

Expo

Politicile culturale ale Războiului Rece în oglinda traducerilor românești din literatura latino-americană

de Ilinca ILIAN

Pentru publicul larg, literatura scrisă în spaniolă și portugheză pe continentul american este asociată îndeobște fie cu recuzita scânteietoare a realismului magic, descoperit cu pasiune la noi în țară în anii 1970, fie, în ultimele decenii, cu poveștile cu final fericit ale Isabellei Allende. Expoziția „America Latină în traduceri românești (1945-1989)”, pe care am conceput-o alături de Alina Țiței-Avădanei, conferențiar la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, și pe care am prezentat-o în luna noiembrie la Biblioteca Centrală „Eugen Todoran”, a încercat să contribuie la desființarea unor asemenea stereotipuri. Ce ne-am propus a fost să arătăm că peisajul traducerilor românești din literatura latino-americană este în mare măsură un produs al politicilor culturale ale Războiului Rece și reprezintă un caz particular, interesant, dar nu foarte diferit, al importului de literatură străină în fostele țări socialiste.

Într-un format descriptiv, expoziția a fost organizată pe trei paliere: panouri de explicații atent structurate, pagini semnificative din presa vremii (articole, traduceri, recenzii) și, în vitrine, într-o suită cronologică, o selecție de volume de poezie, proză și eseuri latino-americane publicate în perioada socialistă. Demersul curatorial prezintă circulația literaturii latino-americane ca direct influențată de competiția ideologică dintre SUA și URSS, fiecare dintre fronturi propunând un alt canon: cel sovietic, axat pe realism critic și angajament social, și cel occidental, concentrat în jurul unor valori ca experimentalismul, cosmopolitismul și autonomia estetică. Tocmai pentru că literatura latino-americană a intrat în România imediat după 1945, prin opere circumscrise canonului sovietic, *boom*-ul latino-american nu a fost o simplă emulație a celui occidental. El nu a explodat brusc, ci, la fel ca în celelalte țări din Est, a fost rezultatul unei apropieri treptate a celor două semiperiferii culturale.

Puțini știu că saltul de la local la global al acestei literaturi s-a realizat de fapt în lagărul socialist, sub impulsul Consiliului Mondial al Păcii, un organism stipendiat de sovietici menit să coaguleze forțele de stânga din întreaga lume pentru a-și disemina mesajul „pacifist” prin artă și literatură. Figura centrală a acestui canon comunist este Pablo Neruda, un nume care bombardează în anii cincizeci presa din toate țările aflate în spatele *Cortinei de Fier* și ale cărui volume de poezie angajată – latura cea mai perisabilă a creației sale – sunt traduse pe bandă rulantă în rusă, cehă, poloneză, română, bulgară și albaneză (dar nu și în limbile din fosta Iugoslavie, unde e pus la index din cauza poziționării sale pro-staliniste). Prin aceleași mecanisme ale diplomației



soft sovietice, în culturile din Centrul și Estul Europei pătrund de asemenea câteva zeci de romane latino-americane de critică socială: lui Jorge Amado, un *fellow traveler* entuziast (până la Congresul XX al PCUS din 1956), i se traduc șase titluri compatibile cu realismul socialist, în vreme ce din literatura de limbă spaniolă sunt selectate romane din tradiția „telurică”, majoritatea fiind opere realist-critice, azi cu valoare preponderent documentară, dar printre ele și opere canonice în țările de proveniență: *Huaisipungo* al ecuatorianului Jorge Icaza (tradus în 1948 cu titlul *Groapa cu indieni*) sau *Mamita Junai* a costaricanului Carlos Luis Fallas (tradus în 1955).

