

002

L12

ALBERT LABARRE

PREFAȚĂ

IMPRESII PE TEMA
ORIGINALILOR PIERDUTE

ISTORIA CĂRȚII

Prefață de Radu Tătăruță

Traducere de Camelia Secăreanu

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TÂRGU-MUREȘ

856115



INSTITUTUL EUROPEAN

2001

Colectia

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
LABARRE, ALBERT

Istoria cărții / Albert Labarre. - Iași:
Institutul European, 2001
144 p.; 18 cm - (ABC)
Bibliogr.
ISBN 973-611-180-6

002(091)

Albert Labarre, *Histoire du livre*

© Presses Universitaires de France, 1970

© Institutul European Iași pentru prezenta ediție în limba română

ISBN 973-611-180-6

PRINTED IN ROMANIA

mai multe ori modul de a o aborda și așeza; cercetările iconografice ar ajuta la elucidarea acestor întrebări.

Complexă și variată, istoria cărții nu poate fi tratată decît într-un mod sumar în aceste cîteva pagini. Ne vom limita la generalități; anumite subiecte nu sînt decît evocate, mai ales că volumele prezentei colecții le-au abordat deja. Multe detalii au fost eliminate; cele păstrate sînt luate ca exemple la întîmplare.

ORIGINILE CĂRȚII

Cartea este legată de scriere, dar nu de limbaj și gîndire. Dacă multă vreme scrierea a constituit principalul mijloc de fixare a limbajului și de păstrare a gîndirii, dezvoltarea actuală a tehnicilor audio-vizuale ne amintește că există și altele; un disc, o bandă magnetică nu sînt cărți. S-ar cuveni deci cercetate originile scrierii și urmărită lentă sa geneză pentru a ști în ce etapă s-a ivit cartea, dar această problemă a fost deja tratată în numeroase lucrări.

Să ne amintim numai că scrierea s-a constituit între mileniile al IX-lea și al IV-lea î.e.n. Putem considera ca un demers prealabil arta rupestră a oamenilor epocii glaciare, în care imaginea devine treptat semn prin schematizare. Apoi această imagine-semn evoluează; din pictografie iau naștere toate vechile sisteme de scriere: cuneiformele sumeriene, apoi mesopotamiene, hieroglifele egiptene, creto-minosiene, hitite, caracterele chinezești; este stadiul ideogramelor, în care reprezentările nu sugerează numai obiecte, ci și idei abstracte. Într-o etapă posterioară, scrierea se armonizează treptat cu limbajul, pentru a ajunge la semnele fonetice care sînt simboluri ale sunetelor; există mai întîi sisteme în care fiecare sunet corespunde unui semn (la indieni de exemplu), apoi sisteme silabice și în sfîrșit scrieri consonantice care se dezvoltă de-a lungul Orientului Mijlociu, pentru a ajunge la alfabet în Fenicia, poate chiar din secolul al XVI-lea sau al XV-lea î.e.n. În secolul al IX-lea î.e.n., grecii adoptă alfabetul fenician, îi

adaugă vocalele și ordonează scrierea de la stînga spre dreapta; din acest alfabet au luat naștere alfabetul latin și alfabetele moderne.

Apariția cărții este legată de suporturile scrierii. Cel mai vechi pare să fie piatra, de la pictografiile rupestre pînă la stelele și inscripțiile vechiului Orient și ale Antichității clasice. S-a păstrat de altfel obiceiul înscrierii pe piatră, pentru păstrarea amintirii marilor evenimente, a formulelor numite pe bună dreptate lapidare; studiul acestor texte, care au o valoare documentară evidentă, se numește epigrafie. Dar nu am ajuns încă acolo în studiul domeniului cărții; inscripțiile monumentale nu sînt deloc ușor de mînuit și de transportat. Fără îndoială, primul suport al cărților adevărate a fost pădurea; cuvintele care desemnează cartea în greacă, *biblos*, și în latină, *liber*, aveau ca prim sens *scoarță de arbore*, iar caracterul care desemnează cartea în chineză este sub formă de tăblițe de lemn sau de bambus. Aceasta înseamnă că, în memoria colectivă a popoarelor care au făurit aceste cuvinte, această materie apărea ca primul suport al cărții. Să semnalăm și misterioasele tăblițe din lemn din Insula Paștelui, greu de datat. Un alt vechi suport al cărții, argila, este folosit în Mesopotamia, chiar din mileniul al III-lea î.e.n.; se trasau caractere în tăblițele de argilă încă moi și umede, cu ajutorul unui instrument triunghiular; de aceea, scrierea sumerienilor și a asirienilor împrumută forma cuielor (scriere cuneiformă); apoi aceste tăblițe se cocceau în cuptor pentru a le întări. S-au păstrat mai multe documente din argilă decît din lemn. S-au regăsit la Nippur, în regiunea Sumerului, tăblițe provenind din mileniul al III-lea î.e.n.; 22 000 de tăblițe datînd din secolul al VII-lea î.e.n. au fost descoperite la

Ninive, aparținînd bibliotecii și arhivelor regilor Asiriei. Se știe că existau alte biblioteci importante la sumerieni, babilonieni și asirieni. Fabricarea cărților era organizată; templele Babilonului și Ninivei aveau deja ateliere cu copişti. Și țesăturile au servit drept suport scrierii, mai ales mătasea pe care chinezii scriau cu ajutorul unui penson și pînza, conform indicațiilor date de scriitorii latini. În fine, materii dintre cele mai diverse au fost folosite în vechile temple; chinzii s-au servit de os, de carapace și de bronz; semii și grecii gravau texte scurte pe cochilii sau pe fragmente de vase — *ostraca*; să mai amintim și frunzele de palmier care, uscate și frecate cu ulei, au fost folosite de secole, mai ales de indieni, sau materiale, dure ca ardezia, cărămizile, fildeşul, oșul, metalele diverse etc. Dar principalele suporturi ale cărții antice erau papirusul și pergamentul.

Papirusul este o plantă care crește pe malurile Nilului și în mlaștinile deltei sale. Se extrăgea madaua tulpinilor sub formă de benzi care se așezau unele lîngă altele în straturi perpendiculare; se înmuia totul, se presa și se usca la soare; apoi se băteau foile pentru ca cele două straturi să adere mai bine, se puneau o peliculă de lipici pe suprafața lor pentru a ușura scrierea; la sfîrșit se decupau în bucăți de 15-17 cm înălțime. Existau mai multe feluri de papirus, de la cel hieratic, rezervat cărților sacre, pînă la cel emporetic, papirusul grosolan care servea drept ambalaj. Pentru scris, se foloseau tulpinile de trestie tăiate oblic sau ascuțit (calame); mai tîrziu, pana, în general de pasăre. Cerneala era fabricată cu negru de fum sau cu cărbune de pădure cu adaos de apă și de gumă cu lichid de sepie; exista și o cerneală roșie pe bază de săruri minerale. Scrierea nu era cea a hieroglifelor, ci o formă mai rapidă și mai ușoară, mai bine adaptată suportului, *hieratica* sau scrierea sacerdotală, ceea ce amintește că atelierele de scribi făceau

parte din temple; mai târziu a venit *demotica*, scriere și mai simplificată; în sfârșit, greaca a fost folosită frecvent în timpul perioadelor elenistice și romane și, în secolul al III-lea e.n., a apărut *copta*, adaptând caracterele grecești limbii egiptene.

Cele mai vechi papirusuri datează de la mijlocul mileniului al III-lea, dar anumite hieroglife ne fac să credem că erau folosite cu mult înainte. Papirusul a rămas suportul esențial al cărții în Egipt și s-a răspândit în lumea greacă și în Imperiul Roman: el a supraviețuit până în secolul al X-lea sau al XI-lea e.n., când nu mai era folosit decât de cancelaria romană. Papirusurile care ne-au parvenit nu reprezintă decât o infimă parte a celor care au existat. Aproape toate provin din Egipt, unde condițiile climatice au ușurat păstrarea lor; abia în anul 1962 s-a găsit un papirus pe pământul Greciei; în ceea ce le privește pe cele de la Herculaneum, au fost carbonizate și nu trebuie să așteptăm multe informații din ele. Cartea din papirus se prezenta sub forma unui sul alcătuit din foi lipite unele în continuarea celorlalte, adesea în număr de zece. Lungimea medie a unui sul era de la 6 până la 10 metri, dar papirusul Harris (cronică a domniei lui Ramses al III-lea) depășește 40 de metri, iar literatura bizantină menționează papirusuri de o sută de metri. Cartea se desfășura orizontal; ea era împărțită în coloane verticale și aproape întotdeauna scrisă pe o parte, cea a sensului orizontal al fibrelor. Titlul se găsea la sfârșit, uneori în interior sau pe o etichetă așezată de cilindrul care înfășura sulul. Cea mai mare parte a cărților din papirus care ne-au rămas din vechiul Egipt au fost găsite în morminte; se depuneau lângă corpuri texte sacre, rugăciuni, pentru a proteja sufletele defuncților în peregrinările lor: aceasta este originea *Cărții morților*.

cunoscută chiar de la începutul celui de-al II-lea mileniu. Acest text, devenit tradițional, era fabricat în serie de către preoți; exemplarele erau mai mult sau mai puțin ilustrate, după calitatea defuncților cărora le erau destinate. Traficul cărții morților este principalul vestigiu păstrat al unui comerț de carte în Egipt.

Pielele diverselor animale sînt de asemenea vechi suporturi ale scrierii, atît în Orient cît și la greci, dar pergamentul este cu totul altceva. Invenția legendară îi este atribuită lui Eumenes al II-lea, rege al Pergamului, în Asia Mică, care voia să se sustragă monopolului egiptean de papirus. Ceea ce este sigur este că în jurul secolului al III-lea î.e.n. începe tratarea pieilor de animale spre a le face mai potrivite scrierii și că Pergamul a fost, fără îndoială, un centru important de fabricare a acestei noi materii, care în latină se numea *pergamineum*, din care în franceză a dat *parchemin*. Se foloseau pieile de oaie, vițel, capră, țap și chiar de măgar sau de antilopă, iar modalitățile de tratare nu s-au schimbat prea mult pînă în Evul Mediu.

Pielele erau spălate, uscate, întinse, așezate pe sol, cu blana dedesubt și unse cu var nestins pe partea cealaltă; li se răzuia partea cu blană și apoi erau așezate într-un butoi umplut cu var; în sfârșit, se spălau, se uscau întinzîndu-le, se subțiau, se lustruiau și se decupau în funcție de mărimea dorită. În același timp, pergamentul era o materie mai solidă și mai suplă decât papirusul și permitea zgîrirea și ștergerea. Totuși folosirea sa se generaliză lent și abia în secolul al IV-lea e.n. a înlocuit complet papirusul în realizarea cărților. Prețul pergamentului rămînea ridicat din cauza relativei rarități a materiei prime, dar și datorită costului mîinii de lucru și timpului pe care îl cerea pregătirea sa.

CARTEA ÎN ANTICHITATEA GRECO-LATINĂ

I. Condițiile generale

Pentru a înțelege cartea antică, trebuie să ne eliberăm de concepțiile moderne asupra editării. Fiecare carte era atunci o entitate, deoarece nu exista o metodă pentru a compune după voie exemplare numeroase și identice. Se pune problema transmiterii textelor care prezentau variante ce diferențiau copiile diverse ale unei opere. Aceste variante puteau să rezulte din erorile scribilor sau din corecturile pe care le aducea autorul între mai multe copii.

Sulul de papirus, formă tradițională a cărții antice, se numea *volumen* în latină. Între secolele al II-lea și al IV-lea e.n. el a fost înlocuit progresiv de *codex*, făcut din foi inserate și pliate pentru a forma caiete legate între ele. Din acea perioadă, cartea și-a păstrat întotdeauna această formă, dar limbajul nostru dă cuvintelor *volumen* și *cod* alte sensuri decât cele originale. Este vorba despre o mutație capitală în istoria cărții, mai importantă poate decât cea a lui Gutenberg, deoarece atinge cartea în forma sa și îl obliga pe cititor să își schimbe complet poziția capului în timpul lecturii. Consultarea unui *volumen* nu era deloc practică; trebuia să îl desfășori lateral în față și era dificil de trecut de la o parte a textului la

alta. Era incomod și trebuia ținut cu amândouă mâinile, ceea ce nu permitea luarea de note de lectură, așa cum se va face mai târziu.

Adecea, această transformare a fost legată de înlocuirea progresivă a pergamentului cu papirusul, care se efectua în aceeași perioadă. *Codex*-ul se preta mai puțin papirusului, destul de sfărâmițos, și dacă pergamentul oferea un suport bun *volumen*-ului, rezistența și supletea sa permiteau să se dea cărții o formă mai practică. Dar această explicație rămâne insuficientă, deoarece se cunosc *volumina* din pergament și *codices* din papirus. Și prețul materiilor a putut fi determinant; fabricat exclusiv în Egipt, papirusul era mai scump decât pergamentul, cu atât mai mult cu cât acesta din urmă avea avantajul de a se putea scrie pe ambele părți. Unii caută originea *codex*-ului la neohitiți, pentru că pe stelele lor se văd obiecte asemănătoare cărților, prevăzute și cu coperti, dar este vorba despre un mileniu distantă între aceste imagini și primele *codices* cunoscute. Mai știm că romanii foloseau tăblițe de lemn acoperite cu ceară ca material de scriere cotidian, destinat luării de notițe, efectuării calculelor sau a exercițiilor școlarelor, în același mod în care folosim noi tăblițele de ardezie. Se întâmpla ca aceste tăblițe să fie unite câte două (*diptychon*) sau în număr mai mare (*polyptychon*) și legate pe spate; această formă a inspirat-o pe cea a *codex*-ului, cu atât mai mult cu cât acesta se pare că a fost precedat de un fel de *polyptychon*, grupând foi separate și nu caiete. Alții leagă această evoluție de dezvoltarea creștinismului; creștinii aveau nevoie de cărți, dar erau prea săraci pentru a folosi costisitoarele papirusuri; în plus, în timpul persecuțiilor le era ușor să ascundă *codices*-urile, mai mici și mai ușor de mînut. Tocmai aceste calități au constituit șansa *codex*-ului care a debutat prin literatura de masă pe care poate a și creat-o. El constituia o formă ușor de transportat a cărții, foarte potrivită slujitorilor bisericii, magistraților, funcționarilor, călătorilor, școlarelor. Dezvoltarea sa a avut consecințe chiar în dispunerea textelor; capacitatea de cuprindere mai mare a favorizat regruparea textelor în *corpus*-uri; diviziunile tradiționale care corespundeau repartiției în suluri

au fost modificate; în sfârșit, așezarea în pagină a textului cu patru margini a permis dezvoltarea comentariilor și a scoliilor.

Drepturile de autor și de editor erau necunoscute în Antichitate. Orice scriitor putea să încredințeze simultan reproducerea textului său mai multor editori. Orice posesor al unei cărți putea să o dea la recopiat cum dorea și chiar să facă adăugiri și modificări. „Cînd ai publicat un volum de poezii, ți-ai pierdut orice drept asupra lui; o dată ce este publicat, un tratat este un lucru care aparține tuturor”, scria Symmachus lui Ausonius în secolul al IV-lea. Nu existau onorarii pentru autori. Editorii obțineau bani de pe operele acestora. Autorii primeau glorie și renume: „Iată lucrarea care îmbogățește familia Sosii, cea care trece peste mări și țări și-l face pe autor să trăiască în posteritate”, scria Horațiu.

Cenzura, care a influențat întreaga istorie a cărții, exista deja. Știm de la Diogenes Laertios că operele lui Protagoras au fost arse în 411 î.e.n. într-o piață din Atena; Augustus l-a exilat pe poetul Cornelius Gallus; Caligula s-a gândit chiar să distrugă poemele lui Homer și puțin a lipsit să nu retragă din biblioteci scrierile și portretele lui Vergiliu și ale lui Titus Livius. Persecuțiile împotriva creștinilor s-au îndreptat și asupra cărților lor; un edict al lui Dioclețian, din 303, ordona ca acestea să fie arse; cîțiva ani mai tîrziu, Constantin îl condamna pe ereticul Arius pînă și în scrierile sale; și lucrările lui Porphyrios au fost distruse.

II. Cartea în Grecia clasică

Informațiile despre carte în Grecia clasică sînt rare și fragmentare. Dacă acceptăm că în epoca homerică exista

deja cartea, vom observa *volumina* reprezentate pe vasele antice din secolele al VI-lea și al V-lea. În perioadele clasică și elenistică nu ar putea fi vorba despre comerț de carte în sensul actual al termenului; totuși, din mai multe texte din secolele al V-lea și al IV-lea (în Eupolis, Aristofan, Platon, Xenofon), aflăm că în Atena existau cărți de vînzare și locuri anume pentru aceasta.

În epoca elenistică s-a dezvoltat difuzarea cărții, așa cum o dovedește întemeierea marilor biblioteci. Cea din Alexandria a fost creată de primii doi Ptolemei (325-246), cu ajutorul atenianului Demetrios din Phalere. În realitate existau două biblioteci; cea mai importantă făcea parte din *Museion*, centru de cultură greacă și cămin al savanților, constituită după modelul Școlii peripatetice din Atena; ea ar fi adunat mai mult de 500 000 de volume; a doua, alăturată templului din Serapis, *Serapeion*, ar fi numărat 43 000 de volume. *Museion*-ul a fost distrus în 47 î.e.n., în momentul luării Alexandriei. În compensație, Antonius și Cleopatra au adus la *Serapeion* biblioteca Attalizilor; aceasta, fondată la Pergam de Attalus I (241-197) și dezvoltată de Eumenes al II-lea (197-159), număra 200 000 de volume. *Serapeion*-ul a fost el însuși distrus de creștini în 391 e.n.

