-Cristina and Touiaq Mounia. Timișoara: Politehnică & Universităţii de Vest, (2022): 69-86.
- Qadous, Aissam and Touiaq Mounia. "La métaphore automobile: enjeux et problèmes de traduction (domaine français-arabe)" [Automobile metaphor : strategies and difficulties regarding their translation (French-Arabic)]. *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. Coordinated by Pop Mirela-Cristina and Touiaq Mounia. Timișoara: Politehnică & Universităţii de Vest, (2022): 313-342.
- Rossi, Micaela. Chapter nine " Traduction et adaptation des métaphores terminologiques : un exemple dans le domaine du sport" [Traslation and adaption of terminological metaphors : example of sports domain]. *Metaphor and Translation*. Edited by Trim, Richard and Śliwa, Dorota. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, (2019): 111-127.
- Rossi, Micaela. "Métaphores terminologiques: fonctions et statut dans les langues de spécialité" [Terminological metaphors: functions and status in specialised languages]. *SHS Web of Conferences*, no. 8 (2014): 713-724.
- Rossi, Micaela. "Émergence et traitement des métaphores terminologiques dans les dictionnaires" [The emergence and treatment of terminological metaphors in dictionaries]. *Neologica*, no.8 (2014): 45-62.
- Stepins, Katrin. Chapter seventeen "Metaphor in tourism discourse: cross-linguistic variation in Spanish." *Metaphor and Translation*. Edited by Trim, Richard and Śliwa, Dorota. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, (2019): 236-248.
- Șereș, Ion. *Matrite de injectat* [Injection Moulding]. Timișoara : Imprimeriei de Vest, 1999.
- Tamine, Joëlle Gardes. "Les métaphores lexicalisées dans la langue et dans les langues de spécialité: un obstacle à la compréhension" [Lexicalised metaphors in general and specialised languages: difficulty regarding the comprehension]. *Synergies Italie*, no. 3 (2007): 13-19.
- Trim, Richard and Śliwa, Dorota. (Ed.). *Metaphor and translation*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2019.
- Touiaq, Mounia. "Terminologie et représentations métaphoriques : théories et applications" [Terminology and metaphorical representation : theories and applications]. *La dimension métaphorique des langages de spécialité. Études sur les métaphores de l'automobile*. Coordinated by Pop Mirela-Cristina and Touiaq Mounia. Timișoara: Politehnică & Universităţii de Vest, (2022): 87-112.
- Vandaele, Sylvie. "Métaphores conceptuelles et traduction biomédicale" [Conceptual metaphors and biomedical translation]. In *Colloque international "Traduction humaine, traduction automatique, interprétation"*, (2000): 393-404.



O CERCETARE ASUPRA FITONIMELOR ROMÂNEȘTI CREATE CU AJUTORUL TERMENULUI DE ORIGINE LATINĂ „IARBĂ” III

Radu DRĂGULESCU

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: radu.dragulescu@ulbsibiu.ro

A RESEARCH ON ROMANIAN PHYTONIMS CREATED WITH THE LATIN ORIGINATED TERM „IARBĂ” (HERB) III

Abstract: Our paper aims to reveal an inventory, an interpretation and a statistical analysis of Romanian names of plants which implicates the term „iarbă” (herb, grass), spread through the botanical terminology, a phenomenon which, as considered by E. Coșeriu is not enough highlighted (given that the individual speaker became creator of language / poetry whenever he named a flower. Botanical popular terminology has primarily a practical value, designating, distinguishing and categorizing elements of the plant kingdom within the given natural reign, but also has a high theoretical significance, especially for linguists, both by the ethimons to which they send back and by the metaphorical meanings the phytonims mostly have. Phytonyms could be an important starting point in any kind of research, as they constitute a true linguistic and cultural heritage.

Keywords: Romanian phytonyms, ethnobotany, linguistic imaginary, herb, grass, iarbă

Citation suggestion: Drăgulescu, Radu. “O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină „iarbă” III.” *Transilvania*, no. 11-12 (2023): 147-154.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.11-12.19>.



Lucrarea de față este o continuare a cercetării asupra fitonimelor românești ce implică termenul „iarbă”¹. Analiza noastră pornește de la colaborarea cu Constantin Drăgulescu, în vederea realizării *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești*², care completează substanțial *Dicționarul* lui Al. Borza³, ce cuprinde, pe lângă câteva mii de nume de plante maghiare, săsești, germane, franțuzești, engleze, rusești, ucraineene, sârbești, bulgărești, turcești, și 10.906 nume românești de plante pentru 2.095 specii. Prin publicarea *Dicționarului explicativ al fitonimelor românești* și a *Dicționarului de fitonime românești*⁴, Constantin Drăgulescu a ridicat numărul numelor românești de plante cunoscute la 25.837, aparținând unui număr de 3.978 specii. La acestea se adaugă 3.685 nume de soiuri și 748 termeni care desemnează organe de plante. Astfel, fitonimia românească însumează, la momentul actual, peste 30.000 de termeni.