Figura lui Miguel Angel Asturias, scriitorul guatemalez premiat cu Nobelul pentru literatură în 1967, devine extrem de interesantă când e plasată în acest context politic-cultural. Dacă în aproape toate țările socialiste, opera sa a început să fie tradusă abia după conferirea acestei prestigioase distincții, în România el devine un herald al Americii latine deja din prima jumătate a anilor șaiszeci. Mai mult, datorită celor două lungi sejururi pe care le-a petrecut în țara noastră între 1962 și 1964 și a abnegației depuse pentru promovarea sa de către Paul

Alexandru Georgescu, Asturias face trecerea de la canonul comunist la cel occidental. Eseul *Romanul latino-american* (apărut la Editura pentru Literatură Universală în 1965 în traducerea lui Georgescu), prezintă proza acestui continent ca o combinație între angajarea socială combativă, moștenită din experiența istorică, și expresivitate mitică și poetică inconfundabilă, realist-magică. Altfel spus, Asturias anticipează „noul roman latino-american”, dar îl vede ca pe o continuare, iar nu ca o ruptură față de tradiția telurică, pe care de altfel o consideră esențială pentru identitatea literaturii continentului. Dimpotrivă, tinerele vedete literare de atunci (García Márquez și Vargas Llosa) vor pune semnul egal între teluric și provincial, își vor prezenta operele drept un act de divorț față de această etapă de minorat cultural în raport cu Occidentul și, deloc surprinzător, vor avea o atitudine destul de condescendentă față de scriitorul guatemalez.

Un alt autor căruia narațiunea propusă de expoziție îi precizează mai bine poziția în acest *translationscape* este Alejo Carpentier. Revoluția cubaneză triumfase în 1959 și tot atunci se crease la Havana *Casa de las Américas*, o instituție care, pentru câțiva ani, va exporta spre țările socialiste o întreagă serie de romane inspirate din realitatea cubaneză de dinainte și după revoluția condusă de Castro. Firește, astăzi nimeni nu își mai amintește de *Bertillón 166* de José Soler Puig, *Tigri și caimani* de Dora Alonso sau de *Aventurile soldatului necunoscut cubanez* de Pablo de la Torre-Brau, însă în același timp cu aceste cărți modeste, premiate și promovate de *Casa de las Américas*, intră în cultura română și primele romane majore ale lui Carpentier. *Împărăția lumii acesteia* și *Secolul Luminilor* apar în ultimii ani ai etapei staliniste și vor fi incluse în lista capodoperelor latino-americane comentate cu admirație de criticii români și după dezghețul cultural, când lui Carpentier i se vor mai traduce încă cinci titluri, fiindu-i dedicate dosare tematice în *Secolul 20* și numeroase articole de exegeză în presa culturală.

În anii '70 și '80, literatura latino-americană este vedeta culturii române în primul rând pentru că – așa cum arată studiile cantitative făcute de Alex Goldiș sau Ștefan Baghiu – din literaturile străine se publică mai ales operele clasice și foarte puțini contemporani. Contextul e favorabil: în 1957 s-a redeschis catedra de spaniolă de la Universitatea din București, care a format un contingent de hispaniști pasionați și talentați; în toată lumea occidentală *boom*-ul latino-american face furori, iar autorii, relativ tineri,

publică opere strălucitoare; cenzura e destul de permisivă față de traduceri, de vreme ce lasă să treacă inclusiv romanele despre dictatori (*Recursul la metodă* de Carpentier, *Toamna patriarhului* de García Márquez, *Eu supremul* de Roa Bastos). Trăsăturile peisajului de traduceri românești din literatura latino-americană sunt modelate mai puțin de cenzură cât de capacitatea editorilor și traducătorilor de a face aranjamente pentru o plată cât mai redusă a drepturilor de autor. Romanul central al *boom*-ului, *Un veac de singurătate* publicat în România în 1971, la doar patru ani distanță de la lansarea lui în spaniolă, nu ar fi putut apărea fără mijlocirea lui Mihnea Gheorghiu, cel care semnează traducerea, întrucât, de la Barcelona, Carmen Balcells veghează asupra unei plăți cât mai corecte a autorilor pe care îi reprezintă prin agenția sa literară, prima de acest fel din lume. Pe de altă parte, cele patru romane din pentalogia peruanului Manuel Scorza *La guerra silenciosa* care apar în România între 1973 și 1984 în traducerea Angelei Martin sunt publicate datorită generozității autorului, care renunță pur și simplu la plata drepturilor sale. Operele fundamentale care nu au șansa de a fi procurate pentru o traducere integrală – *Șotronul* lui Cortazar, *Paradiso* de Lezama Lima etc. – nu rămân complet ignorate de români. Dosarele tematice închinat literaturii latino-americane în *Secolul 20* sau *România literară* includ întotdeauna fragmente semnificative, articole critice relevante și contextualizări precise. Se mai adaugă și practica, probabil nu perfect formalizată legal și financiar, a publicării romanelor în foileton: așa apar în anii optzeci *Relatarea unui naufragiat*, *Cronica unei morți anunțate* și *Dragostea în vremuri de holeră* de García Márquez în numere succesive din revistele *Tomis*, *Orizont* și *Scînteia Tineretului*.