Aceste biblioteci întrețineau ateliere de copisti, atât pentru propriile lor nevoi cît și pentru difuzarea comercială; astfel, ele au jucat un rol capital în transmiterea textelor. Savanții *Museion*-ului și cei ai Pergamului lucrau la revizuirea vechilor texte; manuscrisele ieșite din aceste ateliere prezintă mai multe garanții decît cele pe care particularii din Grecia le comandau spre a fi recopiate de un sclav. În aceste centre, se constituia un exemplar unic din fiecare operă literară, „arhetip” al copiilor difuzate care, adesea recopiate ele însele, răspîndeau textele în lumea mediteraneană. După distrugerea bibliotecii din

Alexandria, cea a *Ptolemaion*-ului din Atena a devenit marele centru de difuzare a textelor.

III. Cartea la Roma și în Imperiul Roman

Sîntem mai bine informați asupra comerțului cu cartea la Roma, deoarece mai mulți autori latini au vorbit despre fluxul comercial al operelor lor, citîndu-și editori. Nu se știe totuși dacă era vorba despre adevărați editori, care trăiau numai din vînzarea cărților, și ne lipsesc dovezile anterioare secolului I î.e.n. Comerțul cu cartea trebuie totuși să fi existat la Roma înainte, introdus fără îndoială de imigranții greci care foloseau sclavi pentru a recopia textele autorilor clasici atenieni. Editarea propriu-zisă a apărut atunci cînd s-a dezvoltat literatura latină. Autorii aveau obiceiul să-și adune prietenii pentru a-și citi operele; dar acest procedeu de difuzare era restrîns și nu mai era suficient pentru a menține contactul cu un public care devenea numeros și se dispersa pe măsură ce Imperiul Roman se extindea. Se cunoaște numele mai multor editori: Atticus a fost editorul lui Cicero și unul dintre principalii săi corespondenți; el a publicat și operele lui Demostene și Platon; frații Sosii au fost editorii lui Horațiu; Pollius Valerianus a fost editorul lui Marțial, iar Tryphon, cel al lui Quintilian.

Nu se cunoaște amploarea acestor ediții, dar se poate bănui importanța lor. Atunci cînd scriitorii latini afirmă cu siguranță că operele lor sînt cunoscute de tot universul, nu trebuie să se vadă în aceasta numai orgolii și lăudăroșenie, ci și semnul eficacității unui comerț capabil

să răspîndească scrierile lor în tot Imperiul Roman. Horațiu știe că operele sale vor trece mările și că vor fi citite, atît la Utica în Africa, cît și la Ilerda în Spania. Ovidiu se consolează în exil constatînd că este poetul cel mai citit al timpului său. Pliniu cel Tânăr este surprins și fericit să afle că există librării la Lyon unde se vînd cărțile sale; de asemenea, el scrie unui tînăr poet că, dacă s-ar hotărî să-și publice versurile, acestea ar putea fi citate de oameni și ar fi răspîndite peste tot unde răsună limba latină.

Dezvoltarea bibliotecilor este un alt semn al expansiunii cărții. Numărul bibliotecilor private se mărește la începutul constituirii Imperiului; existau colecții de mii de suluri: cea din Epaphrodit număra 30 000, iar cea din Sammonicus atîngea 60 000. Deja dorința de a cunoaște și gustul pentru studiu nu mai erau singurele motive pentru a strînge cărți. În tratatul său *Despre liniștea sufletească*, Seneca se plînge (în termeni care și-au păstrat actualitatea) de excesul care face din carte un obiect de lux: „Cheltuielile prilejuite de studii, care par cele mai onorabile dintre toate, mi se par rezonabile atîta timp cît sînt moderate. La ce-mi trebuie miile de cărți, aceste biblioteci nenumărate? De-a lungul întregii lor vieți, proprietarii ar ajunge să citească abia titlurile... Unul are cărți care-i nu-i folosesc niciodată la studii, ci sînt acolo pentru a-i împodobi sufrageria. Astăzi, chiar băile private și publice sînt garnisite cu o bibliotecă, devenită ornament obligatoriu al fiecărei case... Nu se mai caută opere de artă decît pentru a împodobi zidurile”. Bibliotecile publice se dezvoltă și ele. Cezar hotărîse să fondeze una la Roma, dar pînă la urmă Asinius Pollio realizează acest proiect în anul 39 î.e.n. Augustus, Domițian, Traian întemeiază și ei biblioteci, iar Roma număra 28 în anul 370. Se cunosc și biblioteci municipale (Cumae, Pompei, Tibur), prezente și în provincii: în Asia Mică (Ephes), în Africa (Timgad), în Grecia, unde biblioteca fondată de Hadrian la Atena era celebră.

Importanța acestor biblioteci dovedește sărăcia moștenirii noastre clasice, textele pe care le-am păstrat fiind puțin relevante pentru activitatea literară în Antichitatea greco-romană. Nici un manuscris al unui autor antic nu ne-a parvenit; secole, uneori mai mult de un mileniu, despart cea mai veche copie păstrată de data alcătuirii textului, iar autorii vechi ne sînt cunoscuți prin copiile copiilor. Ceea ce s-a păstrat nu reprezintă decît o mică proporție din ceea ce a existat: în *Banchetul sofistilor* de Athenaios, scriitor alexandrin din secolul al III-lea e.n., se găsesc citate din 1.500 de lucrări pierdute. Stobeu, compiler grec din secolul al V-lea, citează 1.430 de lucrări în *Antologia* sa: 1.115 provin din opere dispărute. Știm că Eschil compusese 70 de tragedii și Sofocle 123; nu s-au păstrat decît 7 din fiecare dintre ele, așa cum nu au mai rămas decît 17 din cele 92 de tragedii ale lui Euripide și 11 din cele 40 de comedii ale lui Aristofan. Aceleași lacune și în literatura latină. Ne lipsesc mai multe cărți din marile lucrări ale lui Tacit și Titus Livius, iar opera istorică cea mai importantă a lui Sallustiu a dispărut; s-a păstrat mai nimic din cele 74 de lucrări ale lui Varro, care trecea drept unul dintre cei mai mari savanți ai timpului său. Desigur, cercetările arheologice întreprinse de un secol au scos la iveală 30.000 de papirusuri, dar o mare parte din ele nu sînt decît documente private, de altfel prețioase pentru cunoașterea vieții cotidiene a Egiptului greco-roman. Deci nu putem aștepta de la descoperirile arheologice decît fragmente de opere literare dispărute; au existat totuși unele excepționale, ca cele ale *Constituției Atenei* de Aristotel, în 1891, și *Manuscrisele de la Marea Moartă*, în 1947-1949.

CARTEA ÎN EVUL MEDIU

I. Sfirșitul Antichității și cartea în Bizanț

1. **Sfirșitul Antichității.** Căderea Imperiului Roman putea să antreneze dispariția culturii antice, dar dezvoltarea creștinismului și supraviețuirea Imperiului în Orient o apărură în parte.

Creștinii aveau nevoie de cărți. Existau colecții creștine înainte de invaziile, constituite din texte ale Scripturii, din cărți liturgice și din scrierile Sfinților Părinți. Era celebră cea din Cesareea, întemeiată la începutul secolului al III-lea de Origen; de asemenea, se adunau cărți în comunitățile monastice care se formaseră în Egipt; dar bibliotecile creștine au fost decimate în timpul persecuțiilor ordonate de împăratul Dioclețian (303-304). Rolul bibliotecilor monastice în timpul invaziilor este simbolizat de *Vivarium*, întemeiată în Calabria, în jurul anului 540, de Cassiodor; această mănăstire era un fel de academie creștină în care călugării îl serveau pe Dumnezeu prin lectură și prin copii ale textelor, inclusiv ale autorilor profani. În secolul al IV-lea, papa Damasus a constituit o bibliotecă la Roma, iar în secolul următor aflăm din scrisorile lui Sidonius Apollinaris că existau biblioteci bogate în Galia.

Bibliotecile se înmulțeau și în Orient. În anul 330, împăratul Constantin își muta capitala la Constantinopol; întemeind Academia, el reconstitua un centru de depozitare și de difuzare de texte, asemănător celor care existaseră în Alexandria și Atena. Arsă în anul 477 în timpul revoltei lui Basiliscus, cu cele 120 000 de volume ale sale, această bibliotecă a fost restaurată ulterior și subzista parțial în 1453. Bogate în texte religioase, bibliotecile monastice au avut pentru păstrarea și transmiterea literaturii grecești un rol comparabil cu cel jucat de mănăstirile Occidentului pentru literatura latină. Erau celebre cele ale *Stoudion*-ului la Bizanț, ale celor 20 de mănăstiri ale peninsulei Muntelui Athos, ale mănăstirii Sfânta Caterina, aproape de Sinai. Aceste biblioteci au fost un izvor nesecat de descoperiri pentru colecționarii Renașterii și cercetătorii secolului trecut; la Sfânta Caterina din Sinai s-a găsit, în 1844, faimosul *Codex Sinaiticus*, manuscris din secolul al IV-lea care conține fragmente importante ale Vechiului Testament și Noul Testament în întregime. Locul însemnat ocupat de studii în civilizația bizantină a antrenat un comerț cu cartea prosper și constituirea unor bogate biblioteci private; de exemplu, patriarhul Photios (cca. 820 - cca. 895), cunoscut pentru disputele sale cu Roma, avea una foarte frumoasă; cu ajutorul ei a alcătuit chiar o antologie, *Myrobiblion*. Toate aceste biblioteci au fost dispersate și comerțul cu cartea ruinat în mai multe rânduri: în timpul disputei iconoclaștilor (730-843), în timpul jafului cruciaților asupra Constantinopolului (1204) și al stabilirii regatelor france în Imperiul Bizantin, dar și o dată cu ocuparea Constantinopolului de către turci (1453), eveniment care marchează sfârșitul Imperiului și al cărții bizantine.

2. **Cartea în Bizanț.** Miniatura bizantină a exercitat o mare influență asupra țărilor slave și chiar asupra Europei Occidentale în Evul Mediu. Păstrarea manuscriselor bizantine este mai puțin bună decât a contemporanelor lor din Occident. Dacă inspirația se dovedea superioară, tehnica era detestabilă: culori aplicate pe pergament fără pregătire sau chiar direct pe fonduri de aur etc. În ciuda obiceiului de a folosi prototipuri și modele pentru alcătuirea manuscriselor bizantine, se preferă așezarea lor în ordine cronologică; o clasare pe familii ar fi împiedicată de imposibilitatea frecventă de a merge de la replică la model și ar face să se creadă în mod fals că arta bizantină s-a repetat la infinit, fără a ține cont astfel de evoluția stilului.

Perioada numită pre-bizantină se întinde din secolul al IV-lea până în secolul al V-lea; miniatura aparține încă artei elenistice și romane (*Iliada* de Ambrosius, Vergiliu al Vaticanului). O primă vîrstă de aur a manuscrisului bizantin se situează în secolul al IV-lea, în epoca lui Iustinian, dar distrugerile ulterioare au lăsat puține mărturie (*Geneza* și scrierile lui Dioscoride, biblioteca din Viena). După eclipsa artistică provocată de criza iconoclastă, miniatura bizantină a cunoscut o a doua vîrstă de aur sub împărații macedoneni și egipteni (secolele VIII-XII); din această perioadă datează manuscrise somptuoase, cu miniaturi pe toată pagina și fonduri aurite, executate pentru împărați sau mari personalități (*Predicile Sfântului Grigore din Nazianz* și *Psaltirea greacă*, numită de la Paris). Între jafurile cruciaților asupra Constantinopolului (1204) și ocuparea orașului de către turci (1453), mozaicul și fresca strălucesc încă puternic, în timp ce miniatura, în plină decadentă, nu mai produce decât opere secundare. Multe centre originale s-au dezvoltat la hotarele Imperiului Bizantin. Armenia poseda un alfabet propriu, creat în jurul anului 400 de Sfântul Mesrop;

miniatura armeană se alătură miniaturii bizantine și celei persane, fără să ajungă la rafinamentul niciuneia dintre acestea. Bizantul îi convertise pe slavi la ortodoxism. Două centre de producție de carte s-au dezvoltat printre aceste popoare. În Rusia, cele mai vechi manuscrise decorate își au originea în secolul al XI-lea și manifestă o mare fantezie în ceea ce privește inițialele; se disting și influențe scandinave în nord. În Bulgaria și în Serbia, miniatura rămâne apropiată de modelele bizantine (*Psaltirea sîrbă* din München, secolul al XIV-lea).

II. Perioada monastică

I. **Mișcarea culturală.** Deși creștinii sînt cei care au ars biblioteca din Alexandria, călugării au transmis totuși o parte importantă a culturii clasice. Vechile canoane, ca cele ale lui Ioan Cassianus (spre anul 400) sau ale Sfîntului Cezarie din Arles (513), recomandau deja călugărilor lectura. Trebuie subliniat de asemenea rolul misionarilor celți. Creștinismul, venit de pe continent în Irlanda, capătă cu repeziciune o tentă locală accentuată; între anii 430 și 460, Sfîntul Patrick încheie convertirea poporului irlandez. În secolul următor, călugării irlandezi vor evangheliza continentul; Sfîntul Colomban întemeiază aici mănăstiri: Luxeuil în Franța, Bobbio în Italia; succesorii săi fundează altele în Franța: Saint-Riquier, Saint-Valéry, Saint-Wandrille și o sihăstrie la Saint-Gall, în Elveția, care va deveni o mănăstire celebră. Misionarii englezi străbat și Europa: Sfîntul Bonifaciu (680-755) restaurează biserica francă, evanghelizează Germania și întemeiază acolo mai multe mănăstiri, așa cum este cea din Fulda. Nu se poate descrie aici expansiunea monahismului în Europa și nici măcar

să se menționeze toate mănăstirile care au avut un atelier de copişti renumit.

Ordinul benedictin trebuia să amplifice această mișcare culturală. Sfîntul Benoît din Nursia fondează în 529 mănăstirea din Monte Cassino, în Italia Centrală. Canonul pe care îl redactează se răspîndește cu rapiditate în Occident, înlocuindu-le pe cele deja în vigoare. El împarte timpul călugărului între rugăciune, muncă intelectuală și manuală și, cum munca intelectuală necesită lectură, o parte a muncii manuale trebuie să răspundă nevoilor acesteia. De aceea, numeroase mănăstiri erau prevăzute cu un *scriptorium*, loc rezervat copierii și decorării manuscriselor după exemplul *Vivarium*-ului lui Cassiodor. În spiritul fondatorilor ordinului, această activitate avea ca obiect principal literatura religioasă, dar călugării s-au interesat și de textele profane: latina era limba bisericii și fiecare cleric trebuia să o cunoască suficient de bine; călugării recopiau și operele autorilor din Antichitate, mai puțin pentru text cît pentru limbă, pentru a învăța latina și a o pune mai bine în practică. Păstrarea acestei literaturi poate fi și o dovadă a prestigiului pe care îl exersa încă asupra anumitor spirite sensibile la asprimea timpului.

Voină să refacă Imperiul Roman, Carol cel Mare a provocat renașterea interesului pentru studii și restaurarea civilizației antice într-un spirit creștin; este ceea ce s-a numit *Renașterea carolingiană*. El adună spiritele cele mai luminate la curtea sa din Aix-la-Chapelle. Călugărul englez Alcuin a organizat școala palatului, concepută pentru a forma servitori ai statului, și a contribuit la adunarea manuscriselor pentru constituirea bibliotecii palatului, bibliotecă dispersată la moartea

împăratului, Savații palatului aveau ca misiune și corectarea textelor, dar și editarea autorilor clasici, așa cum se făcea în Alexandria cu zece secole mai devreme. În același timp, se dezvoltau atelierelor monastice (Corbie, Saint-Riquier, Tours), iar copiii reproduceau operele autorilor antici și pe cele sacre.

În Germania, această mișcare artistică și literară va fi continuată în secolul al X-lea de primii trei Otton; mănăstirile din Korvey, Fulda, Reichenau, Saint-Emmeran de Ratisbonne, Lorsch, Echternach, Saint-Maxim de Trèves cunosc o activitate intelectuală intensă: Printre alte *scriptoria* importante ale epocii, să le menționăm pe cele din Bobbio, Verona, Benevento, Monte Cassino, în Italia, cele din Canterbury, Durham, Winchester și York în Anglia, cele din Silos și din Ripoll în Catalonia. În Franța, invaziile normande din secolele al IX-lea și al XI-lea au distrus numeroase mănăstiri din nord și din apropierea coastelor: Saint-Martin de Tours, Saint-Wandrille, Saint-Riquier, Saint-Vaast d'Arras, Saint-Amand, Saint-Bertin. Mai târziu, acestea au fost reconstituite, în timp ce se creau noi centre ca Cluny (910), chemat să joace un rol considerabil.

2. **Atelierelor mănăstirești.** *Scriptorium*-ul era atelierul în care cărțile erau scrise, decorate și legate; el aparținea unei mănăstiri sau biserici. Cîțiva scribi au lucrat, în secolele al VIII-lea și al IX-lea, și în palatele regale sau pentru persoane de vază, dar cu intermitență; poate au rămas și cîțiva copii izolați în Italia. *Scriptoria* erau numeroase, dar de importanță și dimensiuni variabile. Cum manuscrisele medievale nu aveau adresă, atribuirea lor unui anumit *scriptorium* se bazează pe da-

tele unei aprecieri delicate și care adesea nu furnizează decît probabilități.