În opinia lui Ioan Milică⁵, vocabularul popular al plantelor demonstrează că, în interiorul unei culturi, una și aceeași

realitate capătă, în perioade și regiuni distincte, desemnări diverse. Nici modelul denominativ științific, nici cel popular nu epuizează codificarea integrală a caracteristicilor biologice ale plantelor, raportul relativ *nume - obiect* fiind istoric dezvoltat din mai multe unghiuri de numire. Adoptând o perspectivă diacronică asupra numirii plantelor, observăm că unele din faptele de limbă înregistrate în sincronia dicționarelor etnobotanice ca echivalente denominative apar, în evoluția cultural-istorică a limbii, drept realizări complementare⁶.

Am adoptat ortografia propusă de DOOM³, conform căruia se scriu cu cratimă substantivele compuse cu unitate semantică și gramaticală mai mică decât a celor scrise într-un cuvânt, eventual, cu articulare și flexiune și la primul element, având structura substantiv + prepoziție + substantiv, substantiv + substantiv în nominativ, substantiv (articulat) + substantiv în genitiv. De asemenea, DOOM³ prevede generalizarea scrierii cu cratimă a compuselor nesudate care denumesc specii distincte de plante:

Blândușa-ierbii (*Gladiolus imbricatus*): probabil din brândușă, dar posibil să aibă și alte origini, deoarece planta era folosită la tratarea brâncii/erizipelului, cf. dacorum. și macedorom. blândă „urticarie, erupție cutanată”, meglenorom. blondă „erizipel” (cf. scr. blanda, bg. blunda, ucr. blynda „urticarie”). Și macedoromâni denumesc o plantă (neidentificată) „iarbă-di-blândă”.

Borangicul-ierbii (*Cuscuta europaea*) < borangic „fir de mătase naturală” (< tc. bürüncük), speciile de *Cuscuta* având aspectul unor fire de mătase, motiv pentru care și germanii le numesc Seide „mătase”.

Clopoței-ierbii (*Campanula patula*): clopot < sl. klopotŭ, în concordanță cu forma florilor.

Codița-ierbii (*Cynosurus cristatus*): plantă ce seamănă cu o coadă cf. lat. coda < cauda (și în engleză planta se numește crested dog's tail).

Cornuțu-ierbii (*Cerastium holosteoides*): din corn „excrescență frontală (cu vârful ascuțit) a unor animale” (cf. lat. cornus). Planta crește în iarbă.

Firul-ierbii (*Poa pratensis*, *Poa trivialis*): arată ca niște fire < lat. filum.

Gălbenușul-ierbii (*Leontodon hispidus*) < galben < lat. galbinus, evidențiind culoarea florilor.

Iarba-ciobanului (*Dipsacus sp.*) < turc. çoban, în opinia lui Hasdeu, termen autohton. Rectificăm, așadar, o regretabilă eroare de transcriere, din articolul anterior⁸.

Iarbă (*Lolium perenne*, *Phalaris arundinacea*): a se vedea iarbă-de-mătase.

Iarbă-mustăcioasă (*Ventenata dubia*): spicul plantei are ariste sau mustăți (cf. lat. *mustacea, gr. mustax, ngr. mustákion.) foarte lungi.

Iarbă-aducătoare-de-somn (*Mandragora officinarum*): deține proprietăți narcotice; a aduce < lat. adducere + somn < lat. somnis „vis”.

Iarbă-albastră (*Molinia coerulea*): plantă verde-albăstrui (cf. lat. *albaster).

Iarbă-albă (*Phalaris arundinacea* var. *picta*, *Saponaria officinalis*): prima specie are frunze cu dungi albe, a doua are flori albe < lat. albus.

Iarbă-albă-de-slatină (*Puccinellia distans*): planta este verde-albăstrui și crește în sărături/slatini (< sl. slatina).

Iarbă-alunecoasă (*Nardus stricta*): nu se poate cosi, fiindcă ar aluneca (< lat. lubricare) coasa peste plante.

Iarbă-amară (*Chrysanthemum parthenium* actualmente *Tanacetum parthenium*, *Cnicus benedictus*, *Polygonum lapathidolium*, *Polygonum persicaria*): au gust amar (< lat. amarus).

Iarbă-apărătoare (plantă neidentificată utilizată contra umflării picioarelor).

Iarbă-aravienească (*Rheum rhubarbarum*): adică „plantă arăbească”, adică, din Orient, specia fiind siberiană.

Iarbă-argintie (*Miscanthus giganteus*): frunzele au dungi argintii (< lat. argentum).

Iarbă-arzătoare (*Clematis recta*): < lat. ardere calc după coresp. germ. Brennkraut.

Iarbă-aspră (*Nardus stricta*): frunzele și tulpinile sunt aspre (< lat. asper), aici cu sensul țepoase.

Iarbă-bălaie (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): frunzele au dungi longitudinale albe (bălai, bălan, băluț „alb, lucios, luminos”.

Iarbă-băloasă (*Alchemilla acutiloba*, *Centaurea phrygia*, *Symphytum officinale*): speciile conțin mucilagii, „bale”.

Iarbă-băteață (*Deschampsia caespitosa*): corect ar fi *iarbă-băteață.