Expoziția și-a dorit de asemenea să aducă un omagiu traducătorilor și criticilor care au făcut posibilă intrarea în cultura română a marii literaturi latino-americane. Poate mai puțin cunoscută, activitatea de traducător și exeget de poezie de limbă spaniolă a lui A. E. Baconsky este inestimabilă pentru trista etapă sovietizantă. El este cel care îl „descoperă” pentru români pe marele poet peruan César Vallejo, primul care scrie despre Borges, Huidobro și Mistral. La fel de demne de elogiare sunt incursiunile în lirica acestui continent ale lui Romulus Vulpesco și Mircea Ivănescu. În ciuda limitărilor dogmatice, Francisc Păcurariu a făcut totuși un efort notabil, la mijlocul anilor '60, de a oferi publicului românesc o introducere în cultura latino-americană,

prin patru lucrări de istorie literară solide. După dezgheț, difuzarea literaturii latino-americane are două figuri tutelare: pe de o parte, Andrei Ionescu, traducătorul și criticul cel mai activ și mai avizat, capabil de a intui valoarea certă chiar într-o perioadă în care canonul se află în proces de edificare; pe de altă parte, pe Paul Alexandru Georgescu, primul profesor de literatură latino-americană de la Universitatea din București. Alături de ei, traducători inegalabili precum Dan Munteanu și Mihai Cantuniari sau chiar controversatul Darie Novăceanu au adus în cultura română nume mari ca Borges, García Márquez, Vargas Llosa, Carpentier, Vallejo, Sabato.

În anii Războiului Rece, literatura era folosită masiv ca instrument al diplomației *soft*, iar cea latino-americană cu atât mai mult, datorită speranțelor și temerilor proiectate asupra „continentului vulcanic” din partea ambelor blocuri ideologice. În sânul acestei literaturi se putea găsi o hologramă a înclășărilor ideologic-culturale ale vremii: Havana promova o literatură militantă, concepută ca „armă a Revoluției”, în timp ce, de la cârma revistei *Mundo Nuevo*, Emir Rodríguez Monegal proiecta canonul literar latino-american pe principiul autonomiei estetice. Ce nu știa strălucitul critic literar uruguayan era că revista pe care o conducea și care apărea la Paris era finanțată în secret de CIA. Fronturile nu erau compacte, polemiciile scoteau la iveală fragilități în ambii termeni din binomurile realism/experimentalism, naționalism/cosmopolitism, angajare socială/autonomie estetică. Paradoxal este că această literatură atât de politizată e prezentată în România dintr-un unghi consecvent apolitic. Formați în climatul destalinizării, hispaniștii români se raliază frontului pro-occidental, ferm apărător al autonomiei estetice, așa încât în eruditele lor prefețe și articole, „revoluția” se referă strict la înnoirile limbajului literar, iar poziționările pro sau anti Fidel Castro, atât de importante pentru membrii

boom-ului, sunt complet trecute sub tăcere. Receptarea (pretins) apolitică din România se află într-un sugestiv contrast cu modul în care sunt introduși acești autori în alte țări din blocul estic, de pildă în Ungaria unde obediența politică a agenților culturali pare să fi fost mult mai profundă. Totuși, în faza terminală a regimului ceaușist, romanele latino-americane despre dictatori încep să fie citite ca parabole transparente ale autocrației locale. Literatura „apolitică” latino-americană capătă o forță subversivă, iar traducătorii autonomiști devin, cu sau fără voie, mediatori ai unui mesaj critic într-un climat dominat de propaganda naționalistă.