Realizarea cărților se făcea sub conducerea unui călugăr experimentat, *armarius*; acesta se îngrijea de aprovizionarea atelierului cu material, repartiza și conducea lucrul, verificînd execuția. Adesea îndeplinea și funcția de bibliotecar, asigurînd păzirea cărților și controlînd împrumutarea lor.

Mobilierul *scriptorium*-ului era format din scaune, bănci, cufer cu provizia de pergament și materialul de reprodus. În general se scria cu pene de gîscă; pentru evitarea petelor, se așeza pergamentul pe o bancă înclinată pentru a ține pana într-o poziție oblică. Nu se scria pe volume legate, ci pe caiete separate care erau adunate la sfîrșitul lucrului. Înainte de a copia, scribul delimita pe pagină cadrul unde se scria textul, păstrînd marginile și spațiile rezervate titlurilor și decorării; uneori trasa chiar linii pentru a scrie drept.

Scriptorium-ul trebuia aprovizionat în mod constant cu pergament. Cum acesta era scump și rar, pieile erau un cadou apreciat la mănăstiri; prinții le dădeau chiar păduri bogate în vînat pentru a le procura o rezervă vic. Pregătirea pieilor se făcea în general în atelierelor din exteriorul mănăstirii, dar care depindeau de acestea. Uneori, călugării răzuiiau pergamentele deja scrise pentru a copia pe ele altceva, aceasta din cauza lipsurilor și din economic, și nu pentru a face să dispară texte ale Antichității păgîne; de altfel, versiunile vechi ale Sfintei Scripturi și cărțile liturgice care nu mai erau folosite au dispărut astfel. Frecventă în secolele al VI-lea și al VII-lea, această practică s-a rărit mai apoi. Procedeele chimice permit reparație primei scrieri a acestor *palimpseste*, dar folosirea procedeele optice este mai puțin periculoasă pentru conservarea suportului.

Copiii aparțineau comunității monastice. Uneori, călugări în trecere veneau să li se alăture, chemați dato-

rită competenței lor sau, dimpotrivă, veniți să se perfecționeze într-un atelier renumit sau pur și simplu pentru a recopia un text care lipsea din mănăstirea lor. *Scriptorium*-ul nu folosea neapărat aceiași călugări în permanență; în anumite cazuri, cea mai mare parte a membrilor comunității făceau cu schimbul. Munca copistului avea un caracter religios: execuția unei cărți era un lucru bun deoarece permitea celor care erau în serviciul Domnului să se edifice citind-o; aspectul aspru și anevoios al muncii aducea merite.

Munca presupunea transcrierea și copierea textului. Totuși, operele originale erau mai întâi dictate unui notar care le scria pe tăblițe de ceară; apoi, copiii *scriptorium*-ului le treceau fără greșeli pe pergament. Acest intermediar servea drept ciornă și permitea eventualele corecturi; el explică și raritatea manuscriselor autografe ale acestei epoci. Execuția unui manuscris putea fi opera unui singur copist sau rezultatul unei munci colective; în acest ultim caz, caietele erau distribuite la trei sau patru copiiști, uneori mai mulți, atunci când se dorea ca o carte să fie repede terminată. În alte cazuri, nu exista o repartitie prealabilă și copiiștii se înlocuiau pentru a continua munca. Decorarea manuscrisului era făcută de copistul care îl caligrafiasse, atunci când trebuiau pictate majuscule simple, sau de un altul mai specializat dacă necesita inițiale frumoase și miniaturi. Legarea, care consta în adunarea și copertarea caietelor, se făcea în general în *scriptorium*. Durata execuției varia în funcție de rapiditatea și numărul scribilor și în funcție de calitatea cerută de manuscris. Au fost manuscrise scrise în câteva zile, altele în mai mulți ani, dar se estimează că execuția unui manuscris de dimensiune

medie de către un singur copist cerea trei sau patru luni. Șeful de atelier sau un alt călugăr experimentat revedea manuscrisul; aceasta consta fie în simpla recitare a textului pentru a elimina greșelile evidente, fie în compararea copiei cu exemplarul reprodus pentru a se asigura de fidelitatea transcrierii, fie în confruntarea cu un alt exemplar decât cel folosit și considerat mai bun. Adesea, manuscrisele de copiat erau împrumutate de la o altă mănăstire, dar se recopiau și lucrările care se găseau deja în mănăstire, fie pentru că aveau nevoie de mai multe exemplare, fie pentru că se primea o comandă din exterior. *Scriptorium*-ul ținea loc și de secretariat: aici se redactau acte, arhivă, corespondență etc. Astfel, *scriptorium*-ul, biblioteca și arhiva erau adesea legate, iar *armarius* cumula îndatoririle.

Fiecare atelier lucra pentru biblioteca propriei mănăstiri, dar putea primi și comenzi din exterior, fie de la prinți sau personalități, fie de la alte mănăstiri. Astfel, cele mai bune ateliere monastice, datorită calității tehnicilor lor în caligrafie sau ilustrare, au jucat un rol comparabil cu cel al unei edituri (Saint-Martin de Tours, Saint-Denis, Saint-Gall, Reichenau, Echternach, Saint-Maximin de Trèves), ca furnizori recunoscuți de către prinți, biserici și mănăstiri.

3. **Scrierea.** În această perioadă, scrierea a variat de la capitala pătrată a Antichității pînă aproape de gotică. Principalele trei tipuri de scriere erau atunci majuscula, cursiva și minuscula. Scrierea capitală pătrată, de origine lapidară, încetează să fie folosită în tot textul după secolul al V-lea. Mai răspîndită, scrierea capitală rustică se caracterizează prin alungirea liniilor verticale în detrimentul celor orizontale. Amîndouă vor fi folosite doar în titluri. Termenul de uncială se aplica, în sensul său pro-

Biblioteca Județeană
MUREȘ
TARGU-MUREȘ

priu, literelor de la începutul capitolului măsurînd o uncie; astăzi denumește un alfabet cu majuscule retușate, în care flexibilitatea dată de linia curbă înlocuiește rigiditatea unghiurilor; după secolul al VII-lea și folosirea acesteia se va restrînge la titluri. Cursiva era scrierea rapidă rezervată redactării actelor, diplomelor, scrisorilor, arhivelor; ea invadează cartea epocii merovingiene, dar pătrunzînd în acest nou domeniu se va uniformiza și se va apropia de minusculă; tipurile cele mai cunoscute sînt cele de la Luxeuil și Corbie. Principala caracteristică a minusculei este că nu se mai înscrie între două linii, ci între patru, astfel încît corpul literei poate fi prelungit în sus sau în jos pînă la liniile extreme. În secolul al VI-lea, va pune în umbră celelalte scrieri, ajungînd uneori foarte asemănătoare cu unciala (atunci se va numi semiuncială).

După căderea Imperiului Roman s-au dezvoltat scrierile naționale: scrierea vizigotă, lombardă, merovingiană, irlandeză, anglo-saxonă, dar, cu toată expansiunea acestora, minuscula carolingiană se prezenta ca un factor de unificare. Această scriere a luat naștere din alăturarea semiuncialei și a semicursivei, de la una împrumutînd claritatea și regularitatea, de la cealaltă agilitatea și suplețea. Născută în jurul anului 800, în *scriptorium*-ul de la Corbie, ea se răspîndește repede. Scrierea romană, la care vor reveni umaniștii, apoi tipografiile secolelor al XV-lea și al XVI-lea, provine direct din minuscula carolingiană.

Pentru a cîștiga timp și loc, copiii foloseau adesea abrevierile. Existau mai multe tipuri de abrevieri: prin suspensie, prin contragere etc. Mai tîrziu, se ajunge la un sistem coerent de semne convenționale: o linie deasupra unei litere pentru a arăta că un cuvînt este prescurtat etc. Folosite adesea și de primii tipografi, aceste abrevieri fac dificilă citirea textelor vechi.

4. **Decorarea.** Reputația manuscriselor medievale provine într-o asemenea măsură din decorarea lor încît uneori se uită celelalte aspecte. Este adevărat, aceste

manuscrite au o importanță artistică fundamentală, deoarece pictura Evului Mediu timpuriu supraviețuiește aproape numai prin ilustrații. Acestea nu sînt întotdeauna originale; scribii care recopiau textele din vechile manuscrise puteau să reproducă și imaginile. Se întîmpla și ca pictura manuscriselor să-și împrumute modelele și altor arte, dar cel mai adesea influența fresca, mozaicul, vitraliul, tapiseria, emailul și chiar sculptura monumentală. Tehnica sa poate părea rudimentară și lipsită de perspectivă, dar neîndemînarea pe care credem că o observăm se explică printr-o optică și un simț al proporțiilor diferite de ale noastre. Artistul medieval avea de decorat un plan și nu încerca să introducă perspectiva prin vreun artificiu. În plus, surprindea personajele reale și nu aparente; el le reprezenta după ideea pe care și-o făcea despre ele și nu ezita să le ierarhizeze material printr-o deformare voluntară a proporțiilor.

Inițială împodobită ocupă un loc primordial în decorarea manuscriselor Evului Mediu timpuriu. Ea are o semnificație profundă, nerăspunzînd numai unei nevoi de decorare, ci exprimînd și caracterul sacru al cuvîntului, semnificația sa, de care oamenii Evului Mediu erau mai conștienți decît noi. Însăși forma inițialei îi sugerează miniaturistului o figură adesea umană; T-ul inițial din canonul slujbei devine Christ crucificat, I-urile devin statui-coloane reprezentînd sfinți. Alte litere imită și urmează forma corpului omenesc, vădînd imaginația sau fantezia miniaturistilor. Adesea inițialele iau forma animalelor (*Psaltirea* de la Corbie, secolul al IX-lea). La sfîrșitul epocii romane, inițiala ornată evoluează spre litera împodobită cu figurine, care se va dezvolta în epoca gotică. Aceasta nu mai transformă litera într-un motiv decorativ și simbolic; redevine ea însăși, litera se mulțumește să servească drept cadru unei imagini.

În perioada merovingiană, decorarea manuscrisului rămâne săracă, ornamentația cîștigă teren în defavoarea ilustrației, care se limitează adesea la inițiale și elemente marginale, iar manuscrisele frumoase sînt rare (*Sacramentaire de Gellone*). O artă originală trebuie căutată în Irlanda: caracterizată prin obișnuința de a lucra metalul, ea se manifestă în manuscrise printr-o decorație în principal geometrică, al cărei element esențial este împletirea (*Evangélique de Durow, Livre de Kells*). În peregrinările lor, călugării irlandezi au adus arta lor la anglosaxoni (*Evangélique de Lindisfarne*), apoi pe continent (*Evangélique de Saint-Gall, Lectionnaire de Luxeuil*).

Renașterea carolingiană se manifestă strălucit în decorația manuscriselor. Carol cel Mare, Ludovic cel Pios, Carol cel Pleșuv sînt amatori de cărți frumoase. Cele mai prețioase sînt împodobite luxos, scrise cu litere de aur sau argint pe un pergament de culoarea purperei (*Evangélique de Saint-Riquier*).

Clasificarea producției în școli regionale este comodă dar aproximativă. Școlii din Tours (Fleury-sur-Loire, Saint-Martin de Tours, Marmoutiers) îi datorăm *Bible de Moutier-Grandval, Sacramentaire d'Autun, Première Bible de Charles le Chauve, Evangélique de Lothaire*. Cele din Saint-Denis i se atribuie *Seconde Bible de Charles le Chauve, Codex aureus* și *Bible de Charles le Gros*. Școala din Reims se distinge printr-o puternică amprentă bizantină; principalul *scriptorium*, cel din Hautvillers, a produs *Evangélique d'Ebbon* și *Psautier dit d'Utrecht, Sacramentaire de Drogon* și *Evangélique de Saint-Médard de Soissons* sînt cele mai bune mărturii ale școlii din Metz. Există și o școală a Rinului, al cărei centru era mai curînd Trèves decît Aix-la-Chapelle și de unde provine *Evangélique de Godescalc*. Pe Rinul superior, *scriptorium*-ul de la Saint-Gall este activ și influența irlandeză este puternică.

După epoca lui Carol cel Mare, centrele artistice se deplasează din Franța, în care multe *scriptoria* sînt distruse de invaziile nomade, spre Germania primilor trei Otton. În afară de Fulda, cea mai mare parte a atelierelor se regrupează în regiunile renană și danubiană.

Se disting patru școli renane: cea din Reichenau, care a preluat ștabela de la Saint-Gall; școala mosellană, ale cărei principale centre erau Saint-Maximin de Trèves și Saint-Willibrord de Echternach; școala din Renania Mijlocie (Alsacia, Palatinat) a cărei operă celebră, *Hortus deliciarum*, a fost distrusă în 1870; școala souabă. Se cunosc și două școli danubiene, cele din Regensburg și Salzburg.

În Franța, abațiile își revin după invaziile normanzilor. *Scriptoria* au o producție variată, marcată de diverse influențe exterioare. Se distinge o contribuție engleză în abațiile din nord (Saint-Bertin de Saint-Omer, Saint-Vaast de Arras, Anchin, Marchiennes), pe care le domină Saint-Amand prin originalitatea și fecunditatea artiștilor săi, și în cele din Normandia. Influența germană este puternică în mănăstirile din est, de la Saint-Vannes pînă la Cluny, iar cea mediteraneană marchează producția mănăstirilor din sud (Albi, Saint-Sever, Toulouse) și ajunge chiar și în centru (Limoges).

Regăsim în miniaturile spaniole aceleași elemente decorative ca și în arhitectura mozarabă: arcaturi din fier à cheval, cu caractere cufice, animale exotice etc. Această artă se exprimă foarte bine în manuscrisele care reproduc comentariile călugărului asturian, Beatus, despre Apocalipsă, executate în secolele X-XII. În Italia centrală și meridională amprenta bizantină marchează decorarea manuscriselor. *Codicile* ornate cu miniaturi sînt încă rare, iar decorațiile cele mai originale se găsesc în *sulurile din Exultet*, care îi serveau diaconului în timpul nopții pascale; principalul *scriptorium* era cel din Monte Cassino. În Anglia romană, principalele centre de miniatură sînt *scriptoria* din Winchester, Saint-Albanm, aproape

de Londra, Cantesbury, Bary Saint Edmunds și Peterborough, unde au fost executate biblîi frumoase, psaltiri, apocalipse. De la cucerirea Angliei de către normanzi, legăturile cu continentul au devenit mai strînse; influența engleză este foarte puternică în *scriptoria* din Burgundia, mai ales la Cîteaux, cu Etienne Harding, în timp ce francezul Mathieu Paris, cel mai celebrul miniaturist englez al secolului al XIII-lea, va conduce *scriptorium*-ul din Saint-Alban.

Miniatura romană prezintă în desen aceeași stilizare ca și sculptura epocii. Fondurile sînt făcute din aur, culorile sînt puse *à plat*. Culorile sînt mai tari decît în epoca lui Carol cel Mare, dar rămîn mai nuanțate decît în epoca gotică. Nu toate inițialele sînt ornate; multe sînt numai trasate cu un obiect mai gros și cu cerneală colorată. Alternanța inițialelor verzi, roșii, albastre indică adesea un manuscris roman.

Legătura nu este decît un element exterior al cărții; ea contribuie totuși la creșterea valorii volumelor și prezintă adesea un interes artistic sigur. Obiceiul de a lega bogat manuscrisele este vechi, mai ales pentru lucrările sacre, biblice sau liturgice, păstrate mai degrabă în visterii decît în biblioteci. Legăturile de orfevrărie erau numeroase. Făcute din plăci de aur și argint, în care erau reliefate scenele religioase, subliniate cu perle, smaralde, cabușoni, împodobite cu gravuri, camee, emailuri, ele aparțin aceleiași arte ca și cutiile cu moaște și, poate, aceluiași spirit. Cîteva cărți erau acoperite cu plăci de fildeș sculptate, executate ocazional sau reproduse în altă parte. Legătura uzuală răspundea unei griji pentru trăinicia și protecția volumelor pe care raritatea le făcea prețioase în sine. Cele mai vechi legături în piele cunoscute sînt copte și arabe; între secolele al VIII-lea și al XI-lea le găsim și în Occident, influențate de Orient. În legătura monastică obișnuită, părțile late erau făcute din scînduri de lemn, pentru a susține cărțile adesea voluminoase și a căror materie, pergamentul, avea tendința să se miște. Aceste scînduri erau acoperite cu piele de vițel, vacă sau scroafă și cu puține ornamente. Cărțile erau legate și în stofă.

5. **Bibliotecile.** Principalele biblioteci se găseau în mănăstirile ale căror *scriptoria* erau aproape singurii producători de cărți. Existau și cîteva biblioteci laice, adunate de regi sau de personalități; preoții și episcopii aveau colecții personale; simplit clerici sau călugării dețineau ei înșiși cîteva volume, uneori mai multe. Toate aceste colecții particulare aveau un caracter precar; numai bibliotecile mănăstirilor și ale bisericilor se puteau mîndri cu exemplare ca cele descrise anterior. E greu de apreciat importanța numerică a bibliotecilor între secolele al IX-lea și al XI-lea; se estimează că o colecție medie număra 200-300 de manuscrise (Saint-Riquier) și că bibliotecile mai importante adunau 300-400 de exemplare (Corbie, Saint-Bertin, Saint-Amand, Gorze, Stavelot, Lobbes, Murbach); cazurile excepționale care depășeau această cifră erau remarcabile: Fulda, Lorsch (590 de manuscrise în secolul al X-lea), Bobbio (666 manuscrise). Realizarea lor era comandată de nevoile practice ale unei comunități religioase; de unde și importanța numerică și calitativă a manuscriselor liturgice și a celor care conțineau cuvîntul lui Dumnezeu. Din această perspectivă, se înțelege de ce s-a păstrat mai puțin literatura profană a Antichității decît literatura creștină a primelor secole; totuși textele clasice nu erau absente. Aproape toate lucrările erau în latină; existau puține texte în greacă sau ebraică; limbile naționale apăreau în cîteva manuscrise, mai adesea în vocabulare și glosare decît în texte.