Iarbă-bine-mirositoare (*Saussurea costus*): a se vedea iarbă-mirositoare.

Iarbă-boierească (*Phalaris arundinacea* var. *picta*, *Phalaris canariensis*): a se vedea iarba-boierului⁹.

Iarbă-bolunzitoare (*Hyoscyamus niger*): < magh. bolond; cel care consumă planta ar înnebuni.

Iarbă-brăzdată (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): frunzele au dungi albe și numele ei ar putea avea legătură cu brazdă și a brazda (cf. v.sl. brazda „brazdă”), dar și cu adj. rom. breaz „cu pată albă”, v.bg. brez „pestrit, cu pete albe”.

Iarbă-broștească (*Ajuga laxmanni* și o plantă neidentificată numită iarba-prunelor): în opinia lui C. Drăgulescu¹⁰ numele aparține speciei *Gratiola officinalis* care crește în locuri umede (cu broaște < lat. *broasca sau autohton, dat fiind alb. breskë) și nu speciei *Ajuga laxmanni*, plantă de terenuri uscate. Confuzia s-ar fi făcut, fiindcă plantele sunt asemănătoare.

Iarbă-bună (? *Euphorbia dulcis*): < lat. bonus, -a, um.

Iarbă-ca-frunza-frasinului (? *Dictamnus albus*): < lat. pop. frondia + lat. fraxinus, -um.

Iarbă-catifelată (*Lagurus ovatus*): este mățosos-păroasă cu inflorescența pufoasă (catifea < tc. kadife, ngr. katifes).

Iarbă-căiască (*Cardaria draba*): cu înțelesul „iarba cailor” < lat. caballus, fiindcă s-a folosit în tratarea inapetenței acestora și a altor afecțiuni.

Iarbă-cărărată (*Hosta japonica*, *Phalaris arundinacea* var. *picta*): frunzele sunt cărărate „dungate” (< lat. carraria).

Iarbă-căsnită/căznită (*Veronica officinalis*): plantă culcată pe sol care se căznește (sl. kazni „pedeapsă”) să-și ridice vârful florifere.

Iarbă-cătumească (*Galinsoga parviflora*): ar putea avea și sensul „iarba cătunului” (termen autohton), dar se numește și buruiana-cătanelor, iarba-cătanelor¹¹, așadar, mai degrabă numele corect ar fi *iarbă cătănească.

Iarbă-căutătoare-spre-soare (*Plumbago europaea*, greșit în loc de *Heliotropium europaeum*): adaptare după numele științific *Heliotropium* „mișcătoarea după soare” ori după coresp. germ. Sonnenwende „întorcătoarea spre soare”, magh. napra néző fű „iarbă uitătoare după soare”; planta prezintă fenomenul de heliotropism (căutătoare < a căuta < lat. cavitare < lat. caveo, -ere „a (se) păzi” + soare < lat. solem).

Iarbă-câinească (*Cynodon dactylon*, *Dactylis glomerata*, *Orchis morio*): a se vedea iarba-câinelui¹².

Iarbă-cânească (*Orchis spp.*, *Physalis alkekengi*, *Solanum nigrum*): a se vedea iarba-câinelui; fitonimul iarbă că(i)nească pentru *Orchis morio* este o adaptare după numele gr. cynorchis, magh. ebmony(fű), germ. Hundshoden, sloven. pásja jájca, it. testicolo di cane.

Iarbă-ce-moaie-vinele (*Impatiens balsamina*, *Impatiens noli-tangere*): un calc aproximativ după corespondentul magh. in eresztőfü „iarbă care lasă/dă drumul tendonului”.

Iarbă-cicoșe (*Phalaris arundinacea* var. *picta*) din magh. csikosfü „iarbă vărgată”.

Iarbă-costrei (*Setaria verticillata*): frunzele sunt tăioase cf. bg. și scr. koštr(j)ava, scr. și slovac kostrava, rus. koster, kostior, pol. kostrzewa.

Iarbă-crață (*Mentha crispa*): a se vedea iarbă-creață.

Iarbă-crăcănată (*Botriochloa ischaemum*): < bg. kraku; inflorescența are mai multe ramificații.

Iarbă-crăcoasă (plantă neidentificată numită și iarbă cu multe crăci): cu referire la morfologia inflorescenței cu mai multe spice răsfirate; a se vedea iarbă-crăcănată.

Iarbă-creață (*Chondrus crispus*, *Galinsoga parviflora*, *Malva crispa*, *Mentha crispa*, *Mentha spicata*), **iarbă-criață** (*Mentha crispa*): plantele au frunzele încrețite, sectate sau dințate. *Chondrus crispus* este o algă roșie care seamănă cu o creastă.

Iarbă-creață-a-broaștei (plantă neidentificată).

Iarbă-crestată (*Dryopteris filix-mas*, *Phalaris arundinacea* var. *picta*): prima specie este o ferigă cu frunza penat-crestată (< lat. crista). Cea de a doua specie este o graminee cu frunze întregi, cu dungi albe și, probabil, la aceste dungi („creste”) se referă fitonimul ori, aici, creastă are sensul „moț”, tufa ornamentală a plantei semănând cu un panas;

Iarbă-crudă (*Sedum hispanicum*): cf. lat. crudus.