Expoziția organizată cu sprijinul activ al Bibliotecii Centrale Universitare „Eugen Todoran” a fost inclusă în seria de evenimente „Culturile lumii la Universitatea de Vest din Timișoara”. Din partea Bibliotecii, aportul lui Darius-Aurelian Dragomir-Cozma a fost hotărâtor pentru reunirea volumelor care, din vitrine, au trezit nostalgiei celor mai în vârstă, iar celor mai tineri le-au făcut cunoscută o frumoasă pagină de istorie literară. Eficiente și energice, Crina Oală și Anca Lazea au vegheat asupra prezentării documentelor de epocă, anume articolele relevante din revistele literare. Mai poate fi adăugat că expoziția are de asemenea o valență internațională, ca parte a proiectului ELASOC - Escritores Latinoamericanos en los Países Socialistas Europeos - coordonat de Emilio J. Gallardo-Saborido de la Consiliul Național al Cercetării Științifice din Spania. Este un proiect prin care un colectiv de cercetători spanioli și central- și est-europeni își propun să studieze relațiile dintre America Latină și blocul socialist pentru a evidenția cu mai multă acuratețe rolul lor în Războiul Rece cultural. Abordarea e salutară, cel puțin pentru că eludează idiosincraziile localiste față de cultura din perioada comunistă și plasează cercetarea cazului românesc într-un ansamblu largit, cu proiecție în ambele continente studiate.

Să ne reamintim...Lucian Blaga

de Roxana ROGOBETE, Irina DINCĂ

Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran” din Timișoara a prezentat în luna decembrie expoziția „Lucian Blaga. 130 de ani de la naștere”, readucând în atenția publicului figura complexă a poetului și filosofului român. Pentru a evidenția legăturile dintre personalitatea lui Blaga și spațiul local, au fost subliniate două aspecte care întăresc relația sa simbolică cu biblioteca universitară. Pe de o parte, în parcursul său profesional variat, Blaga a deținut la un moment dat și rolul de bibliotecar. Pe de altă parte, opera sa a fost analizată în profunzime de filologul Eugen Todoran, personalitate marcantă pentru dezvoltarea instituției. Biblioteca poartă numele acestuia din urmă din anul 2000. Evenimentul a fost înobilat de prezența partenerilor de la Facultatea de Muzică și Teatru, care au interpretat piese inspirate din opera blagiană.

Nu întâmplător Biblioteca Centrală Universitară „Eugen Todoran” din Timișoara este locul potrivit pentru a găzdui un *remember* sau o formă de patrimonializare a lucrărilor lui Lucian Blaga, căci intelectualul care dă numele bibliotecii este unul dintre cei asupra căruia Blaga însuși are o influență semnificativă. Deși Eugen Todoran (1918-1997) își începe cariera universitară la Cluj, acesta și-o continuă la Facultatea de Filologie din Timișoara¹ și devine doctor în filologie (1968, Universitatea din București) cu o teză despre Lucian Blaga – *Mitul poetic și dramatic*, după ce fusese și unul dintre membrii Cercului Literar de la Sibiu. Printre studiile sale valoroase (mai ales despre autori clasici sau canonici, precum Eminescu, Maiorescu, Rebreanu) se numără tocmai cele axate pe opera blagiană. Todoran devine, astfel, un agent de metabolizare a operei lui Blaga în centrul universitar timișorean. El îmbină hermeneutica propriu-zisă cu studiul lingvistic, stilistic și filosofic și este, practic, suficient de polivalent în înțelegerea textului, astfel încât să fie la înălțimea personalității lui Blaga: „Critica practică de Eugen Todoran este una metodică, sistematică și temeinică”² (se va vedea acest lucru mai ales în studiile despre Maiorescu și Blaga).