III. Perioada laică

1. **Producerea și difuzarea cărții.** La sfîrșitul secolului al XII-lea și în cursul secolului al XIII-lea are loc o

transformare în producerea și difuzarea cărții. Abațiile încetează să mai fie singurele centre ale vieții intelectuale și *scriptoria* lor nu mai produc decât manuscrise liturgice și lucrări de studiu pentru propriul uz. Care sînt motivele acestei mutații?

Distruse de invazii, orașele Apusului nu mai strîng în interiorul zidurilor lor decît o populație restrînsă și o activitate limitată la nevoile locale și cotidiene. Ori cartea este prin esență un produs urban, deoarece orașul este locul privilegiat al schimburilor, alături de intelectuale cît și materiale. Nu mai există nici cerere, nici ofertă, nici o organizație comercială de producție și de difuzare a manuscriselor. Ceea ce rămăsese din viața economică se refugiase în aglomerațiile rurale: în moșiile merovingiene și abații. Viața intelectuală se izola în aceste abații; bibliotecile și *scriptoria* lor satisfăceau nevoile comunităților respective, iar difuzarea scrierilor timpului nu ieșea deloc din circuitul închis al lumii monastice. De aceea este numită *perioadă monastică* această epocă a istoriei cărții. O dată cu evoluția favorabilă a comunității, renașterea urbană se afirmă chiar de la sfîrșitul secolului al XII-lea și totul se schimbă. Viața intelectuală se întoarce spre orașele redevenite centre ale producției și schimbului și a căror populație crește.

Învățămîntul urmează aceeași cale; înainte era rural în școlile monastice și urban între zidurile catedralelor; în timp ce primele erau în declin, școlile episcopale au beneficiat de avîntul orașelor și și-au mărit efectivele în cursul secolului al XII-lea; profesori și studenți au trebuit să se unească atunci pentru a-și apăra interesele comune și pentru a-și asigura autonomia indispensabilă muncii lor; corporațiile formate astfel au luat în secolul

al XIII-lea numele de *universitas*. Învățămîntul avea un caracter oral și punea accentul pe memorare, dar cum se baza pe critică, discuție, comentariu de text, cărțile erau necesare profesorilor și studenților care trebuiau să facă apel la ajutoare profesionale. De aceea, meseriile legate de carte se organizează într-o strînsă legătură cu universitățile; cei care le practicau împărțeau privilegiile acestora din urmă, dar suportau și controlul lor. Alături de copiiști, adesea clericii, uneori studenți nevoiași, au apărut două profesii cu caracter comercial. Librarul era un negustor sau mai curînd un depozitar al cărților; manuscrisele, care rămîneau rare, circulau mult și erau adesea revîndute; acestea îi întrețineau negoțul. *Staționarul* avea un rol mai precis; pentru a asigura copierii un ritm accelerat și pentru a garanta exactitatea textelor, universitățile au instaurat în cursul secolului al XIII-lea sistemul *pecia*; pentru fiecare tratat de teologie sau de artă liberală de pe care universitatea predă, exista un manuscris model, *exemplar*, depus la staționar (care putea el însuși să fabrice și să vîndă copiile); acesta îl închiria, fie în întregime, fie, cel mai adesea, pe caiete (*peciae* = piese); astfel împărțit, *exemplar*-ul putea să fie folosit simultan de mai mulți copiiști, iar reproducerea textelor era standardizată, deoarece toate manuscrisele proveneau de la același original.

Dezvoltarea orașelor a adus o altă clientelă cărții: cursurile princiare luau amploare, o întregă lume de juristi se instituia, o burghezie îmbogățită prin comerț se afirmă; toți aveau nevoie de cărți, fie specializate (texte juridice), fie pentru destindere (cronici, romane, istorioare) sau pentru informare (opuscule de pietate). Această nevoie coincidea cu dezvoltarea literaturii în

limba populară. Până atunci, aceasta se transmitea oral; creșterea numărului de oameni capabili să citească un text, și nu numai să-l asculte, i-a incitat pe autori să-și încredințeze cu mai multă ușurință operele copiștilor, iar doritorii de carte invadează lumea universitară; librării universității se consacrară și comerțului cu cartea destinată publicului larg, iar câțiva librari au apărut și în alte orașe mari.

Bibliotecile monastice nu mai sînt singurele colecții de carte. Bibliotecile regale iau amploare, începînd cu cea a Sfîntului Ludovic; cea a lui Carol al V-lea, care aduna 1 200 de manuscrise în turnul Luvrului, a rămas celebră. Gustul pentru carte cîștigă marile personalități; Richard de Bury (1281-1345), cancelar al Angliei, scrie *Philobiblon*, prima lucrare de bibliofilie; ducele Jean de Berry (1340-1416) este cunoscut pentru frumoasele manuscrise pe care le-a comandat pentru a fi decorate, iar regele René (1409-1480) pentru cele pe care probabil le-a pictat el însuși. Se găsesc biblioteci și în lumea universitară: biblioteci ale colegiilor cărora fondatorii le-au lăsat moștenire propriile cărți; aici cărțile erau înlănțuite de bănci, semn al prețurii ce li se acorda. Marii ecleziști, juriști, uneori burghezii încep să adune cărți. Colecțiile private vor crește în număr și în importanță în cursul secolului al XV-lea.

Apariția hîrtiei în Occident a permis multiplicarea și popularizarea manuscriselor. Provenită din China, hîrtia a fost transmisă lumii mediteraneene prin arabi, care au adus-o în Spania în secolul al XI-lea și în Italia în secolul al XII-lea, prin Sicilia; fabricarea ei s-a răspîndit în Europa în cursul secolului al XIV-lea. În comparație cu pergamentul, hîrtia prezenta avantajul unui preț inferior și mai multe posibilități de fabricație. Nu l-a înlocuit însă dintr-o dată, ci încetul cu încetul. În timp ce pergamentul se orienta spre manuscrisele de lux, hîrtia era

folosită pentru manuscrisele mai obișnuite și de uz curent, ca cele destinate studenților.

Primele mori de hîrtie cunoscute cu certitudine sînt cele din Jativa în Spania (înainte de 1100), Fabriano (1276) în Italia peninsulară, Troyes (1348) în Franța, Nürnberg (1390) în Germania. Anumiți autori cred că fabricarea hîrtiei a putut fi introdusă în Beaujolais și aproape de Ambert chiar din a doua jumătate a secolului al XIII-lea, prin cruciații care fuseseră prizonieri în Orient.

Alți doi factori de reînnoire au acționat asupra vieții intelectuale a secolului al XIII-lea: cruciadele și ordinele călugărilor cerșetori. Aspectul războinic al cruciadelor nu trebuie să ne facă să uităm contactele pe care acestea le-au permis cu lumea arabă, contacte care se exersau și prin intermediul Spaniei (Raymundus Lullus) și prin Sicilia (Frederic al II-lea). Occidentul medieval a regăsit mulți autori ai Antichității grecești, mai ales pe Aristotel, prin traduceri din arabă, ceea ce a avut consecințe multiple în dezvoltarea gîndirii filozofice. În plus, cucerirea Constantinopolului în 1204 și instituirea regatelor france în Imperiul Bizantin au permis contacte directe cu lumea greacă. Create în aceeași perioadă, ordinele călugărilor cerșetori (carmeliții la sfîrșitul secolului al XII-lea, franciscanii în 1210, dominicanii în 1215, augustinii în 1256) cunosc o expansiune rapidă. În timp ce călugării Evului Mediu timpuriu, contemplați și sedentari, mai curînd au păstrat cultura, călugării cerșetori au favorizat răspîndirea ei prin mobilitatea lor extremă. Chiar din rîndurile lor s-au recrutat cei mai străluciți profesori ai universităților secolului al XIII-lea: Alexander de Hales, Roger Bacon, Sfîntul Bonaventura, Duns Scottus la franciscani, Sfîntul Albert cel Mare și Sfîntul Thoma d'Aquino la dominicani.

2. **Scrierea.** Cunoaște o evoluție paralelă cu cea a artei: se acoperă de unghiuri ascuțite și reia verticalitatea, aspectul colțuros, arcul frânt al arhitecturii gotice. Aceasta nu vâdește doar o apreciere generală asupra esteticii, un simț al formelor, ci răspunde și unor rațiuni de natură materială. Necesitatea multiplicării manuscriselor curente pentru uzul lumii universitare incită la comprimarea textelor; verticalitatea literii gotice permite restrângerea semnelor pe un rând, iar folosirea din ce în ce mai frecventă a abrevierilor are același rol. Această scriere prezintă trei tipuri principale. Litera *textualis*, gotică prin excelență, este deosebit de ascuțită, puternic structurată și adesea cu un corp mare; este folosită în special în manuscrisele liturgice. Litera *notula* are unghiurile mai puțin marcate; în general mai mică, servește la scrierea manuscriselor destinate studiului, adică a tratatelor teologice, juridice, medicale. Apărută mai târziu, scrierea *bastarde*, pentru care cel mai bun model este scrierea de la cancelaria curții din Burgundia, se răspândește în secolul al XV-lea; caracterizată printr-o alungire verticală a literelor, ea este folosită mai ales în manuscrisele în limba populară. Aceste trei tipuri se vor regăsi în materialul imprimat al primilor tipografi. /

3. **Decorarea manuscriselor.** Trece progresiv în mâinile laicilor, ca și realizarea lor. Ilustratorii se grupează în preajma universităților, pe lângă copiiști și librari; în Paris, registrul impozitelor din 1292 semnalează deja 17 ilustratori. În timp ce Sfântul Thoma d'Aquino elaborează un sistem filozofic realist, miniatura gotică urmărește cucerirea aparențelor sensibile; prin lărgirea perspectivei și restabilirea proporțiilor, viziunea lumii revine la scară umană. Ilustratorii nu mai caută să exprime ideea pe care și-o fac despre ființe și lucruri, ci aspectul sub care le văd.

Miniatura secolului al XIII-lea se caracterizează prin vivacitate, suplețe și eleganță a formelor, fără a renunța în totalitate la o anumită stilizare.

Evoluția sa este legată de alte arte plastice, mai ales de sculptura care înflorește atunci la portalul catedralelor. Mai multe manuscrise prezintă scene al căror temă și formă amintesc de cele patru componente ale acestor portaluri (*Martyrologe de Saint-Germain-des-Prés*, 1270). Ilustrația este și mai apropiată de vitraliu, a cărui dezvoltare arhitectura gotică o favorizează prin diminuarea zidurilor. Modelul linear al miniaturilor este subliniat de linii negre care înconjură desenul, așa cum rețelele de plumb susțin bucățelele de sticlă colorată (*Histoire des Macchabés*, 1285). Unele se prezintă într-o suită de medalioane, dispuse ca în arcurile frânte ale vitraliilor (*Bible moralisée*, 1250). Și chenarul multora dintre miniaturi, compus din arcuri frânte, timpane, turnuri, rozase, amintește de arhitectura timpului. Tehnica decorării se caracterizează prin aplicarea foițelor de aur pe fond, prin apariția filigranelor și a bordurilor împletite, prin dezvoltarea literelor împodobite cu scene narative, care înlocuiesc complet inițialele ornate și nu mai servesc decât drept cadru micilor scene pictate. În timp ce importanța goticului din Ile-de-France se afirmă în timpul Sfântului Ludovic, în Europa Occidentală se impune miniatura pariziană; excluzând Parisul, decorarea manuscriselor este cea mai răspândită în Picardia și Artois, ținuturi ale povestitorilor și truverilor.

Expansiunea mecenatului în secolul al XIV-lea (Carol al V-lea, duce de Berry) favorizează îmbogățirea decorării cărții. Ilustrația suportă mai multe inovații.

Se dezvoltă decorul marginal; bordurile împletite devin bare mari cu prelungiri, deschizându-se într-un ornament de frunziș și încadrând textul; o întreagă faună se cuibărește aici (*Bréviaire du Saint-Sépulcre de Cambrai*, 1230; *Psautier*

d'Arras, 1300; *Bréviaire de Belleville*, 1325 etc.). Fondurile de aur simple dispar și sînt înlocuite cu cele cadrilate (*Roman de Godefroy de Bouillon*, 1337), apoi de peisaje care se introduc în planul secundar al scenelor reprezentate (*Oeuvres de Guillaume de Machaut*, cca. 1370). Apare și tehnica ce constă în a nu colora personajele, ci în a le trata cu o vopsea monocromă în camașeu gri, dînd iluzia reliefului sculptat (*Grandes chroniques de France*, 1375). În personaje, se găsesc lașcivitatea caracteristică sculpturii contemporane și exagerări care ușurează exprimarea caracterelor și a sentimentelor, forțînd-o. Cele mai bune realizări ale artei pariziene la începutul secolului sînt atribuite lui Jean Pucelle (*Bréviaire de Belleville*, *Bible de Robert de Biling*, *Heures de Jeanne d'Evreux*). Miniatura pariziană se îmbogățește și cu elemente ale artei flamande; Carol al V-lea îl cheamă pe Jean de Bruges la Paris, iar pentru ducele de Berry lucrează oameni din nord: André Beauneveu, de Valenciennes (*Psautier*), Jaquemart de Hesdin (*Petites, Très belles et Très grandes Heures*) și mai ales frații de Limbourg, originari din Nimègue, care decorează mai ales *Très riches Heures*, al cărei calendar constituie una dintre culmile miniaturii medievale.

Ilustrația franceză influențează și celelalte țări. Anglia războiului de o sută de ani este și insulară, și continentală; capodopera miniaturii de aici este un manuscris în limba franceză, *Psautier de la reine Mary*. Miniatura germană este în declin; săracă în manuscrise religioase, ea este mai bine reprezentată în manuscrise profane (*Manuscrit de Manesse*, cca. 1330). În Boemia, mecenatul lui Carol al IV-lea întreține ateliere active la Praga. În Italia, arta miniaturii urcă spre nord, în Toscana și Lombardia, unde influența franceză este evidentă; cele mai frumoase manuscrise sînt decorate de artiști milanezi, florentini și sienzezi. Spania suportă influențele franceză și italiană, mai ales în Catalonia și Aragon; cele mai bune manuscrise ilustrate sînt *Missel de Sainte-Eulalie*, *Bréviaire de Martin d'Aragon* și *Heures d'Alphonse le Magnanime*.

În secolul al XV-lea, ilustrația și miniatura se disting din ce în ce mai mult. Ilustrația este partea ornamentală a decorării; inițiale fără scene narrative, tușe de aur sau de culoare cu care se împodobesc marginile rîndurilor, mai ales ancadramente care umplu marginile de arabescuri, frunzișuri și flori unde se ascund animale și mici personaje. Adesea alb, fondul este uneori pictat cu aur sau colorat; motivele decorative sînt deci mai libere și mai degajate (*Heures de Marguerite d'Orléans*, cca. 1430). Exuberanța scilpitoare a acestor ancadramente decorează aproape toate paginile cărților de rugăciuni, dar nu apare decît pe prima pagină în multe manuscrise. Prin miniatură trebuie înțeleasă ilustrația propriu-zisă: scene pictate drept litere decorate, viniete care se întrepătrund cu textul și mai ales picturi pe întreaga pagină. Miniatura se apropie în acest caz de tabloul de șevalet; ea încetează să fie o artă originală și devine un gen al picturii, pentru care miniatura constituie un cîmp bogat de experiență. Miniaturile de prezentare, în care se vede autorul oferindu-și cartea unei personalități, sînt la originea portretului. Tot aici trebuie căutată și originea peisajului, care se substituie fondurilor compacte și cadrilate. Miniaturile care ilustrează cronicile au furnizat modele picturii istorice.

La începutul secolului al XV-lea, cei mai buni artiști parizieni sînt anonimi: maeștrii de Bedford, de Boucicaut, de Rohan, sînt numiți astfel după operele lor cele mai bune. Centrele de producție se deplasează apoi spre malurile Loarei, în timp ce regele Franței se refugiază la Bourges. Jean Fouquet (cca. 1420-1480) este celebru prin simțul atmosferei, echilibrul și profunzimea compozițiilor sale (*Heures d'Etienne Chevalier*, *Grandes chroniques de France*, *Antiquités judaïques*). Influența flamandă se exercită asupra mai multor artiști, mai ales

asupra celui care a lucrat la Angers și despre care se crede că ar fi fost însuși regele René (1409-1480); lui i se datorează, între altele, *Livre de coeur d'amour épris*, în care se realizează o analiză rafinată a luminii și un joc subtil al clarobscurului. Sfârșitul secolului este marcat de lucrări mai inegale ale lui Jean Colombe (*Heures de Laval*) și Jean Bourdichon (*Grandes Heures d'Anne de Bretagne*).