Iarbă-cu-canaf (*Sorghum halepense* var. *sudanense*): din. rom. canaf „ciucure”, cf. magh. kanaf „fibră, ciucure”.

Iarbă-cu-ceapă (*Poa bulbosa*): < lat. caepa. Planta este îngroșată la baza tulpinii.

Iarbă-cu-cinci-degete (*Potentilla reptans*): < plantele au frunzele din cinci (< lat. cinque < quinque) foliole, asemenea mâinii cu degete (deget < lat. digitus).

Iarbă-cu-cinci-foi (*Potentilla reptans*): < lat. cinque < quinque și foi < lat. folia.

Iarbă-cu-floare-roșie (*Trifolium pratense*): planta are inflorescența cu flori roșii (< lat. lat. flos, -ris și lat. rosea).

Iarbă-cu-foaia-lată (plantă neidentificată).

Iarbă-cu-măciulia-albă (*Saponaria officinalis*): florile albe (< lat. albus) sunt grupate la vârful tulpinii. Măciulie pare a fi o contaminare a termenului măciucă cf. lat. *matteuca.

Iarbă-cu-mult-lapte (*Polygala spp.*): adaptare a numelui științific *Polygala* „mult lapte” ori a coresp. magh. tejes fū „iarba laptelui”. În popor există credința că dacă erbivorele consumă planta vor da mai mult lapte (mult < lat. multus, lapte cf. lat. lactem, lactis, v.ind. ȝlapta).

Iarbă-cu-multe-crăci (plantă neidentificată) a se vedea iarbă crăcoasă.

Iarbă-cu-multe-vine (plantă neidentificată): a se vedea iarbă vinelor.

Iarbă-cu-o-mie-de-foi (*Achillea millefolium*): adaptare a lat. millefoium „o mie de frunze” (lat. millia și lat. folia).

Iarbă-curățitoare-de-câini (*Agropyron repens*, *Dactylis glomerata*): < a curăți, a cura cf. lat. curo, curare „a îngriji” și câine < lat. canis. Când au indigestie, câinii înghi frunzele ațoase ale plantelor pentru a provoca voma, rrespectiv curățirea

stomacului.

Iarbă-dalbă (? *Phalaris arundinacea* var. *picta*): a se vedea iarbă-albă.

Iarbă-de-piatră-seacă (*Sesleria heufleriana*): < lat. petra + lat. sicca. Crește pe stânci.

Iarbă-de-albine (*Melissa officinalis*): a se vedea iarba-albinelor¹³.

Iarbă-de-apă (*Eriophorum latifolium*, *Gnaphalium uliginosum*): < lat. aqua.

Iarbă-de-bahnă (*Beckmannia eruiformis*): crește în mlaștini/bahne < ucr. bahno.

Iarbă-de-balsam (*Thymus sp.*): < balsam „miros plăcut” < it. balsamo < lat. balsamum „substanță aromată extrasă din diverse plante”. Maghiarii au și ei pentru specii de *Thymus* numele balsamfű. Există și ngr. balsamon, tc. balsam, arab. Belsem. Este numită și cimbrisor.

Iarbă-de-baltă (*Conferva spp.*, *Spyrogyra spp.*, *Tribonema spp.*, *Epilobium palustre*, *Epipactis palustris* nu *Epipactis microphylla*, *Eriophorum sp.*): primele trei sunt alge care cresc în bălți (probabil termen autohton), ultimele sunt plante cormofite de mlaștini.

Iarbă-de-bătătură (*Lolium perenne*): < lat. battitura. Crește pe locuri bătătorite.

Iarbă-de-boale (*Alliaria officinalis*): specie medicinală folosită în multe boli < sl. bolj.

Iarbă-de-bou-sălbatică (*Anchusa ochroleuca*, *Anchusa officinalis*): specii de plante cu frunze asemănătoare cu limba bouului < lat. pop. *bovus, -um; bos.

Iarbă-de-bubă-rea (*Chenopodium hybridum*): a se vedea iarbă-de-bube.

Iarbă-de-hube (*Teucrium chamaedrys*): fitonimele sugerează utilizarea speciilor în tratarea dalacului (antraxului), numită bubă, bubă neagră, bubă rea < sl. buba „umflătură mică” și lat. reus „acuzat, vinovat”.

Iarbă-de-cal (*Plantago major*): în loc de iarbă-de-cale.

Iarbă-de-cale (*Lolium perenne*, *Plantago major*, *Plantago media*, *Poa annua*): cresc pe căi < lat. callis.

Iarbă-de-ceară (*Cerintho minor*): adaptare după numele științific *Cerintho*.

Iarbă-de-cheag (plantă neidentificată): explicații ambigue cu privire la denumire. Se poate referi la închegarea < lat. in-coagulare laptelui, fie e vorba de o plantă cu calități hemostatice sau astringente în caz de diaree.

Iarbă-de-coarne-de-bou (*Trigonella foenum-graecum*): a se vedea iarba-coarnelor-boilor¹⁴.