În studiile sale, Todoran observă două aspecte fundamentale în textele blagiene: așezarea creației sub cupola mitului unificator³, respectiv *blagianizarea expresionismului* la care recurge autorul⁴. Felul în care expresionismul, ca unul dintre „-ismele” modernității, a fost importat la nivel teoretic, dar practic spațiul românesc a fost destul de slab sistematizat, însă Todoran și Crohmălniceanu sunt cele mai sonore nume din „garda veche” a criticii care prefigurează ceea ce s-a menționat foarte recent, în contextul unui alt tip de teorie, sub umbrelele *world literature* ori policentrism: o rețea transnațională de centre efervescente în zona modernității estetice, cu extensie avangardistă. Practic, avem de-a face cu „noul stil” invocat de Blaga drept manieră de import a unei modernități



policentrice, în siajul studiului lui P. Casanova despre *world literature*⁵, însă la Blaga se văd cel mai bine maniera de autohtonizare, influența catalitică și o adaptare la orizontul cultural românesc – pe care, în epocă, Blaga îl sintetiza foarte bine. Opera lui Blaga îmbină o dimensiune autohtonizantă la nivel de imaginar (mitic, magic, rustic – resemantizate în special în poezie și teatru) cu formule experimentale (metaforicul și aspectul formal în poezie, experimentul în teatru, cum ar fi cazul pantomimei), iar E. Todoran arată tocmai această fuziune: sunt „două izvoare ale creației, unul extern, «noul stil» european, al cărui reprezentant el se simțea prin privirea lucrurilor în partea lor de absolut, și altul intern, «din duhul eresului», avându-l ca model pe Eminescu”⁶. E o infuzare cu „noul stil” și cu modernitatea la nivel de „poetică” și „sistem”, în timp ce Blaga păstrează dimensiunea „mioritică” mai ales în partea finală a creației, prin întoarcerea la „matcă”, (întoarcerea privirii către „spațiul mioritic”), de unde și tensiunea fertilă a creației blagiene, pe de o parte, precum și concepția organică despre artă (și filosofie), ambele mărturisite în scrisori⁷. Se remarcă, așadar, o coerență internă a operei, chiar dacă paradoxală. Blaga se impune de la început ca voce distinctă în literatura română⁸, debutează relativ în paralel în toate palierele de creație⁹ și

¹ Unde va îndeplini diferite funcții administrative (decan în perioada 1964-1968, rector perioada 1992-1996).

² Ion Maxim, *Spirit critic și cunoaștere literară*, în „Orizont”, anul XXIX, nr. 47, 23 noiembrie 1978, p. 2.

³ Chestiune pe care o observă un alt cercetător din spațiul universitar timișorean, Viorel Colțescu, cu o teză de doctorat pe Blaga, susținută la Universitatea din București, *Filosofia culturii la L. Blaga*. Colțescu scrie și o prefață la un volum care adună începuturile filosofice ale lui Blaga, arătând tocmai cât de devreme își gândește Blaga un sistem, de fapt: vezi *Încercări filosofice*, ediție îngrijită, bibliografie de Anton Ilica, prefață de Viorel Colțescu, Timișoara, Facla, 1977.

⁴ Vezi prefața la Lucian Blaga, *Teatru*, București, Editura Minerva, 1970.

⁵ Vezi Pascale Casanova, *Republica mondială a literelor*, traducere din limba franceză de Cristina Bîzu, București, Editura Curtea Veche, 2007.

⁶ Eugen Todoran, *Lucian Blaga – Mitul poetic*, vol. I, Timișoara, Editura Facla, p. 44.

⁷ Vezi scrisorile către Cornelia Brediceanu în Lucian Blaga, *Correspondență*, vol. I: A-F, note și comentarii de Mircea Cenușă, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989, în care menționează inclusiv elanul vitalist – „sunt o forță elementară” (p. 100) sau „sunt un centru, o explozie, un pătimaș ireductibil” (p. 114).

⁸ Vezi Eugen Simion, *Cuvânt înainte* la vol. L. Blaga, *Opera poetică*, București, Editura Humanitas, 1995, p. 9.

⁹ În decurs de aproximativ 10 ani avem debut poetic/literar, apropiat cronologic de cel științific și de cel în dramaturgie: în 1910, debut literar cu poezia *Pe țărni*, în „Tribuna”; în 1914, debut „științific”, prin *Reflecții asupra intuiției lui Bergson*, în revista „Românul” (sub pseudonimul Ion Albu), în 1919 – debut literar în volum, *Poemele luminii*, respectiv *Pietre pentru templul meu* (aforisme), iar în 1921 apare piesa *Zamolxe*.