Secolul al XV-lea este martor și la apogeul statului burgund. Mecenatul lui Filip cel Bun (care guvernează din 1419 pînă în 1467) favoriză avîntul artelor; suveranul inspiră curtenilor săi gustul pentru cartea frumoasă, care a permis artei manuscrisului să se reînnoiască. Miniatura flamandă înflorește în aceeași perioadă în care Van Eyck, Van der Weyden, Bouts, Memlinc fac ca pictura să depășească etape decisive. Se înmulțesc atelierele locale, dar, după 1475, stilul devine mai omogen, datorită unei anumite maturități și a concentrării atelierelor la Bruges și Gand. Înflorirea miniaturii italiene a fost mai tîrzie decît în Franța și Germania. Decorarea renascentistă se generalizează încă din secolul al XV-lea și imitarea picturii este atît de clară, încît multe manuscrise au fost decupate, iar miniaturile au fost folosite ca tablouri. Principalele centre de producție sînt Ferrara, Lombardia și Toscana. Miniaturistul florentin Attavante degli Attavanti (1452-1517) este cunoscut mai ales prin manuscrisele pe care le-a pictat pentru Mathias Corvin, rege al Ungariei și bibliofil experimentat.

Apariția tipografiei nu a făcut să dispară dintr-o dată ilustrația. Primele texte imprimate îi rezervau inițialele și decorarea marginală, iar pînă în jurul anului 1530 anumite edituri aveau un tiraj de început pe pergament, material care se preta picturii mai bine decît hîrtia. La începutul secolului al XVI-lea, școala din Rouen, patronată de cardinalul d'Amboise, a produs manuscrise frumoase, marcate de influența italiană. Cîteva exemple izolate atestă o supraviețuire tîrzie a miniaturii, așa cum

sînt celebra *Guirlande de Julie* (1642) și *Heures de Louis XIV* (1688). Decadența miniaturii nu se datorează numai expansiunii tipografiei, ci și progreselor gravurii; ea s-a manifestat foarte devreme în țările în care gravura cunoscuse începutul dezvoltării sale: Germania, Țările de Jos. În ceea ce-i privește pe copiiști, ei au fost obligați să se reconvertească. Dacă mulți dintre ei au devenit librari, rămîneau totuși corporații de maeștri scriitori; unii erau scriitori publici în serviciul analfabeților; ceilalți, neputînd să practice scrierea, au devenit profesori în școli mici.

IV. Cartea în Extremul Orient și în Orientul Mijlociu

1. **Extremul Orient.** China, țară a literaților, în care studiul era venerat ca sursă a vieții, a cunoscut cartea chiar din al II-lea mileniu î.e.n. Pe fragmente de os sau de carapace rămase din această epocă s-au putut număra 2 500 de caractere (aflate la originea celor 80 000 actuale), între care se remarcă cel care desemnează și în prezent cartea. Caracterul este compus din patru linii verticale, traversate orizontal de o curbă mare; el reprezintă tăblițele de lemn pe care se scria vertical și care erau legate cu fișii de piele sau de mătase; totuși nu s-au găsit cărți cu această formă anterioare începutului erei noastre. Aceste cărți incomode și nepractice sînt înlocuite apoi cu fișii de mătase, material mai ușor și mai rezistent, înfășurate în jurul unui băț de lemn. Foarte curînd se va căuta un substitut pentru mătasea care era prea costisitoare. Amestecînd bucăți de material folosite,

cînepă, scoarță de dud și alte materii vegetale, s-a ajuns la fabricarea unei paste care, o dată uscată, putea servi drept suport scrierii. Această invenție a hîrtiei, atribuită lui Ts'ai Louen în anul 105 e.n., este poate anterioară. Hîrtia înlocuiește progresiv mătasea, care nu a mai fost folosită decît pentru lucrările de lux.

Utilizarea dalelor gravate în relief pentru a reproduce texte sau imagini a fost practică foarte devreme în China. Și călugării budiști și daoiști foloseau pecuți gravate în relief și inversate pentru reproducerea textelor în serie; se păstrează imagini din secolele al VIII-lea și al IX-lea imprimare astfel. Cel mai vechi text cunoscut ar fi cele șapte file din *Kai Yüan Tsa Bao* (între anii 713 și 742), iar prima carte tipărită păstrată integral este *Soutra de Diamant* (868 sau puțin după aceea), sul format din mai multe foi xilografiate, lipite una de cealaltă. Dezvoltarea acestui procedeu a permis celei mai mari părți a literaturii existente să fie reprodușă în cursul secolului al X-lea. În jurul anului 1045, fierarul Pi Cheng a reușit să fabrice caractere mobile. Această tehnică nu va cunoaște același succes decît patru secole mai tîrziu în Europa; ea nu a fost folosită decît pentru cîteva mari întreprinderi oficiale, iar mărturiile care au rămas sînt rare. Există mai multe motive: multitudinea caracterelor chinezești făcea acest procedeu mai costisitor decît gravarea pe lemn; fluiditatea cernelii nu era potrivită tipăririi cu ajutorul metalului; în sfîrșit, chinezilor le plăcea caligrafia frumoasă și gravura pe lemn permitea o reflectare mai fidelă decît caracterele mobile. Acest procedeu a reușit mai bine în Coreea, unde autoritatea de stat s-a însărcinat cu difuzarea textelor; în anul 1403, regele Htai Tjong a dispus turnarea unui joc de

100 000 de caractere. Se pare că ouïguri, popor nomad din Turkistan, ar fi folosit și ei un procedeu de tipărire cu caractere mobile în jurul anului 1300; limba lor era de altfel lipsită de alfabet.

Dificultățile folosirii cărții în sul, folosirea gravurii pe lemn și influența indiană au contribuit la apariția de noi forme ale cărții. În loc să se separe foile de hîrtie, se ajunge să se lipească de muchie, pentru a se constitui cărți care să se deschidă ca un paravan, pe care chinezii le numeau „cărți vîrtej”. Pentru a le conferi o mai bună rezistență, s-au îndoit și foile și s-au lipit acolo unde se pliază – acestea sînt „cărțile fluture”. Cum gravura pe lemn nu permitea tipărirea decît pe o singură parte a foilor, s-a ajuns la coaserea acestora, nu la îndoitură, ci pe margine. Alături de această formă, sulurile și „cărțile vîrtej” se mai păstrează și în zilele noastre în China și în Japonia (unde cartea a urmat o evoluție paralelă).

2. Orientul Mijlociu. În timp ce Occidentul încerca să se desprindă cu greu de ruinele provocate de barbari, civilizația arabă se dezvoltă, din secolul al VIII-lea pînă în secolul al XIII-lea, în Orientul Apropiat și de-a lungul bazinului mediteranean. Cartea a avut la început un caracter religios; ca și Biblia, Coranul ocupă un loc important în istoria cărții. În mod tradițional, era copiat înainte de a fi învățat pe de rost; fără îndoială că din acest motiv cartea arabă a rămas pînă în secolul al XIX-lea un manuscris caligrafiat. Totuși se dezvoltă o literatură profană importantă, îmbogățită cu influențe diverse. Scrierea însăși provenise din feniciană, prin intermediul aramaice; ea mai era încă practică pe o suprafață care se întindea din Maroc pînă în Malaezia.

Provenită din cultura neopersană, cultura arabă a fost influențată și de lumea bizantină; să nu uităm că arabii au păstrat și au transmis Occidentului o parte însemnată a literaturii grecești. Au existat și alte influențe: ale evreilor și ale comunităților creștine, mai ales nestoriene, care în Evul Mediu își întemeiaseră biserici în toată Asia; creștinii au furnizat numeroși scriitori literaturii arabe, ca de exemplu, medicul Mésué.

Apogeul civilizației arabe din Orient se plasează în secolul al IX-lea, când Harun al-Rașid și Al-Mamun sînt califi ai Bagdadului (oraș care număra atunci 100 de librari). Bibliotecile, care dovedesc înaltul nivel cultural al arabilor medievali, erau remarcabile. Arabii descoperiseră, în jurul anului 750, modul de a fabrica hîrtie din abundență și ieftin, cu ajutorul prizonierilor de război chinezi, ceea ce a avut o mare influență asupra dezvoltării literare și științifice. La rîndul lor, fac cunoscută hîrtia occidentalilor, mai întîi vînzînd-o, apoi instalînd mori de hîrtie în Spania și Sicilia. Cuvîntul *rame*, prin care desemnăm un ansamblu de 500 de foi de hîrtie, este de origine arabă.

Interdicția Coranului de a reprezenta Divinitatea și creaturile însuflețite explică aspectul atît de original al artei decorative musulmane și importanța pe care o capătă caligrafia. Funcția acesteia nu este numai de a reproduce un text, ci și de a-l decora. Astfel, arta musulmană este singura care a făcut din inscripțiile monumentale un element decorativ; scrierea cufică, deși a încetat repede să mai fie o scriere curentă, este modelul scrierii monumentale. Virtuozitatea scribilor era foarte apreciată și scrierea arabă se preta admirabil la toate variațiile pe care le exprimă bine cuvîntul *arabesc*. Cali-

grafiile erau în același timp ilustrații, ceea ce explică influența pătrunzătoare a scrierii asupra miniaturii și finețea incomparabilă a desenului său. Ea rămîne o pictură cu tentă plată, esențial decorativă, ignorînd a treia dimensiune și izgonind umbrele, care ar fi stricat trăsăturile și ar fi umbrit strălucirea culorilor. Această strălucire face atît de plăcută miniatura persană, în ciuda lipsei de unitate a compoziției și a fragmentării ansamblelor, preț plătit acestui procedeu. Nu toți musulmanii au respectat interdicția coranică și miniatura cu scene narative s-a dezvoltat, dacă nu în Arabia, cel puțin în Persia, India și Turcia, observîndu-se totuși o restricție care o diferențiază de miniatura occidentală – excluderea oricărui subiect religios; astfel, nu există nici un manuscris al Coranului decorat cu scene narative. Pictorii au decorat manuscrise științifice, cronici, fabule și mai ales culegeri poetice, iar sursele de inspirație, epice sau lirice, războinice sau erotice își dau curs liber.

Miniatura musulmană s-a prelungit pînă în secolul al XVIII-lea, deoarece n-a cunoscut concurența gravurii. Miniatura persană este celebră pe bună dreptate; ea s-a dezvoltat în secolul al XII-lea și a cunoscut apogeul din secolul al XIV-lea pînă în secolul al XVIII-lea; un ilustrator miniaturist iranian este Behzrad (1440-1530). Se observă asemănări între decorarea manuscriselor și arta tapiseriei, asemănări care se regăsesc în coperțile de piele fină, decorate cu arabescuri aurite cu fierul cald și utilizînd cartonul ca suport. Miniatura Indiei musulmane sub moguli reia mai întîi modelele persane, pe care le înlocuiesc repede cele oferite de rasa, fauna și flora hinduse. Influența europeană este puternică în secolul al XVII-lea; ea se manifestă prin transpunerea subiectelor creștine, gustul pentru portret și căutarea efectelor de perspectivă. Miniatura turcă, al cărei principal centru era Constantinopolul, îmbină inspirația

orientală cu influența bizantină și cu cea a artei italiene din *Quattrocento*.

În Egipt, coptii au păstrat vechile tradiții în fața invaziei musulmane. Limba lor derivă din vechea egipteană, cu împrumuturi din greacă; vorbită și scrisă de creștinii din Egipt pînă în secolul al XIII-lea, ea rămîne încă limba lor liturgică; de asemenea, cartea egipteană conține mai ales texte religioase. De o frumusețe aspră și savuroasă, decorarea sa evocă vechile fonduri pictografice egiptene. Grafismul și înălțările o fac să semene în mod curios cu miniatură irlandeză. Legătura coptă, în piele incizată și modelată, este cea mai veche cunoscută; ea a influențat legătura arabă și pe cea occidentală. Creștinismul a pătruns și în Etiopia, a cărei literatură veche este și ea majoritar religioasă. Nu se cunosc manuscrise anterioare secolului al XIII-lea; ilustrația derivă din exemplele copte și siriene și are un caracter popular.

APARIȚIA TIPARULUI

I. Xilografii

Cu toate că nevoia de texte a rămas multă vreme limitată, copierea manuscriselor unul cîte unul nu era satisfăcătoare și s-au căutat foarte curînd mijloace de accelerare și de multiplicare a producerii lor, așa cum o dovedește sistemul *pecia*. Prima care a adus soluția tehnică a problemei a fost xilografia. Acest procedeu consta în tăierea unui bloc de lemn astfel încît să se obțină un desen în relief (*épargne*), lucrîndu-l în sensul fibrelor (pe lemn în fibră). Partea în relief era dată cu cerneală, apoi se aplica deasupra o foaie de hîrtie care se presa frecînd-o pe verso cu fibre vegetale (tamponul). Această tehnică a fost folosită mai întîi pentru imprimarea țesăturilor, în Egipt încă din secolul al IV-lea, iar în Occident în secolul al XII-lea sau al XIII-lea. Ea a fost adaptată imprimării hîrtiei de către chinezi în secolul al IX-lea sau al X-lea și în Europa în a doua jumătate a secolului al XIV-lea. S-a găsit în Saône-et-Loire un bloc de lemn gravat, numit *Protat*, care este datat în jurul anului 1380. Xilografia se răspîndește în Burgundia, Renania, Olanda și era practică mai ales în mănăstiri, de poate pentru a nu concura cu meseria ilustratorilor. De aceea, ea a produs în principal opere cu caracter religios, primele mărturii fiind imagini ale smereniei.

Cea mai mare parte dintre aceste documente fragile au dispărut; cele care au fost păstrate erau lipite pe spatele fostelor coperti sau în interiorul capacelor cuferele vechi. Și cărțile de joc, apărute în Europa în secolul al XIV-lea și pictate mai întâi manual, au fost apoi executate cu ajutorul gravurii pe lemn. Într-o a doua etapă, s-au adăugat la imagine câteva rînduri de text, scrise manual sau gravate în același timp cu desenul. Apoi s-au adunat foile, lipindu-se spate în spate pentru a forma mici cărți. Nu s-au mai păstrat decît o sută de ediții a 33 de texte; cele mai cunoscute sînt *Apocalipsa*, *Ars moriendi* (*Arta de a muri cum se cuvine*), *Biblia pauperum* (*Biblia săracilor*) și *Speculum humanae salvationis* (*Oglinda salvării umane*). Cele mai vechi cărțile xilografice pot fi anterioare anului 1450, iar cele mai recente sînt contemporane cu primele cărți tipărite și combină cele două tehnici. Textul, gravat mai întâi pe același lemn cu imaginea, este apoi gravat în blocuri diferite, astfel încît s-a ajuns la cărțile xilografice care nu aveau decît text, așa cum sînt micile tratate ale gramaticianului latin Donatus. Dezvoltarea tipografiei a dus la dispariția acestor mici cărți, dar cariera xilografiei nu s-a oprit aici, deoarece gravarea pe lemn a servit multă vreme la ilustrarea cărții tipărite.

II. Nașterea tipografiei

Xilografia a marcat un progres sigur, dar cerea o muncă îndelungată și delicată, iar utilizarea ei era lipsită de flexibilitate. Textele trebuiau gravate pagină cu pagină, iar caracterele unul cîte unul; clișeele se uzau repede și nu permiteau decît un tiraj limitat. Soluția consta în descoperirea caracterelor mobile, putînd fi asamblate după voie și fabricate dintr-un material rezistent la uzură. Această soluție era adusă de tipografie, cu caracterele sale de metal, în mod riguros identice, deoarece orice

diferență, oricît de mică, ar fi împiedicat succesul întreprinderii. Fără îndoială că punerea la punct a acestui procedeu i-a luat mult timp și energie lui Gutenberg; cîteva probe tipărite, cu rînduri neregulate și cu caractere șchioape, permit urmărirea etapelor pe care le-a parcurs. Procedeu constă în gravarea pe o patriță de metal foarte dur a fiecărui semn tipografic, după care se pune în relief această patriță într-o matrice de metal mai moale și se încastrează matricea într-o formă pentru turnarea în serie, topind un aliaj de pumb, cositor și anti-moniu (metal ale cărui proprietăți au fost descoperite la începutul secolului al XV-lea), a unor caractere tipografice care iau amprenta literei pe dos. Se obține astfel un caracter metalic (rezistență), fasonat uniform de pereții unei forme (ușurință de asamblaj) și care poate fi produs în cantitate mare.

Pentru a trece la aplicarea principiului — producerea cărților în serie — erau necesare mai multe condiții materiale. Mai întâi era necesar un suport convenabil. Pergamentul nu era nici destul de plan, nici destul de suplu pentru a putea fi pus sub presă, iar relativa sa raritate ar fi restrîns considerabil multiplicarea cărților. Dar hîrtia, apărută în Europa în secolul al XII-lea, era folosită în mod curent la sfîrșitul secolului al XIV-lea; ea a permis dezvoltarea tipografiei. Tamponul, folosit în tipografie pentru a face să adere foaia de tipărit la desen, era un instrument rudimentar, greu de mînuit și care excludea tipărirea foii pe ambele părți. Folosirea tipografiei era legată și de descoperirea unui procedeu care să permită o presiune puternică și mecanică; presa de tipărit i-a fost inspirată fără îndoială lui Gutenberg de presa pe care o foloseau vierii de pe Rin. Ultima condiție tehnică nece-

sară era perfecționarea unei cerneli grase, capabilă să ungă caracterele metalice și să lase urme potrivite pe hirtie; cerneala primelor lucrări tipografice a rămas foarte neagră, în timp ce aceea a xilografilor a pălit.