Iarbă-de-cositor (*Equisetum spp.*): calc după germ. Zinnkraut. Tulpinile conțin silice și se folosesc la lustruirea metalelor.

Iarbă-de-crescut-părul (*Asplenium sp.*, *Adiantum capillus-veneris*, *Cuscuta epithymum*): plantele au aspect de plete ori tulpini ca firele de păr și, pe principiul *similia similibus curantur* erau folosite pentru întărirea și creșterea părului (a crește < lat. crescere și păr < lat. pilus).

Iarbă-de-curățenie (*Helleborus purpurascens*): a se vedea iarbă-de-curățit-dinlăuntru.

Iarbă-de-curățit-dinlăuntru (*Helleborus purpurascens*): aluzie la efectul purgativ și vomitiv al plantei (cf. lat. curare și

lat. in illo intro), dar, posibil, și la efectul abortiv al plantei.

Iarbă-de-curcă (*Fumaria officinalis*): < bg. kurka. În opinia lui C. Drăgulescu⁵, numele nu poate sugera că ar mânca-o curcile, deoarece planta conține alcaloizi, ci, eventual, fie că floarea ar seamăna cu capul curcii, fie că frunzele seamănă cu picioarele acestora.

Iarbă-de-dat (*Leonurus cardiaca*): era întrebuințată la tratarea bubelor „date” (a da < lat. dare) de dușmani.

Iarbă-de-desfăcut (specie neidentificată, numită astfel în Jorăști-GL) cu sensul de a desface (< lat. dis-facere) vrăjile.

Iarbă-de-desumflat (plantă neidentificată): semințele ar fi bune la condimentat mâncarea, ca muștarul.

Iarbă-de-diaree (*Echium vulgare*): se folosește în tratarea diareei (< fr. diarrhée, lat. diarrhoea).

Iarbă-de-doctorit-ficatul (*Ageratum haustonianum*): < lat. med. doctor și lat. ficatum. Fitonimul este o adaptare după numele german Leberbalsam.

Iarbă-de-durerea-gâtului (*Streptopus amplexifolius*) < durere < lat. dolor, -orem și gât cf. lat. guttur „gât”, de comparat și cu sl. glütü „înghițitură”.

Iarbă-de-dureri, iarbă-de-durori (*Polygonatum latifolium, Polygonatum multiflorum, Polygonatum odoratum*): erau folosite în tratarea podagrei, numită în popor durori.

Iarbă-de-fapt (*Hypericum perforatum*): a fost leac împotriva faptului (< lat. factus), adică a eczemelor, despre care poporul crede că sunt fapte provocate de dușmani.

Iarbă-de-făcut-copii (*Polygonum lapathifolium*): fiertura plantei era băută de femeile care doreau să facă copii (< lat. facere și copil, termen prelatin).

Iarbă-de-ficat (plantă neidentificată, ar seamăna cu cimbrul): lat. ficatum.

Iarbă-de-foc-viu (*Campanula glomerata*): folosită în tratarea erizipelului și eczemelor numite popular foc viu (foc < lat. focus și viu < lat. vivus).

Iarbă-de-friguri (*Capsella bursa-pastoris, Centaurium erythraea*): plantele erau folosite în tratarea frigurilor (< lat. rigor, -oris).

Iarbă-de-gazon (*Lolium perenne*): < fr. gazon.

Iarbă-de-gălbează (*Puccinellia distans*): țărani din Bucovina cred că, mâncând această iarbă, oile se îmbolnăvesc de gălbează/fascioză (provocată de un vierme parazit) < alb. gëljbazë sau këljbazë sau lat. clavella, metatezat calvella.

Iarbă-de-gălbinare (*Curcuma longa*-rizomul): rizomul plantei este galben și s-a folosit în tratarea gălbănirii (icterului) < galben < lat. galbinus.

Iarbă-de-ghiață (*Mesembrianthemum crystallinum*) < lat. glacia. Planta e carnoasă și pare a fi încărcată cu brumă sau cu picături înghețate.

Iarbă-de-grădina (*Portulaca oleracea*): planta este o buruiană de prin grădini < bg. gradina.

Iarbă-de-greutate (*Ajuga genevensis*): era folosită în tratarea „greutății la rânză” (greutate < greu cf. lat. grevis < lat. gravis), adică a indigestiei.

Iarbă-de-holbură (*Geranium pratense*): holbură (< lat. *volvula < lat. volvere), aici putând avea sensul „vârtej”, cu referire la utilizarea plantei în tratarea junghiurilor. Poate fi,

însă, și o greșală de atribuire a acestei denumiri.

Iarbă-de-inimă (*Hypericum perforatum*): era folosită la „durere de inimă”, respectiv hernie.

Iarbă-de-inimă-rea (*Pulicaria dysenterica*): utilizată în tratarea bolii numită inimă rea „dizenterie” (inimă < lat. anima, popular cu sensul stomac și rău cf. lat. reus „acuzat, vinovat”).

Iarbă-de-Italia-de-desumflat (*Reseda lutea*): laxativ, vomitiv, diuretic, sudorific, efecte care duc la dezumflarea bolnavilor (din dez + a umfla cf. lat. inflare).