„împacă” o serie de contrarii sau tendințe divergente: „Moderniștii văd în el un inovator în plan formal (tehnica expresionistă), tradiționaliștii și-l revindică prin puterea lui de a da viață miturilor vechi”¹⁰.

Indiferent de modalitățile particulare ale creației sale lirice, Blaga dovedește că opera sa are o dinamică proprie, a dialogicului: e un dialog al eului cu limitele (apropro de *cenzura transcendentă*), în încercarea de a transgresa dimensiunea metafizică, de la exhibarea vitalistă a eului din primele creații, „ruptura” de metafizic și întoarcerea către „spațiul minoritic”, având mereu în minte „sentimentul unității originare a lumii”¹¹. Același joc al mișcărilor integratoare se desfășoară și în dramaturgia care poate fi subsumată unei direcții tripartite: femininul (în *Daria*, *Ivanca*, *Tulburarea apelor*), creatorul (*Meșterul Manole*, *Arca lui Noe*, *Anton Pann*), mitul/miticul și istoria (*Avram Iancu*, *Zamolxe*, *Cruciada copiilor*, *Înviere*), cu subtile superpoziții. Fundamental rămâne faptul că, în piesele blagiene, miza nu mai este reprezentarea scenică, ci avem de-a face cu o ruptură între text și scenă, de vreme ce operele nu mai au centrul de greutate pe acțiunea propriu-zisă (de aici și felurile denumiri: „mister”, „joc dramatic”, „pantomimă”).

Cele două direcții convergente ale creației blagiene, atracția tensiunilor modernității și năzuința spre armoniile ascunse în „matricea stilistică românească”, se regăsesc și în opera postumă, marcată de o înclinație spre clasicitate. Cele aproximativ 200 de poezii scrise în ultimii nouăsprezece ani ai vieții au fost incluse și ordonate de autorul însuși în patru cicluri cu titluri metaforice¹². Primul dintre ele, *Vârsta de fier 1940-1944*, stă sub semnul devastator al suferinței, al sterilității și al oboselii, captate de „inimi învinse”, „cugete tinse” sau „suflete arse” (*Timp fără patrie*), dar și al neputinței în fața trecerii ireversibile a timpului. *Corăbii cu cenușă* aduce o viziune mai senină, dar străbătută de „tristețea renunțării” (*Brândușile*), întrucât prin și dincolo de declin, sunt salvate „secretele tipare” (*Toamnă de cristal*) și frumusețea lumii prin mijlocirea puterilor generative ale naturii. Cuvântul și tăcerea se împletesc prin cântec, în care pare a răsună un „grai pierdut de mult” (*Poeții*), dar care mistuie ființa creatorului, ca destră-

mare și pierdere de sine (*Unde un cântec este*) și se naște din suferință, dintr-o neîmplinire, dintr-o rană (*Columna lui Memnon*). Cel de-al treilea ciclu, *Cântecul focului*, aduce o reîntoarcere la poezia erotică, în care apar diferite ipostaze ale iubirii: ca forță germinatoare, ca plămuire „în tipare de la mume” (*Descântec*) și ca tâlc al existenței (*Psalm*), dar și ca mistuire „în marea trecere”, sub spectrul morții, ca „umbratic joc, relief pe-un sarcofag în timp” (*Arheologie*). Iubirea dobândește dimensiuni cosmice, de „alchimie cerească” (*Legenda noastră*), cuplul este mitizat, fiind asemuit celui primordial (*Glas în paradis*). De asemenea, transpare fascinația germinației, a renașterii naturii – „a cunoaște este iarnă, a iubi e primăvară” (*Primăvară*) –, a latențelor – „orice început se vrea fecund” (*Risipei se dedă florarul*) –, dar și a iubirii târzii, în căutarea tâlcurilor solare din „vara sângelui” (*Vara Sfântului Mihai*). Ciclul *Ce aude unicornul* propune o imersiune în „lumea poveștilor”, iar în poezia cu același titlu „sensul misterului este implicat ca termen mediator între uman și cosmic”¹³ prin mijlocirea unei făpturi cu valențe mitice care decantează esențele.