Descoperirea tipografiei nu a putut deci să se realizeze decât cu prețul unor multiple dificultăți și a unor îndelungate încercări. I-a trebuit o întregă viață lui Gutenberg pentru a o pune la punct; dar această viață rămîne puțin cunoscută. Născut la Mainz, în ultimii ani ai secolului al XIV-lea, Johann Genfleisch a adăugat numelui său pe cel de „Zum Gutenberg”, după numele casei în care locuia. El făcea parte dintr-o familie de aurari și a trebuit să se exileze în 1428, în urma luptelor dintre corporații și patricieni. Documentele de arhivă și minutele de la proces dovedesc prezența și activitatea sa la Strasbourg, din 1434 pînă în 1444. Din ele aflăm că își luase asociații pentru diverse lucrări care păreau legate de tipărirea cărților și că, de altfel, unul dintre asociați exploata o moară de hirtie. În 1448, îl regăsim la Mainz unde își continuă lucrările. Face împrumuturi, mai ales pe lângă bogatul burghez Johann Fust, pentru a cumpăra pergament, hirtie și cerneală pentru „lucrarea cărților”. În anul 1455 are loc un proces în care Fust îi reproșează că nu și-a respectat angajamentele. Gutenberg pierde procesul și materialele; Fust le preia și se asociază cu un fost muncitor al lui Gutenberg, Peter Schöffer, pentru a pune în funcțiune tipografia. Se presupune că Gutenberg și-a făcut la rîndul său un atelier și că a tipărit pînă la sfîrșitul vieții chiar la Mainz și poate, între timp, la Bamberg sau la Eltville. În 1465, a fost înnobilit de arhiepiscopul elector din Mainz pentru servicii personale (fără îndoială aduse în calitate de tipograf) și a murit la

3 februarie 1468; mormîntul său din biserica franciscanilor din Mainz a dispărut de multă vreme.

Opera lui Gutenberg este și mai puțin cunoscută decât viața lui; nici una dintre tipăriturile care i-au fost atribuite nu poartă vreo adresă sau dată. Fără a intra în discuțiile specialiștilor, care îi iau sau îi restituie în mod periodic tipărirea anumitor lucrări, modificînd datele admise, semnalăm numai că aceste atribuiri oscilează de la probabil la îndoielnic. Cea care a fost considerată în mod tradițional prima carte tipărită este o *Biblie* numită *cu 42 de rînduri* (pe pagină), pentru a o distinge de alte biblii de la începuturile tiparului. Dintre acestea au mai rămas 49 de exemplare și mai multe fragmente (ceea ce reprezintă un procentaj mare de conservare pentru un text vechi tipărit). Un exemplar are o inscripție din care se deduce că tipărirea a fost teminată în cursul anului 1455. Avînd aproape 1 000 de pagini, folosind 290 de caractere sau semne tipografice diferite, vîdînd o elaborare, o așezare în pagină și o lungime a rîndului perfecte, această lucrare a fost precedată cu siguranță de încercări și de tipărituri mai rudimentare. În această categorie trebuie așezate cărțile de dimensiuni reduse (*Donată*) sau foile volante (*Calendarul astronomic*) tipărite în jurul lui 1450. Altele sînt contemporane. *Bibliei cu 42 de rînduri* (*Scrisori de indulgență*) sau ulterioare. Și alte lucrări importante i-au fost atribuite lui Gutenberg: *Biblia cu 36 de rînduri*, tipărită înainte de 1460, probabil la Bamberg, *Catholicon*-ul de Balbi, tipărit în 1460 la Mainz, *Missale speciale Constantiense*, tipărită fără îndoială după moartea lui Gutenberg. În acest timp, atelierul finanțat de Fust și condus de Schöffer publica mai multe lucrări în care, pentru prima dată, o formulă finală indica numele tipografilor, locul și data tipării (în *Psaltire*, terminată de tipărit la 14 august 1457 și la pregătirea căreia a lucrat Gutenberg).

Lipsa de informații despre Gutenberg și anumite aluzii făcute de documentele vechi au permis construirea diverselor ipoteze asupra invenției tiparului. Motive cronologice ușu-

rează respingerea celor care îi privesc pe Johannes Brito din Bruges și pe Panfilio Castaldi din Feltre. Descendenții ai tipografilor din secolul al XV-lea au atribuit în mod abuziv invenția predecesorilor lor: Schöffer din Mainz sau Mentelin din Strasbourg. Conurenții cei mai tenace ai lui Gutenberg rămân Coster și Waldvogel. Texte ulterioare acestor fapte cu mai mult de un secol atribuiau descoperirea tiparului unui locuitor din Haarlem, Laurens Janszoon, supranumit Coster (paracliserul). Acesta a existat fără îndoială, dar a practicat xilografia și poate mai târziu decât se crede. Prokop Waldvogel este menționat în documentele contemporane. Din ele aflăm că acest aurar originar din Praga se stabilise în Avignon între 1444 și 1446, că știa o „artă artificială de a scrie”, că se asociase cu cinci persoane pentru a le-o împărtăși, că dispunea de materiale metalografice asemănătoare cu cele folosite în tipografie. Dar ce s-a întâmplat cu producțiile acestei tehnici pe care o cunosc cel puțin 6 persoane și pentru care exista un material? Unii, bazându-se pe un alfabet cu caractere ebraice, semnalat de documentele din Avignon, ar lega ușor tipărituri foarte vechi în limba ebraică (tipărituri provenind din comunitățile evreiești din sudul Franței) de activitatea lui Waldvogel sau a asociaților lui. Toate acestea dovedesc că încercări îndelungate au pregătit soluția definitivă și că cercetările au fost multiple în perioada 1430-1450, în care succesul xilografilor (dar și insuficiențele lor) îndemnau la ameliorarea și la dezvoltarea procedeelor pentru multiplicarea cărților.

În ce măsură s-a inspirat Gutenberg din tehnicile deja existente? Nu trebuie să uităm că chinezii au cunoscut foarte devreme tiparul, dar nici această descoperire, nici cea a coreenilor (pe care nici un text occidental nu o menționează) par să nu fi avut rezultate efective pentru viața umanității. Caracterele lor erau prea fragile și prea numeroase; ele s-ar fi adaptat cu greu scrierii alfabetice occidentale, deoarece corespundeau unor cuvinte și nu

unor litere. Iar dacă tiparul ar fi venit în Europa din Extremul Orient, ar fi urmat același drum ca hîrtia și ar fi ajuns în bazinul mediteranean și nu în Mainz. Xilografia a fost văzută și ca un strămoș direct al tipografiei. Cunoscîndu-se lipsa de flexibilitate a folosirii clișeelelor de lemn, ar fi existat ideea decupării lor în caractere separate, pentru ca apoi să se modeleze aceste caractere dintr-un material mai rezistent și care să permită fabricarea lor în serie. Totuși tiparul nu a apărut într-un mediu al negustorilor de stampe sau al producătorilor de cărți de joc, ci la aurari, unde se practica de multă vreme gravura, alierea și topirea metalelor, tehnici care au permis punerea la punct a tipografiei. De altfel, Gutenberg nu încerca să fabrice și să multiplice xilografii, în care imaginea era dominantă, ci manuscrise care curpindeau în primul rînd text, așa cum o dovedește alegerea și prezentarea primelor lucrări tipărite.

În măsura în care orice text literar (în sens larg) aspiră, în esență, la o comunicare și o difuzare dintre cele mai ample posibile, puteau spune că inventarea tiparului a adus cărții o împlinire și o desăvîrșire. Dar nu trebuie confundate cauzele și consecințele. Adesea s-a spus că dezvoltarea culturii și cererea crescîndă de cărți au făcut inevitabilă inventarea tiparului în momentul în care aceasta s-a produs. Din acest punct de vedere, ar fi trebuit să apară în perioada dezvoltării universităților și în țara cea mai avansată din punct de vedere intelectual, Italia. Ori tiparul s-a născut într-un oraș de pe Rin cu numai 3 000 de locuitori, care nu era deloc un centru intelectual, într-un mediu încă medieval, așa cum o dovedesc primele texte tipărite. Nu izvorăște dintr-un impuls intelectual, ci dintr-o stare avansată a unei teh-

nici, cea a metalului. Dezvoltarea ulterioară a tiparului nu trebuie să ne facă să uităm condițiile originii sale. Gutenberg nu se gîdea decît să descopere un procedeu mai eficace pentru producerea cărților, fără să intuiască consecințele imense pe care le-ar antrena invenția sa.

III. Expansiunea tiparului

În ciuda secretului de care se înconjurau primii tipografi, noua invenție s-a răspîndit repede. Nu se spune că Charles al VII-lea l-ar fi trimis pe Nicolas Jenson la Mainz, chiar din 1458, ca să se informeze? Cînd Gutenberg a murit, în 1468, tiparul era deja instalat în mai multe orașe: două ateliere funcționau chiar la Mainz, altele se stabiliseră la Strasbourg și la Bamberg înainte de 1460, la Köln și la Subiaco în 1465, la Eltville și la Roma în 1467, la Augsburg în 1468. La sfîrșitul secolului al XV-lea, mai mult de 250 de orașe europene primiseră tiparul: 10 înainte de 1470, 100 din 1470 pînă în 1479, 90 din 1480 pînă în 1489 și 40 din 1490 pînă în 1500.

De această dezvoltare a beneficiat mai întîi Germania; se tipărea în 20 de orașe înainte de 1480 și în alte 40 înainte de 1501, mai ales în regiunile renană și danubiană; la acestea trebuie adăugate 5 orașe din Elveția germanică și 4 din Alsacia. Țările de Jos, apropiate de Germania și patrie a vechilor tipărituri, au cunoscut o dezvoltare rapidă (se tipărea în 19 orașe înainte de 1484) și densă (13 orașe în nord și 8 în sud în secolul al XV-lea) a tipografiei. Pornind din centrele Germaniei de Nord, noua tehnică a pătruns chiar din secolul al XV-lea în cinci orașe scandinave.

Italia nu dăduse naștere tiparului, dar beneficia de o viață intelectuală și de o organizare comercială proprii dezvoltării sale. Se tipărea în 80 de orașe (mai ales în centru și nord) în secolul al XV-lea. În 1465, doi tipografi germani, Sweynheim și Pannartz, s-au instalat la Subiaco; după doi ani, ei își transportau mașinile de tipar la Roma. Dar principalul centru tipografic a fost atunci Veneția, unde tiparul a fost introdus de Jean de Spire în 1469; 150 dintre cei 500 de tipografi italieni ai secolului al XV-lea au practicat tipografia la Veneția și 4 500 dintre cele 12 000 de ediții italiene ale epocii au fost tipărite aici.

Patruzeci de orașe franceze și patru din Elveția valonă au găzduit tipografi în secolul al XV-lea, dar nu au existat cu adevărat decît 3 mari centre tipografice: Paris (1470, Ulrich Gering, Michael Freiburger și Martin Krantz), Lyon (1473, Guillaume Leroy) și Rouen (1485, Guillaume Le Talleur). Să mai menționăm și Toulouse (1476), Angers (1477), Geneva (1478), Poitiers (1479), Caen (1480), Troyes (1483), Rennes și Chambery (1484), Besançon (1487), Grenoble și Orléans (1490), Dijon (1491), Nantes (1493), Limoges (1495), Avignon (1497).

În secolul al XV-lea se tipărea în 32 de orașe ale Peninsulei Iberice. Tipografia a fost probabil introdusă la Barcelona încă din 1471, iar la Segovia în 1472 de Johann Parix din Heidelberg; Valencia, Saragosa, Sevilla, Tortosa, Lérida și Salamanca au primit-o înainte de 1480. Ea s-a dezvoltat suficient în aceste centre intelectuale și religioase pentru ca la Madrid să nu pătrundă decît în 1566.

Anglia a avut puține tipografii în secolul al XV-lea; prima carte în limba engleză (la Bruges, în 1473) s-a tipărit pe continent. William Caxton, care învățase tipografia la Köln și o practicase la Bruges, a introdus-o în 1476 la Westminster, unde a tipărit mai ales cărți în limba engleză. În secolul al XV-lea nu s-a mai tipărit decît în alte trei orașe (Oxford, Londra și Saint Albans). De altfel, tipografia engleză a rămas

multă vreme concentrată în Londra și nu existau alte ateliere decât la Oxford și Cambridge.

În secolul al XV-lea, tiparul s-a răspândit și în Europa Centrală, în Boemia (1476), în Polonia (1473), în Ungaria (1473), în Croația (1494) și chiar în Muntenegru (1495). Difuzarea sa a fost mai târzie în Europa Orientală. Nu a apărut decât în 1528 în Transilvania (Sibiu), în 1563 la Moscova, în 1727 la Constantinopol și în 1821 în Grecia. Totuși colonii și misionarii spanioli și portughezi îl exportaseră de multă vreme pe alte continente; unii l-au instalat în Mexic în 1539, la Lima în 1584 și în Filipine în 1593; alții l-au introdus în Goa în 1557, în Macao în 1588 și în Japonia în 1590. În America de Nord, primul atelier s-a stabilit la Cambridge (Mass.) în 1638.

IV. Factorii răspândirii tiparului

Germanii, care descoperiseră tiparul, au fost primii și cei mai buni propagatori ai acestuia; foști lucrători ai lui Gutenberg și Schöffer, Zell și Ruppel au introdus tiparul, unul la Köln, celălalt la Basel. Tot germanii sînt cei care l-au adus în principalele orașe din Țările de Jos, Italia, Franța, Spania etc. Un mare număr de tipografi germani se stabiliseră în întreaga Europă la sfîrșitul secolului al XV-lea și chiar și în secolul următor; mari tipografi ca familia Wechel din Paris și Gryphe din Lyon vor veni din Germania.

Ce-i atrăgea și îi determina adesea pe tipografi să se stabilească într-un oraș sau altul? Mai întîi, acțiunea oamenilor sau a grupurilor doritoare să-și procure texte și să le difuzeze, persoane sau grupuri suficient de bogate pentru a înainta fondurile necesare unei tipărituri.

Datorită unor mecenai ca Jean de Rohan sau Jérôme Rodler, localități mici ca Brehan-Loudeac în Bretania sau Simmern în Palatinat au produs douăsprezece ediții interesante. Cel mai adesea, oamenii bisericii îi atrăgeau pe tipografi; în 43 de orașe, prima tipăritură a fost o carte liturgică; în alte 80 a fost tot o lucrare cu caracter religios. Asta înseamnă că în jumătate din orașele în care a fost introdus tiparul era vorba despre favorizarea muncii teologilor, despre grija pentru nevoile cultului și clerului și pentru educația morală a credincioșilor. Unii tipografi au fost chemați chiar pentru a lucra în mănăstiri (Cluny, Dijon), iar tiparele mănăstirești vor funcționa multă vreme la Saint-Gall și la Einsiedeln. Călugării au devenit ei înșiși tipografi: frații vieții comune, primii tipografi din Marienthal (1474), Bruxelles (1475) și Rostock (1476). La rîndul lor, membrii comunităților israelite, înfloritoare în sudul Europei, s-au interesat imediat de tiparul în care vedeau un mijloc de multiplicare a textelor care să permită păstrarea religiei și a culturii lor. Chiar din 1446, un evreu din Avignon îi cerea caractere ebraice lui Waldvogel. O dată cu tipăriturile ebraice a apărut tipografia, între 1475 și 1496, în mai multe orașe italiene (Pieve di Sacco, Reggio Calabria, Soncino, Casalmaggiore, Barco), portugheze (Faro, Lisabona, Leiria) și spaniole (Montalban, Guadalajara, Hija) și în secolul al XVI-lea în Maroc, Palestina, Egipt și Turcia.

Tiparul nu s-a menținut în toate orașele în care a apărut. Mulți tipografi, chemați într-un oraș pentru o lucrare precisă, trebuiau să se mute cu totul și să caute de lucru în altă parte atunci cînd aceasta era terminată și nevoile locale satisfăcute. Exemplul lui Jean Neumeister caracterizează instabilitatea acestor primii tipografi; după ce a lucrat cu Gutenberg, își instalează tiparul la Foligno, se întoarce la Mainz, tipărește la Albi și termină la Lyon o carieră care l-a condus în multe alte orașe, fără a-l îmbogăți vreodată. Să-l cităm și pe Henri de Cologne care, nemulțumit să tipărească la Brescia, Bologna și Lucca, a fost de asemenea primul tipograf din Siena, Nozzano și Urbino! Totuși nu trebuie exagerat asupra nomadismului tipografilor secolului al XV-lea.

Producția de carte din secolul al XV-lea provenea mai ales de la tipografiile stabili, care au putut să-și dezvolte activitatea în orașe în care o cerere suficientă permitea funcționarea regulată a preselor lor. Astfel s-au stabilit ateliere tipografice în orașele universitare. Este cunoscut cazul Parisului. Ca urmare a inițiativei starețului de la Sorbona, Jean Heynlin, de origine germană, și a profesorului și umanistului Guillaume Fichet, trei tipografi germani au instalat prima tipografie pariziană, în 1470, în clădirile universitare; ei au publicat mai întâi texte clasice, cu caractere romane: Gasparin de Bergame, Sallustiu, Valerius Maximus, Cicero, Lorenzo Valla. Încă din secolul al XV-lea, cea mai mare parte a marilor orașe universitare europene au mașini de tipar care-și inaugurează activitatea prin publicarea tratatelor teologice, juridice sau medicale, conform nevoilor învățământului.