Iarbă-de-izvor (plantă neidentificată numită astfel în Dănești-VS) < sl. izvorü.

Iarbă-de-îmierbat (*Helleborus purpurascens*): a îmierbat înseamnă a trata (o vită) cu rădăcină de spânz (numele comun al plantei).

Iarbă-de-întruiel (*Eupatorium cannabinum*): s-a folosit la tratarea celor bolnavi de întruiel, întruiel „lumbago, sciatică, reumatism”, boală dată, în credința populară, de lele (a se vedea și iarba d'intruiel¹⁶).

Iarbă-de-junghiuri (*Geranium pratense*): folosită în tratarea junghiurilor < lat. jugulare.

Iarbă-de-lac (plantă neidentificată): folosită ca fard.

Iarbă-de-lămâioară (*Thymus vulgaris*): aluzie la mirosul de lămâie < ngr. λεμόνι.

Iarbă-de-lânsoare, iarbă-de-lingoare, iarbă-de-lungoare (*Alliaria officinalis, Lysimachia nummularia, Lysimachia punctata, Lysimachia vulgaris, Ononis arvensis*): folosite în tratarea febrei tifoide/lingorii cf. lat. langor, -oris.

Iarbă-de-legat (*Schoenoplectus tabernaemontani, Scirpus lacustris*): folosite ca sfori, la legat < lat. ligare.

Iarbă-de-leșin (specie neidentificată): < etimologie controversată.

Iarbă-de-limbă-de-bou-sălbatecă (*Anchusa officinalis*): a se vedea iarbă-de-bou-sălbatecă.

Iarbă-de-luncă (*Agrostis stolonifera*): cf. sl. lanka „mlaștină”.

Iarbă-de-lut (*Lotus corniculatus*): în opinia lui C. Drăgulescu⁷, eronat în loc de iarbă-de-lot.

Iarbă-de-mare (*Zostera marina*): a se vedea iarba-mării.

Iarbă-de-margina, iarbă-de-margine (*Rubia tinctorum*): cultivată ca specie tinctorială, planta s-a refugiat la margini (< lat. margo, -imis) de vii și grădini.

Iarbă-de-mătase (*Phalaris arundinacea* var. *picta*): cu referire la frunzele decorative, relativ mățoase (mătase < lat. metaxa < gr. μέταξα).

Iarbă-de-mesteacăn (plantă neidentificată, numită astfel în Băjești-AG): < lat. mastichinus.

Iarbă-de-molii (*Verbascum blattaria*): calc după *blattaria* (lat. blatta „molie”), germ. Mottenkraut, Schabenkraut (engl. moth mullein), staminele seamănă cu antenele insectelor.

Iarbă-de-munte (*Festuca ovina*) < lat. montem.

Iarbă-de-negei (*Euphorbia esula, Euphorbia helioscopia*): a se vedea iarbă-de-negi.

Iarbă-de-negi (*Chelidonium majus*): sucii plantelor se pune pe negi < lat. naevum.

Iarbă-de-om-sărac (*Gratiola officinalis*): probabil cu înțelesul de leacul al omului sărac (om < lat. homo și sărac < v.sl. sirakü, bg., scr. sirak). Calc după fr. herbe au pauvre homme.

Iarbă-de-orbalț (*Actaea spicata*, *Astrantia major*), **iarbă-de-orbanț** (*Actaea spicata*): s-au folosit contra erizipelului (orbalț < magh. orbánc).

Iarbă-de-otavă (*Agrostis stolonifera*): cf. bg., sb. otava.

Iarbă-de-pampas (*Cortaderia selloana*): calc după fr. herbe de la pampa, engl. pampas grass, germ. Pampasgrass < fr. pampa „șes, câmpie”.

Iarbă-de-pădure (*Calamagrostis arundinacea*): lat. padule < palus, -udis „baltă, mlaștină”.

Iarbă-de-păr (*Chara spp.*): < lat. pilus. Alge folosite în tratarea sugelului la deget.

Iarbă-de-păr-de-fată-săracă (*Adiantum capillus-veneris*) < lat. pilus + lat. feta + vsl. sirakú „sărac”, bg., sb. sirak „orfan”. Are la bază legende și credințe populare.

Iarbă-de-păsări (*Anagallis arvensis*, *Stellaria media*): ar fi consumate de păsări < lat. passer. Cea de a doua specie provoacă diaree și chiar moartea unor păsări. Și francezii o numesc herbe à l'oiseau, mouron des oiseaux, iar germanii Vogelmiere.

Iarbă-de-pârți (*Geranium robertianum*): a se vedea iarba-pârțiului.

Iarbă-de-perii (*Chrysopogon gryllus*): din rădăcini se confecționau perii (< sl. perije) de frecat podele.