In ceea ce privește proza blagiană publicată postum, se remarcă gradele diferite de ficționalizare a sinelui în *Hronicul și cântecul vârstelor* și *Luntrea lui Caron*. *Hronicul și cântecul vârstelor* este redactat în 1945-1946, apărut integral în anii 1970 (cenzurat în 1965), iar perioada „acoperită” se întinde de la copilărie spre 1919. *Luntrea lui Caron* este publicat postum, în 1990, iar „laboratorul” său cuprinde mai multe versiuni: prima din 1951-1953, cea de-a doua din 1956-1958¹⁴. *Hronicul și cântecul vârstelor* are structura unui bildungsroman, sunt rememorate întâmplările semnificative din destinul autorului, din copilărie până la vârsta de 24 de ani. Cele două secvențe ale titlului surprind cele două dimensiuni ale textului, cea factuală, cu valoare documentară, „hronicul” întâmplărilor rememorate, și cea ficționalizată sub forma „cântecului”, care conferă scrierii o notă pregnantă de autobiografie romanțată. Chiar Lucian Blaga recunoaște această tentație de poetizare a datului biografic într-o scrisoare din 5 iulie 1946, la scurt timp după terminarea *Hronicului*...: „Cartea cuprinde trecutul meu, citit în palma mea de poetul din mine.

¹⁰ Eugen Simion, *op. cit.*, p. 9.

¹¹ Ion Pop, *Lucian Blaga – universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 274.

¹² Vezi Dorli Blaga în *Notă asupra ediției* la Lucian Blaga, *Opere 2*, Cuvânt înainte de Șerban Cioculescu, Ediție îngrijită de Dorli Blaga, București, Editura Minerva, 1974, p. V-VII.

¹³ Eugen Todoran, *Mit. Poezie. Mit poetic*, Editura Grai și suflet – cultura națională, București, 1997, p. 431.

¹⁴ Vezi Dorli Blaga în *Notă asupra ediției* la Lucian Blaga, *Luntrea lui Caron*, Ediție îngrijită și stabilire text: Dorli Blaga și Mircea Vasilescu, Notă asupra ediției de Dorli Blaga, Postfață de Mircea Vasilescu, București, Editura Humanitas, 1990, p. 513-515, aici p. 513.

Vezi tu, prin urmare, că nu s-ar putea pretinde că ar fi o carte de «amintiri». De aceea, acest cuvânt nu apare nici măcar într-un subtitlu bănuț, dar inexistent¹⁵.

Luntrea lui Caron duce mai departe ficționalizarea, până în punctul asumării unei formule autoficționale, dovadă și încadrarea textului în categoria romanului autobiografic. Se pot regăsi astfel referințe la ultimii ani ai vieții scriitorului, începând cu bombardamentele din primăvara anului 1944 și până în perioada în care este elaborată și cizelată ultima versiune a romanului. Mai exact, anumite circumstanțe din destinul unor personaje din *Luntrea lui Caron* sunt trimiteri transparent autobiografice, precum complementaritatea operei poetice a lui Axente Creangă și a celei filosofice a „geamănului” său spiritual, Leonte Pătrașcu, rememorarea unor întâmplări din cariera diplomatică din tinerețe, odiseea propunerii pentru premiul Nobel, atacurile cu substrat ideologic și intimidările din perioada postbelică, pierderea catedrei universitare și încadrarea pe postul de bibliotecar, eliminarea creațiilor anterioare de pe rafturile bibliotecilor și interdicția de a mai publica. Pe lângă dimensiunea istorică și cea a imaginii publice, pot fi reperate și aspecte din viața sentimentală, cu precădere muzele care au inspirat personajele feminine ale romanului, fiica poetului, Dorli Blaga oferind câteva indicii în acest sens¹⁶. Astfel, imaginea idealizată a Cornелиei Brediceanu se regăsește în portretul Dorei, soția lui Axente Creangă. Dacă în *Hronicul și cântecul vârstelor* se regăsește proiecția ei din tinerețe, în acest roman apare imaginea ei din anii maturității, ca soție devotată, o prezență empatică, ocrotitoare și tolerantă față de pasiunile care constituiau o sursă de inspirație poetică pentru soțul ei. Cea de-a doua ipostază a feminității este cea senzuală și dominatoare, care are ca sursă de inspirație figura ostentativă a Eugeniei Mureșanu, ficționalizată în roman prin Octavia Olteanu, numită de Dorli Blaga *Antimuza*, întrucât îi inhibă lui Axente Creangă elanul creator. Feminitatea în ipostaza ei intangibilă și, astfel, creatoare este întruchipată de Ana Rareș, considerată de Dorli Blaga adevărata *Muză*, iar portretul îmbină trăsăturile a două femei ce l-au cucerit pe Lucian Blaga, și anume Coca Rădulescu și Elena Daniello.