Dar clientela universitară nu dădea întotdeauna comenzi suficiente. Primii tipografi parizieni au trebuit să părăsească Sorbona după trei ani și să se instaleze pe strada Saint-Jacques, unde au publicat, cu caractere gotice, cărți pentru un public mai larg. De fapt, principalele centre de producție și de difuzare a cărții tipărite au fost mai întâi marile piețe comerciale: Strasbourg, Veneția, Florența, Lyon, Anvers, Rouen, Frankfurt, iar în aceeași calitate trebuie să li se alăture Paris, Köln, Basel și Leipzig, și nu din cauza universităților. Aceste mari orașe negustorești ofereau tipografiei trei condiții favorabile. Mai întâi debușee mai largi, deoarece aveau o populație relativ ridicată, în care cartea putea fi cerută de multe persoane. Lumea universităților și a colegiilor cerea texte clasice, lucrări gramaticale, tratate filozofice și teologice; bisericile, conciliile și mănăstirile aveau

nevoie de cărți liturgice, de texte sacre, de literatură patristică și spirituală; parlamentele sau alte jurisdicții civile foloseau lucrările de jurisprudență și culegerile de cutume, iar pentru un public mai larg, alcătuit din burgezi și negustori, se tipăreau încă din secolul al XV-lea calendare, almanahuri, romane cavalierești, lucrări religioase în limba populară și cărți de rugăciuni. Pe de altă parte, producția și comerțul cu cărți cereau fonduri ridicate; unde se puteau găsi capitaluri disponibile dacă nu în marile orașe comerciale? În sfârșit, acestea ușurau difuzarea producției; situate în noduri de comunicare, ele dispuneau de circuite comerciale de care tipografiile și editorii au profitat pentru a-și vinde marfa. Lyon, Geneva, Leipzig și Frankfurt erau orașe în care se desfășurau târguri și comerțul cu cărți beneficia de schimburile care se făceau pe plan european.

DE LA MANUSCRISUL MEDIEVAL LA CARTEA MODERNĂ

I. Forma de prezentare a cărții

Primii tipografi au păstrat manuscrisul ca formă de prezentare a cărții, nu pentru a înșela clientela, așa cum s-a crezut uneori, ci pur și simplu pentru că nu puteau concepe o altă formă a cărții decât cea pe care o cunoșteau. Încetul cu încetul, necesitățile noii tehnici au dus la îndepărtarea cărții de modelul său inițial și, după o evoluție de aproape un secol, a ajuns în jurul anilor 1530-1550 la forma de prezentare pe care o cunoaștem și astăzi, cu excepția câtorva detalii. Se cuvine să insistăm asupra acestui prim secol al cărții tipărite. Se obișnuiește ca primele cărți tipărite, pînă în 1500 inclusiv, să fie numite *incunabule* (din latină, *incunabula*: leagăn). Cu toate că această separare este comodă, ea nu e mai puțin artificială: cărțile secolului al XV-lea au deja un aspect foarte modern, în timp ce cu mult înaintea secolului al XV-lea altele păstrează o prezentare arhaică. O ruptură mai logică ar putea-o reprezenta o dată în jurul anului 1530.

1. **Caracterele.** Pentru a desena caracterele, primii tipografi au copiat scrierea din manuscrise și au folosit-o ca atare: gotica *textualis* în textele sacre și în lucrările liturgice (*Biblia*

cu 42 și 36 de rînduri, *Psaltirea* din 1475), gotica *notula* în tratatele mari (*Catholicon*-ul din 1460), *bastarde* în textele în limba populară (edițiile Mansion la Bruges, Vêrard la Paris). Caracterele romane reînviu minusculele carolingiană; ele au fost actualizate de umaniștii care redescoperiseră clasicii în manuscrise ale epocii lui Carol cel Mare. Au apărut încă din 1465 într-o carte tipărită, în același timp la Subiaco și la Strasbourg. Limitate mai întîi la textele latine clasice și la operele umaniștilor, ele nu au înlocuit caracterele gotice decât în anul 1540, înfrînd o puternică rezistență în lucrările juridice și liturgice. Totuși, în țările germanice, caracterele gotice s-au menținut; textele gemane vor fi tipărite pînă la începutul secolului al XX-lea în *fraktur* – scriere provenită din *bastarde* – iar textele flamande și olandeze într-o scriere gotică derivată din *textualis*. Cele mai frumoase caractere romane ale secolului al XV-lea au fost cele ale lui Nicolas Jenson, tipograf francez stabilit la Veneția; ele îi vor inspira pe Aldo Manuzio cîțiva ani mai tîrziu și pe Claude Garamond, care va face lucrări de grafică la Paris în jurul anului 1540. Același Manuzio a dat comandă să se deseneze la Veneția, în 1501, un caracter roman aplecat, derivat din minusculele umaniste, caracterul italic; el permitea o tipărire mai strînsă a textului. Astfel, Aldo a putut să reducă formatele și să publice texte clasice în volume portabile, rupînd-o astfel cu tradiția voluminoaselor *in folio* pe care tipografia le moștenise din perioada manuscriselor. Acest caracter nu mai este folosit în zilele noastre în tot textul, dar mai servește încă la sublinierea anumitor cuvinte sau pasaje.

Au existat în istoria cărții și alte încercări pentru a imita scrierile de mînă. La mijlocul secolului al XVI-lea, un tipograf parizian stabilit la Lyon, Robert Granjon, a gravat caractere inspirate din cursiva epocii, numite caractere *de civilité* pentru că au servit la tipărirea cărții *De civilitate morum puerilium* a lui Erasmus. Un secol mai tîrziu, tipograful parizian Pierre Moreau publică mai multe lucrări în scrierea *financière*, reproducînd caligrafia timpului său.

Primii tipografi au folosit în manuscrise și literele duble și abrevierile, la care apelau copiiștii pentru a câștiga timp și loc. Erau totuși interesați să piardă puțin loc, dar să dispună de case de litere mai puțin încărcate, pentru a ușura munca de compoziție. Astfel, abrevierile și ligaturile au dispărut progresiv din textele tipărite în cursul secolului al XVI-lea. Din aceleași motive, tipografia a introdus simplificări în grafia cuvintelor și au influențat astfel evoluția ortografiei.

2. Textul. Textul primelor lucrări tipărite era foarte dens, ca cel al manuscriselor. Nu era întrerupt decât de câteva litere ornate și de „picioare de muscă” indicând paragrafele și se prezenta adesea pe două coloane. Adesea era glosat, textul principal, în caractere groase, fiind complet înconjurat de comentarii (glose) tipărite într-un volum mai mic. Aceasta corespundea obiceiurilor Evului Mediu, când operele se cunoșteau mai bine prin comentarii decât prin ele însele. Încetul cu încetul, alineatele s-au mărit și au odihnit ochiul cititorului luminând paginile prea compacte.

Atunci când adnotările au devenit mai scurte, au fost așezate în marginile paginii, vizavi de text. Este vorba despre *manșete*, numite astfel pentru că sînt însoțite de o mîna ieșind dintr-o manșetă, indicînd un anumit pasaj; aceasta permitea cititorului să observe textul și adnotarea dintr-o singură privire. Din secolul al XVIII-lea s-a luat obiceiul de a așeza notele în josul paginii, obicei care s-a păstrat. Totuși, în anumite cărți actuale, notele sînt grupate la sfîrșitul capitolelor sau chiar al lucrării; aceasta ușurează sarcina tipografului, dar nu și pe cea a cititorului, care trebuie să întoarcă fără încetare paginile volumului în căutarea notelor, pe care le neglijează pînă la urmă. S-a revenit uneori la vechea practică a manșetelor, dar numai pentru titlurile de capitole sau de paragrafe.

3. Structura. Forma actuală a cărți este încă cea a *codex*-ului de la sfîrșitul Antichității. În Evul Mediu, cartea era deja formată din caiete, adică foi de pergament pliate și strînse la un loc. Cartea tipărită a folosit hîrtia în același mod, iar *formatul* său depindea de numărul de pliuri ale foii de hîrtie *făluite* pentru a crea fiecare caiet. Într-un *in folio*, foaia este împăturită o dată și fiecare caiet are două file, într-un *in quarto* e pliată de două ori și fiecare caiet are patru file, într-un *in octavo*, de trei ori și fiecare caiet are opt file etc. Ca și manuscrisele, primele texte tipărite nu erau nici numerotate, nici paginate, ci erau compuse din numeroase foi trase în sute de exemplare; deci trebuiau inventate repere pentru a conduce munca legătorilor; așa s-au născut registrele, signaturile și reclamele.

Registrul era o listă a primelor cuvinte ale fiecărui caiet sau ale filelor primei jumătăți a fiecărui caiet; el permitea legătorilor să împaturească foile și să asambleze caietele în ordinea dorită. De asemenea, a apărut obiceiul să se desemneze fiecare caiet cu o literă a alfabetului, tipărită pe colțul inferior din dreapta, pe dosul filelor din prima jumătate a caietelor, și urmată de o cifră care indica succesiunea filelor; acestea sînt *signaturile*. Ele se mai păstrează și astăzi sub o formă simplificată: o cifră în colțul inferior al primei pagini a fiecărui caiet, însoțită adesea, la stînga, de titlul prescurtat al lucrării. Signaturile au permis rezumarea registrelor la două sau trei rînduri, deoarece s-au mulțumit să menționeze fiecare caiet prin litera sa și să indice numărul de file pe caiet. Astăzi, aceste registre servesc la colecționarea cărților și la verificarea lor (dacă sînt complete). De asemenea, s-a tipărit primul cuvînt din fiecare caiet ca adaos la sfîrșitul caietului precedent; aceste cuvinte se numesc *reclame*; ele ghidau împăturirea foilor și au fost folosite pînă în secolul al XVIII-lea. S-a ajuns în curînd să se tipărească numărul fiecărei file în colțul superior din dreapta de pe

partea din spate, mai întâi în cifre romane, apoi în cifre arabe. În sfârșit, nu s-au mai numerotat filele, ci paginile cărților; paginația nu a înlocuit complet numerotarea filelor decât spre sfârșitul secolului al XVI-lea. Începând din secolul al XV-lea, s-a tipărit și pe marginea superioară a fiecărei pagini, titlul prescurtat al lucrării sau al capitolului în curs; este *titlul comun*, care se folosește și astăzi.

Ca și manuscrisele, primele texte tipărite nu aveau titlu. Ele erau desemnate prin primele cuvinte ale textului, *incipit*; această absență a „stării civile” face delicată datarea și localizarea multor incunabule. S-a luat repede obiceiul plasării la sfârșitul volumului a unei formule care indica în câteva rânduri autorul și titlul lucrării, locul și data ediției, numele tipografului: este *colophon*-ul (de la un cuvânt grecesc care înseamnă a termina). Acest colophon era deseori însoțit de marca tipografului, la început foarte simplă, reproducând semnul pe care îl trasa pe baloții pe care îi expedia. Textul începea chiar de la prima față a primei file. Cum această pagină avea tendința să se deterioreze, unii tipografi nu începeau să tipărească decât pe spatele primei file. Apoi, au fost nevoiți să tipărească pe prima pagină rămasă liberă titlul lucrării, prescurtat în două sau trei rânduri. Mai târziu, spațiul rămas liber sub titlu a fost umplut cu o ilustrație, cel mai adesea marca tipografului sau a editorului. Aceasta a căpătat atunci o funcție publicitară (reproducând firma editurii) și decorativă, încărcându-se cu ornamente simbolice și alegorice. În sfârșit, sub ilustrație sau marcă, au fost indicate treptat locul editării, adresa librarului care vindea lucrarea și data publicării ei. Apărută chiar din secolul al XV-lea, folosirea paginii de titlu cu toate elementele sale nu se va generaliza decât în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Colophonul a

putut atunci să se reducă și adesea să dispară; totuși actuala noastră casetă tipografică este urmașa colophonului.

II. Ilustrarea cărții

Primele decorări ale cărții tipărite au fost cele ale manuscrisului. La început, tipografuli au lăsat în grija ilustratorilor să picteze literele ornate și, pînă la începutul secolului al XVI-lea, unele texte tipărite au continuat să primească miniaturi, ancadramente, „picioare de muscă” și capete de rînd colorate. Atunci cînd cartea tipărită avea propria decorație, pictorii și ilustratorii mai interveneau uneori pentru a da strălucire lemnului.

1. **Gravura în lemn.** De fapt, multe incunabule au scăpat ilustratorilor și au rămas fără decorație; astfel, tipografuli au ajuns să-și decoreze singuri edițiile, folosind bucăți de lemn gravat. Fiind în relief, acestea se asamblau cu ușurință în formă, alături de caracterele tipografice; astfel, textul și imaginile puteau fi tipărite în același timp. Chiar din 1460, Albert Pfister, tipograf la Bamberg, practica această îmbinare în edițiile sale. Astfel, decorația tipărită se extinde progresiv la diversele părți ale cărții, care erau înfrumusețate înainte de către ilustratori: litere ornate, ancadramente de pagină, ilustrații la începutul lucrărilor și în părțile cele mai importante, viniete presărînd textul.

Introdusă în Germania înainte de descoperirea tiparului, gravura în lemn a pătruns repede în cartea tipărită. Erhard Ratdolt, tipograf la Veneția începînd din 1476, apoi în orașul

său natal, Augsburg, pînă în 1522, a fost un pionier în acest domeniu. Ilustrarea cărții germane a beneficiat atunci de intervenția unor artiști remarcabili, în aceeași măsură pictori și gravori, între care excelează Albrecht Dürer (1471-1528). Acesta a ridicat tehnica gravurii în lemn la cel mai înalt grad de finețe, așa cum o dovedesc celebrele sale lucrări: *Apocalipsa*, *Marea pasiune*, *Viața Mariei*. Contemporanii săi, Hans Burgkmair, Urs Graf, Hans Baldung Grien, Hans Holbein, au furnizat modele de lemn gravat pentru multe cărți. Lucrările ilustrate cele mai apreciate sînt totuși datorate artiștilor de o mai mică anvergură: Erhard Reuwick (*Sanctuarum peregrationum in montem Sion opusculum*, Mainz, 1486), Michael Wolgemut (*Weltchronik* de Schedel, Nürnberg, 1493), Hans Schoeufflein (*Theuerdank*, Nürnberg, 1517) etc.

Dacă tipografia germană, răspîndită prin Europa, a dat decorării cărții în secolul al XV-lea o amprentă germană, condițiile artistice proprii fiecărei țări au avut și ele o influență. Cartea spaniolă resimte influența maură. În Italia, unde arta și viața intelectuală erau deja foarte evolute, decorarea cărții a căpătat imediat un stil foarte original. Lemnului hașurat și dens al gravurilor germane i s-a substituit o ilustrație mai lineară, făcută din desene cu linii, amprentă a influenței antice și a ușurinței clasice. Cel mai bun exemplu este *Hypnerotomachia (Visul lui Poliphil)* de Francesco Colonna, publicată de Aldo Manuzio la Veneția, în 1499; lemnul, de o puritate extraordinară, pus în valoare de o așezare în pagină studiată, a putut fi atribuit lui Bellini, lui Mantegna sau artiștilor din cercul lor.

Ilustrația primelor cărți a beneficiat și de tehnica artiștilor obișnuiți să lucreze lemnul. Stilul specific fabricantilor de cărți de joc este evident în *Meditationes* de Torquemada (Roma, 1473); îl regăsim în cartea lioneză (*Abusé en court; Quatre fils Aymon*, 1480) ale cărei lucrături în lemn rudimentare nu sînt lipsite de savoare. La Paris, ilustrația tipărită se răspîndește mai tîrziu, poate datorită vitalității pe care o păstrau atelierele ilustratorilor. Lucrările în lemn, mult mai suple și desprinse de influențele străine, au apărut în cărțile tipărite

de Jean Dupré, Guy Marchant (*Danse macabre*, 1485), Pierre Le Rouge (*Mer des hystoires*, 1488) și pentru Antoine Vêrard (*Art de bien vivre et de bien mourir*, 1492, *Chroniques de France*, 1493). O mare parte a producției era constituită din cărți liturgice și mai ales din cărți de rugăciune, care au fost marele succes al editării pariziene timp de jumătate de secol (1485-1535). Toate erau ilustrate din abundență cu subiecte importante gravate în lemn și cu encadrame pe aproape toate paginile.

2. **Gravura în metal.** Tipografii au putut folosi plăcile de metal gravate în relief și să le asambleze în formă alături de caractere tipografice, dar adevărata tehnică a gravurii în metal era *taille-douce*. În loc să se păstreze desenul îndepărtîndu-se materia care îl înconjură, ca în *taille d'épargne*, artistul grava direct desenul în suprafața unei plăci de metal (cupru în general) cu o daltă. Dar, pentru a tipări o gravură în *taille-douce*, era necesară o presiune mai mare, deoarece cerneala era în șanțuri; deci nu se putea asambla în aceeași formă cu caracterele tipografice unse cu cerneală pe partea în relief; trebuia așadar să se facă un dublu tiraj, ceea ce producea pierdere de timp și dificultăți de încadraj. La început, *taille-douce* a fost folosită rar în cartea tipărită, dar, din a doua jumătate a secolului al XVI-lea, a dominat ilustrarea timp de două secole. Care sînt motivele acestei reînnoșțiri? N-a existat nici o schimbare în producerea cărții și problema dublului tiraj va continua să se pună tipografilor în aceiași termeni. Ceea ce s-a transformat a fost tehnica *taille-douce*. Înainte, plăcile de aramă erau turnate, apoi suprafața lor era ridicată sau bătută cu ciocanul; ele aveau grosimea diferită și suprafața neregulată. Pentru a înlătura aceste inconveniente,

gravorii preferau să folosească procedeul *criblé*; o lovitură de daltă cu mâna ridicată cerea o suprafață mai regulată. Ori, spre mijlocul secolului al XVI-lea a fost inventată laminarea, care permitea plășilor să fie subțiri, perfect plane, iar daltă lucra pe o suprafață omogenă.