Iarbă-de-perină (*Anthemis tinctoria*, *Pteridium aquilinum*): are frunze în formă de pană, asemănătoare ferigii, iar C. Drăgulescu¹⁸ consideră că nu la per(i)nă (< sl. perina) se referă fitonimul, ci ar însemna „ferigă” ca v.ind. parna, perna „pană, vârf de aripă”, germ. farn, engl. fern, sl. pero, ceh. pernatec, perovnik (cu semantica gr. pteris „aripă; ferigă”). De altfel și sl. perina „pernă” provine din sl. pero „pană”.

Termenul *iarbă* provine din lat. herba, -am¹⁹ și desemnează numele colectiv al plantelor nelemnoase. Așa cum am arătat²⁰, este atestat în *Codicele Voronețean* 101²¹: „Cum e froarea erbiloru ce treace; deca străluce soarele cu zăduhul, seacă iarba, și froarea ei cade și dulcea frumseate a feaței ei piare, așa și bogații întru îmbletele sale veștedzescu”. La 1582, în *Palia* de la Orăștie întâlnim pasajul: „făcându sămânța, și pomi..... Și rodi pământul iarbă și vearze, și pomi”²². Apare și în Biblia de la București (1688): „Că pământul den elu-și[i] rodeaște, întâiu iarbă, după aceeaia spic, după aceeaia deplin grâu în spic.”²³ Îl întâlnim și la Varlaam: „[Năroadele] era tocmiți coriu, câte o sută și câte cinzeci pre iarbă vearde”²⁴; „Vraciu lu adapă bolnavul cu erbi dulci”²⁵.

Acest termen este implicat în crearea unei multitudini de expresii, proverbe și zicători românești, indicând vechimea lui²⁶: *Așteaptă, murgule, să paști iarbă verde* (a trage nădejde); *A călca pe iarbă verde* (a întreprinde ceva sigur de reușită); *Din pământ, din iarbă verde* (din nimic, cu orice preț); *Pe cărarea bătută nu crește iarbă* (dacă vrei să obții ceva, trebuie să explorezi); *a crește iarba sub cineva* (de lenes); *a paște iarba pe care o cunoști* (a face lucrurile cu care ești învățat); *câtă frunză, câtă iarbă* (în număr foarte mare); *a căuta ca iarba de leac* (a căuta cu înfrigurare); iarbă-de-puşcă (praf de puşcă); iarba-acului (stibiu-sulfurat); iarbă-pucioasă (pucioasă); ierburi (leacuri). Un alt indicator al vechimii îl constituie numărul mare de diminutive și derivări: ierbăluță, ierbşoară, ierbuşoră, ierbuliță, ierbuță, ierbărie, ierbotăcină, ierbotină, ierbărit, ierbar (erbar, herbar, herbariu), ierbos, ierboasă.²⁷

Am identificat 684 fitonime create cu ajutorul termenului *iarbă*, dintre cele înregistrate și analizate de noi, fiind cel mai prolific în fitonomia românească. Nu socotim aici variantele fonetice (de ex. balaurului-bălaurului, bubei-bubii, feciorilor-ficiorilor, tatei-tatii etc.) decât dacă denumesc specii diferite. Interesant este și faptul că rar o plantă este denumită printr-un termen unic (de. ex. iarbă, ierbăluță, ierboaie, ierboacă, ierboi, ierbotină, ierbuliță, ierbuşoară), mai exact, am identificat doar opt astfel de fitonime. Majoritatea sunt formate din doi termeni (în care, de obicei, unul indică un atribut sau o calitate/caracteristică a celuilalt, de. ex. borangicul-ierbii, codița-ierbii, iarbă-bună, iarbă-mare, iarbă-vărgată etc.) și trei termeni, prin utilizarea prepoziției „de” (iarbă-de-inimă, iarbă-de-luncă, iarbă-de-săpun etc.). Întâlnim adesea și construcții complexe, multe inedite, de tipul: iarba-datului-și-a-faptului, iarba-gâștelor-sălbatică, iarbă-aducătoare-de-somn, iarbă-albă-de-slatină, iarbă-ca-frunza-frasinului, iarbă-căutătoare-spre-soare, iarbă-de-păr-de-fată-săracă, iarbă-de-țelină, iarbă-începătoare-de-sânge, iarbă-micșurătoare-de-plămâni, mătrăgună-iarbă-bună etc.

Fitonimele explicate și enumerate mai sus, alfabetic, pot fi un important punct de plecare în cercetarea de orice tip, ele constituind un veritabil patrimoniu lingvistic și cultural.

Acknowledgement: This work was supported by a grant of the Ministry of Research, Innovation and Digitization, CNCS/CCCDI - UEFISCDI, project number PN-IV-P8-8.1-PRE-HE-ORG-2023-0035, within PNCDI IV

Note

1. Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină „iarbă” I*, *Transilvania*, 11-12 (2022): 143-152; și Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină „iarbă” II*, *Caietele „Lucian Blaga”*, XXIV, Sibiu (2023).
2. Constantin Drăgulescu, *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești* (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018).
3. Al. Borza, *Dicționar etnobotanic* (București: Editura Academiei R.S.R., 1968).
4. Constantin Drăgulescu, *Dicționar de fitonime românești* (Sibiu, Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2018).
5. Ioan Milică, *Imaginarul creștin în denumirile populare românești de plante III*, *Limba Română*, nr. 5, anul XXIV (2014). <http://www.cntdr.ro/sites/default/files/cs2013/cs2013a25.pdf>.
6. Ioan Milică, *Imaginarul creștin în denumirile populare românești de plante III*, in *Limba Română*, nr. 5, anul XXIV, 2014 și <http://>

www.cntdr.ro/sites/default/files/cs2013/cs2013a25.pdf.