Omul Blaga poate fi reconstituit și din vasta corespondență, de peste 1000 de scrisori – iar similar cu dinamica poeziei există și anumite

fațete ale corespondenței, asociate unor destinatari: scrisorile oscilează de la zona intimă (către Cornelia Brediceanu, Dorli Blaga, către membrii familiei sale, pe care le semnează Lulu, pline de entuziasm, deși poate părea o personalitate discretă), la zona amicilor din lumea literară sau artistică, inclusiv schimbul extrem de consistent de scrisori cu Vasile Băncilă ori cu Ion Breazu. După ce se retrage din activitatea diplomatică (1926-1938), din 1939 Lucian Blaga își începe cariera universitară, ca profesor la Catedra de filosofia culturii, creată special pentru el la Universitatea din Cluj, care a funcționat din 1940 până în 1944 la Sibiu. În pofida circumstanțelor istorice nefavorabile, acest interval a constituit pentru Blaga un prilej de a interacționa cu generațiile mai tinere, care și l-au ales ca mentor. În acest sens, influența catalitică pentru Cercul Literar de la Sibiu este vizibilă prin altruismul și discreția sa: „atitudinea sa era de o rezervă extremă, în general tăcut, însă extraordinar de atent, intervenea numai din când în când cu glas domol, nu pentru a critica, ci pentru a da o lămurire pe care vasta sa cultură i-o îngăduia”¹⁷.

Odată cu desființarea catedrei universitare în 1948, Lucian Blaga este angajat cercetător la Institutul de Istorie și Filosofie din Cluj (1949-1953), apoi cercetător la Secția de istorie literară și folclor a Academiei, Filiala Cluj (1953-1959). În paralel, din 1951-1954 este bibliotecar-șef (1951-1954) și, mai apoi, director-adjunct (1954-1959) la Biblioteca Filialei Academiei din Cluj, iar în această perioadă i se permite să publice doar traduceri: Goethe, *Faust* (1955), Lessing, *Nathan înțeleptul* (1955), *Din lirica universală* (1957) și *Din lirica engleză* (1958). Munca la *Faust* a fost și cea mai solicitantă, dar valoarea traducerii, impregnată de stilul personal blagian, a atras aprecierea cunoscătorilor. Dimensiunea particulară a personalității și operei lui Lucian Blaga ar putea fi reprezentată de *echilibru și coerență de sine* – este o operă ce nu trebuie decontextualizată ori separată de epocă – ci poate fi așezată sub dictonul menționat de autor într-o scrisoare adresată lui N. Andreescu-Ladmiss, din 1938: „Am «respectat» totdeauna ideile altora, când erau idei, dar eu nu pot să fiu pe deplin identic decât cu mine însumi”¹⁸.

¹⁵ Lucian Blaga – Domnița Gherghinescu-Vania, *Domnița Nebănuitelor Trepte. Epistolar Lucian Blaga – Domnița Gherghinescu-Vania*, Ediția îngrijită, prefată și note de Simona Cioculescu, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 1995, p. 144.

¹⁶ Vezi Dorli Blaga, *Tatăl meu, Lucian Blaga*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Editura Humanitas, 2012, cap. *Muzele ... Tatălui meu*, p. 73-77.

¹⁷ Bazil Gruia, *Blaga inedit. Efigii documentare*, vol. I, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981, p. 162.

¹⁸ Lucian Blaga, *Correspondență*, vol. I: A-F, ed. cit., p. 12.