7. DOOM3, 64.
8. Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești*, 2022, 147.
9. Ibid., 146.
10. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 417.
11. Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești*, 2022, 147.
12. Ibid., 147.
13. A se vedea și Drăgulescu, Radu, *Analiza sensurilor connotative și denotative ale albinei în cadrul fitonimiei românești*, *Transilvania*, nr. 3 (2017): 79–85.
14. Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești*, 148.
15. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 419.
16. Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești*, 2022, 148.
17. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 419.
18. Drăgulescu, *Dicționarul explicativ*, 623.
19. DLR, Tomul VI, F-I/Î (București Editura Academiei Române, 2010); a se vedea și Alexandru Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române* (București, 2002).
20. Radu Drăgulescu, *O cercetare asupra fitonimelor românești*, 143–152.
21. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 432.
22. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 432; a se vedea și Alexandru Gafton, *Palia de la Orăștie* (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005) și Roxana Vieru, *Studiu lingvistic asupra Paliei de la Orăștie* (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2015).
23. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.
24. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.
25. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.
26. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 433.
27. Apud DLR, Tomul VI, F-I/Î, 435.

Bibliography

- Borza, Al. *Dicționar etnobotanic* [The Ethnobotanical Dictionary]. Bucharest: Editura Academiei R.S.R., 1968.
- Ciorănescu, Alexandru. *Dicționarul etimologic al limbii române* [The Etymological Dictionary of the Romanian Language]. Bucharest: Editura Saeculum I.O., 2002.
- Dicționarul limbii române* [Romanian Language Dictionary], Tome VI, F-I/Î. Bucharest: Editura Academiei Române, 2010.
- Drăgulescu, Constantin, and Radu Drăgulescu. *Contribuții la cunoașterea limbii geto-dacilor. Denumirile dacice de plante* [Contributions to the Knowledge of the Geto-Dacians: Dacian Plant Names]. Sibiu: Editura ULBS, 2000.
- Drăgulescu, Constantin. *Dicționar de fitonime românești* [Romanian Phytonyms Dictionary]. Sibiu: Editura ULBS, 2018.
- Drăgulescu, Constantin. *Dicționarul explicativ al fitonimelor românești* [The Explanatory Dictionary of Romanian Phytonyms]. Sibiu: Editura ULBS, 2018.
- Drăgulescu, Radu, “Analiza sensurilor connotative și denotative ale albinei în cadrul fitonimiei românești” [Analysis of the connotative and denotative meanings of the bee within the Romanian phytonymy]. *Transilvania*, no. 3 (2017): 79–85.
- Drăgulescu, Radu. “Considerații lingvistice asupra fitonimelor formate cu ajutorul termenului de origine latină ‘ochi’” [Linguistic Observations on Romanian Phytonyms Created with the Latin Term ‘Eye’ (Ochi)]. *Transilvania*, no. 8 (2019): 46–55.
- Drăgulescu, Radu. “Expresia latinătății în fitonimia românească din sud-estul Transilvaniei.” [The expression of Latinity in the Romanian Phytonymy from the Southeast of Transylvania]. *Transilvania*, no. 9 (2019): 64–72.
- Drăgulescu, Radu. “O cercetare asupra fitonimelor românești create cu ajutorul termenului de origine latină ‘iarbă’.” [A Linguistic Research on Romanian Phytonyms Created with the Latin Originated Term Wind (I)]. *Transilvania*, no. 11–12 (2022): 143–152.
- Gafton, Alexandru. *Palia de la Orăștie* [“Palia” from Orăștie]. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005.
- Milică, Ioan. “Imaginarul creștin în denumirile populare românești de plante III” [Christian Imaginary for Traditional Plants Denominations III]. *Limba Română*, no. 5 (2014): 319–346.
- Russu, I.I. *Etnogeneza românilor* [The Ethnogenesis of the Romanians]. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.
- Terian, Simina-Maria. *Textemele românești. O abordare din perspectiva lingvisticii integrale* [The Romanian Textemes. An Intergal Linguistics Approach]. Iași: Institutul European, 2015.
- Terian, Simina. “Premise pentru o poetică a textemelor” [Premises for a Poetics of Textemes]. In *The Proceedings of the European Integration Between Tradition and Modernity Congress*, 5th edition, 326–331. Târgu Mureș: Editura Universității „Petru Maior”, 2013.
- Vieru, Roxana. *Studiu lingvistic asupra Paliei de la Orăștie* [Linguistic Study on “Palia” from Orăștie]. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2015.
- Vintilă-Rădulescu, Ioana, coord. *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* [The Orthographic, Ortoepic, and Morphological Romanian Language Dictionary], third edition, revised and completed. Bucharest: Editura Univers Enciclopedic, 2021.