III. Textele tipărite

1. Producția. În urma evaluărilor aproximative, producția secolului al XV-lea se poate estima la 30 000 sau 35 000 de ediții în 20 de milioane de exemplare; Europa nu avea atunci mai mult de 100 de milioane de locuitori. În secolul al XVI-lea, producția globală se situează între 150 000 și 200 000 de ediții, reprezentând aproape 200 de milioane de exemplare; 45 000 dintre aceste ediții au fost tipărite în Germania, 26 000 în Anglia, 3 500 în Polonia, 25 000 la Paris, 15 000 la Veneția, 13 000 la Lyon etc.

Aceeași imprecizie și în privința cifrelor tirajului. Noua tehnică permitea multiplicarea exemplarelor, susținută și de rațiuni economice, deoarece permitea eșalonarea cheltuielilor prilejuite de pregătirea lucrării și de realizarea sa tipografică. Dar piața și concurența limitau tirajele. Dacă erau prea scumpe, lucrările nevândute se acumulau, iar capitalurile antrenate erau blocate. În plus, de îndată ce apărea o lucrare de succes, era imediat contrafăcută de un alt tipograf, încât difuzarea mare a unui text se exprima mai curînd printr-o înmulțire a edițiilor decît prin tiraje ridicate. *Biblia* lui Gutenberg a fost trasă în 300 de exemplare, fără îndoială, dar multe ediții, anterioare anului 1480, s-au mulțumit cu 100 sau

150 de exemplare. Mai tîrziu, unele ediții au atins 1 000, chiar 2 000 de exemplare, dar media a rămas slabă: 400 pînă la 500 de exemplare la sfîrșitul secolului al XV-lea, 600 pînă la 1 200 în cursul secolului al XVI-lea. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, tirajele sub 2 000 de exemplare vor rămîne cele mai numeroase, cererea continuînd să fie limitată, concurența serioasă și hîrtia scumpă.

2. Textele. Primele texte tipărite dovedesc că descoperirea lui Gutenberg era un eveniment medieval; în secolul al XV-lea, trei sferturi din texte rămîn scrise în limba latină, iar jumătate din ele aparțin domeniului religios.

Astfel, *Biblia*, primul text tipărit, a avut în jur de 130 de ediții în secolul al XV-lea, iar 1 300 de ediții ale comentariilor Scripturii au fost publicate din 1465 pînă în 1520. Incunabilele numără multe cărți liturgice: 418 breviare și 73 de diurnale (parte diurnă a *Breviarului*), 364 cărți de rugăciuni etc., iar tipografia secolului al XV-lea difuzează din plin lucrările învățaților medievali: 205 ediții incunabile ale Sfîntului Albert cel Mare, 187 ale Sfîntului Bonaventura, 187 ale Sfîntului Augustin, 174 ale Sfîntului Bernard, 136 ale Sfîntului Anton din Florența etc. În același timp, apare o întregă literatură destinată alimentării smerenției credincioșilor: opusculi de pietate, lucrări despre viețile sfinților, separate sau în antologii (140 de ediții incunabile ale *Legendei de aur*), cărți de rugăciuni (800 de ediții între 1485 și 1530). Să mai amintim că în multe orașe preșele își încep activitatea prin tipărirea unei cărți liturgice sau a unei lucrări religioase.

Editarea secolului al XV-lea cunoștea literatura antică, dar avea o predilecție pentru autorii pe care Evul Mediu i-a cunoscut, copiat, tradus și adaptat cel mai bine: 332 de editări ale lui Cicero, 165 ale lui Aristotel, 160 ale lui Vergiliu, 135 ale lui Esop și 135 ale lui Cato, 125 ale lui Ovidiu, 99 ale lui Vegetius, 93 ale lui Boethius, 71 ale lui Seneca etc. Textele de inițiere în gramatică rămăneau cele folosite în Evul Mediu: 365 de editări ale lui Donat, 300 ale lui Alexandre de Villedieu. Lucrările juridice reprezintă o zecime din producția tipărită a secolului al XV-lea: multe culegeri de obiceiuri și lucrări de practică juridică, 200 de ediții totale sau parțiale din *Corpus juris civilis*, numeroase comentarii, mai ales cele ale jurisconsultului italian al secolului al XIV-lea, Bartolo da Sassoferrato, editate de 200 de ori, multe ediții din *Corpus juris canonici* și comentarii ale sale. Domeniul „științific” acoperă o altă zecime a producției de incunabule: marile compilații medievale ale lui Vincent de Beauvais, Barthélémy de Glanville, Pietro de Crescenzi. Werner Rolevinck aveau un mare succes, dar tipografia nu a jucat nici un rol în dezvoltarea teoretică a științei. Ea a adus mai multe servicii tehnicii publicând, de exemplu, tratatele de arhitectură ale lui Alberti și lucrările de artă militară ale lui Valturio. Textele scrise în limba populară nu atingeau un sfert din producție, publicul cărții rămânând în majoritate cel al clericilor. Multe sînt traduceri, fie ale lucrărilor de evlavie și de morală, fie ale clasicilor editați atunci. Sînt puține lucrări originale și contemporane, în afara romanelor cavalierești care nu se bucurau de un succes prea mare.

Așadar, editorii secolului al XV-lea au adus o difuzare nesperată gândirii medievale; dar ce Ev Mediu au transmis ei? Nu au tipărit tot și au trebuit să facă o se-

lecție după criterii comerciale. Preocupați să-și vîndă producția și să realizeze beneficii, ei căutau lucrări capabile să intereseze un număr cît mai mare de clienți, iar alegerea lor nu evidențiază gîndirea medievală decît prin prisma (poate deformată) a gustului și preocupărilor oamenilor secolului al XV-lea.

Statisticile nu sînt sigure în privința datei fatidice de 1500, sfîrșitul incunabilelor. Această ruptură este nepotrivită, atît în ceea ce privește forma de prezentare a cărții, cît și din punctul de vedere al textelor. Este periculos să se pretindă trasarea unei granițe cronologice între Evul Mediu și Renaștere; trecerea de la o perioadă la alta în materie de cărți se manifestă totuși prin mutații și rupturi în succesiunea edițiilor în jurul anului 1520. Această dată pare să marcheze sfîrșitul expansiunii lucrărilor cu caracter medieval și al spiritului compilat, în timp ce cărți noi le iau locul. Nu e deloc ușor de explicat acest fenomen; putem numai să remarcăm că scrierile umanistilor s-au răspîndit în jurul acestei date. Tot în 1520, Luther și-a desăvîrșit ruptura cu Roma, eveniment marcat prin rugul din 10 decembrie, cînd focul nu a mistuit numai bula papală, ci și un vraf de cărți de drept canonic. Era oare acesta un semn al schimbărilor care se înfăptuiau în domeniul cărții?

IV. Umanismul și cartea

Umanismul apăruse în Italia secolul al XIV-lea (Petarca, Boccaccio) și se dezvoltase în secolul al XV-lea cu o pleiadă de scriitori și de erudiți ca: Poggio, Enea Silvio Piccolomini (Pius al II-lea), Lorenzo Valla. Revi-

gorarea literaturii antice era principală preocupare a umanismului, care a găsit în tipar un instrument de calitate. Tipograful difuzează textele clasice păstrate în Evul Mediu, dar aceste scrieri sînt revăzute. Umanismul face o selecție a manuscriselor și inventează critica textuală; înlocuiește vechile comentarii cu cele ale lui Beroaldo, Mancinelli, Sabellico etc. În același timp, tipografia prezintă publicului savant textele vechi pe care umanistii le-au descoperit și toate operele latine esențiale sînt difuzate.

Literații bizantini, care fugiseră de invazia turcă din 1453, se refugiaseră în Italia și au introdus aici cunoașterea limbii grecești. Aici și-au făcut, așadar, apariția caracterele grecești în cartea tipărită, mai întîi prin citate în operele autorilor latini, apoi prin publicarea integrală a autorilor greci în limba lor. După cîțiva ani, greaca s-a răspîndit în afara Italiei. La Paris, Gilles de Gourmont este primul care tipărește texte grecești, 25 de ediții între 1507 și 1517. Introducerile în gramatică și textele clasice se înmulțesc și, din 1525, studierea limbii grecești suscită o admirație reală în mediile intelectuale. Alții vor chiar să-i adauge cunoașterea ebraică; a deveni *homo trilinguis* este idealul multor umanisti: pentru studiul limbilor latină, greacă și ebraică au fost fondate Colegiul celor Trei Limbi la Louvain (1520) și Colegiul Regal la Paris (1530). Caracterele ebraice au apărut mai întîi tot în citate, dar cea mai mare parte a cărților tipărite în întregime în limba ebraică au fost realizate de tipograful evrei pentru comunitățile evreiești.

Expansiunea textelor clasice se completa cu o multiplicare a traducerilor lor, extinzînd o piață saturată de texte originale și venind în întîmpinarea dezvoltării limbi-

lor naționale. Regii încurajau traducerea clasicilor de către scriitori talentați: Claude de Seyssel, Mellin de Saint-Gelais, Etienne Dolet, Clément Marot, Lazare și Jean-Antoine de Baif, Jacques Amyot. Există și traduceri dintr-o limbă modernă în alta; este vorba despre autorii italieni, Petrarca, Boccaccio, care scriau de multă vreme în limba lor și care au beneficiat de aceste traduceri.

Umanismul a exercitat cea mai mare influență în domeniul educației și învățămîntului. Urmînd exemplul umanistilor, protestanții acordară o atenție specială studiilor, dezvoltînd peste tot școli latine și academii. Catolicii Contrareformeii îi vor imita, mai ales iezuiții, care vor extinde o întregă rețea de colegii în Europa catolică, începînd din 1550. Este semnificativ faptul că în opera prințului umanistilor, Erasmus (1469-1536), cel mai mare succes nu l-au avut nici lucrările biblice, nici tratatele morale (cu toate că erau tipărite deseori), ci operele sale gramaticale sau pedagogice ca *Adagiile* (160 de ediții din 1500 în 1560), *De duplici copia verborum*, *De conscribendis epistolis*, *Apophthegmata*, fără a vorbi despre succesul durabil al *De civilitate morum puerilium* (*Despre buna creștere a copiilor*).

Umanismul a influențat mai puțin domeniul științific, deoarece atașamentul față de autorii antici împiedica progresul cercetării; tipografia secolului al XVI-lea nu a contribuit atît la favorizarea cunoștințelor noi, cît la înrădăcinarea vechilor prejudecăți, popularizînd noțiunile însușite. În domeniul geografiei, o mare parte a scrierilor priveau Orientul Apropiat și Pămîntul Sfînt, în timp ce foarte puține tratează despre America. Cărțile de istorie au o audiență largă, dar mai mult cele de istorie bazată pe legende. În medicină, scriitorii moderni – de la Vésale la Fernel – sînt editați, dar primul loc rămîne al lui Hippocrate și mai ales al lui Galen; tiparul consacră renumele

acestui din urmă: 19 ediții complete și 620 de opere separate pentru secolele al XV-lea și al XVI-lea. Putem spune că tiparul a adus cele mai bune servicii în domeniul științelor descriptive, prin intermediul cărții ilustrate: culegeri ample de Vésale și de Charles Etienne pentru anatomie, de Brunfels și de Fuchs pentru botanică, de Gessner și de Belon pentru zoologie, de Agricola pentru mineralogie etc.

Toate acestea au fost posibile prin acțiunea eficace a tipografilor și a editorilor, care nu s-au mulțumit să fie tehnicieni abili și buni comercianți, ci au știut să participe și la lucrurile de spirit și să fie ei înșiși erudiți. Nu putem cita aici decât câteva figuri caracteristice.

La Basel, Jean Amerbach se străduiește să ofere texte corecte din Sfinții Părinți; Jean Froben, editor și prieten al lui Erasmus, și o întreagă pleiadă de tipografi dau acestui oraș un loc de frunte în lumea cărții la începutul secolului al XVI-lea. Italia este bogată în tipografi umaniști; Aldo Manuzio îi depășește pe toți. Mai întâi profesor, el deschide un atelier tipografic la Veneția în 1494; pînă în 1515, tipărește 150 de lucrări, preocupîndu-se în mod deosebit de publicarea autorilor greci; el se înconjoară de un cerc strălucit de erudiți și eleniști numit *Academia aldină*. La Paris, Henri Estienne editează primii umaniști francezi, în timp ce fiul său, Robert, se distinge prin numeroase ediții și traduceri ale Bibliei și printr-o activitate lexicografică importantă. Josse Bade, Simon de Colines, Michel Vascosan răspîdesc textele clasicilor latini. Chrétien Wechel, Conrad Néobar, Guillaume Morel se specializează în edițiile grecești. Geoffroy Tory, erudit și artist abil, dezvoltă în a sa *Champfleury* (1529) teorii moderne asupra construcției literei. Umaniștilor și savanților li se întîmplă să devină tipografi, pentru o mai bună publicare a operelor lor; este cazul astronomului Regiomontanus la Nürenberg, a matematicianului Appianus la Ingolstadt, a istoricului și teologului Sebastian Frank la Ulm și la Basel. Arhitectul și gravorul Androuet Du Cerceau este propriul său editor la Paris.

V. Cartea și Reforma

Pe 6 iulie 1415, Jan Hus urca pe rugul de la Konstanz; dar ideile sale reformatoare nu mureau o dată cu el, însă nici nu depășeau cadrul restrîns al Boemiei. Un secol mai tîrziu, pe 31 octombrie 1517, Luther afișa la Wittemberg o pancartă în care dezvoltă idei asemănătoare; în cîteva luni, toată Germania le cunoștea; în cei patru ani de polemică intensă (1518-1521) care marchează înflorirea Reformei, au apărut 800 de ediții în latină, germană și alte limbi din cele o sută de texte ale lui Luther; cînd a murit, în 1546, 3 700 de ediții ale lucrărilor sale, fără a număra traducerile Bibliei, fuseseră publicate, adesea în tiraje importante. Vedem astfel de ce Luther a reușit acolo unde Jan Hus eșuase; e adevărat, mentalitățile evoluaseră, dar Luther dispunea mai ales de un instrument pentru propagarea ideilor sale, instrument care îi lipsise lui Hus: tiparul.

În Franța, trei cauze explică dezvoltarea noilor idei. Mai întîi, răspîndirea umanismului și a ideilor biblice sub influența lui Erasmus, Lefebvre d'Etaples și a grupului din Meaux; este ceea ce s-a numit „Prereforma”. Apoi, prezența germanilor în meseriile legate de carte, canal exclusiv pentru pătrunderea scrierilor lui Luther în Franța; edictetele împotriva difuzării cărților eretice vor implica adesea în procese pe tipografilor și editorii străini. În sfîrșit, disputa care îl opunea pe Luther adversarilor ideilor sale ajunsese în 1519 în fața Sorbonei, care nu-și dădu verdictul decît după doi ani, timp în care atenția a fost atrasă de ideile lui Luther, iar scrierile sale se răspîndeau peste tot.

Difuzarea scrierilor eretice se făcea în secret, din cauza opoziției pe care o întîlnea. Am întelege-o însă cu greu dacă represiunea al cărei obiect a fost n-ar arunca asupra ei o lumi-

nă indirectă dar semnificativă. Pe 18 martie 1521, Francisc I invita Parlamentul să controleze vânzarea cărților despre credința creștină și Sfinta Scriptură; pe 13 aprilie 1598, edictul de la Nantes continua să prevadă controlul cărților de către teologi și interzicea difuzarea cărților defăimătoare. Între cele două date, secolul este jalonat de arestări, edicte și ordonanțe asupra aceluiași subiect și luminat sinistru de flacăra rugurilor care n-au mistuit numai cărți, ci și persoanele care le tipăreau, le vindeau, le distribuiau sau le dețineau. Se pot face constatări asemănătoare pentru Germania și Țările de Jos, mari producătoare de cărți rare, care, la fel ca Franța, au avut de suferit războaie religioase. Represiunea cărții eretice se organizase astfel foarte devreme. Toate acestea dovedesc rolul jucat de carte în răspîndirea Reformei, față de care multitudinea de texte care se repetă constituie o mărturie de neputință.

Difuzarea cărții nu cunoștea dificultăți numai în țările catolice. În 1520, Luther ardea bula papală condamnînd-o și făcea gestul semnificativ de a așeza pe același rug cărțile de drept canonic. Astfel, el dă startul unei vaste mișcări de ardere a cărților ale cărei efecte le-am văzut, dar care va depăși secolul al XVI-lea și chestiunile religioase, căci atacarea ideilor se va face întotdeauna prin vehiculul lor obișnuit: cartea.

Ca și în țările catolice, controlul editării se organizează rapid în regiunile protestante. La Geneva era interzis să se tipărească fără permisiunea Marelui Consiliu, iar infractorii erau pedepsiți; au existat arestări, chiar execuții capitale, ca cea a tipografului Nicolas Duchesne, în 1557. Cenzura protestantă nu viza numai lucrările „papistașe”. Reforma a trebuit să facă față dizidențelor și să împiedice difuzarea ideilor eretice. Astfel, Hans Hergot, tipograf la Nürnberg, a fost executat la Leipzig, în 1527, pentru că a publicat scrieri anabaptiste. În 1574, sinodul de la Dordrecht lua măsuri împotriva cărților „eretice”, în termeni asemănători cu cei ai ordonanțelor din țările catolice.

Principalele centre de difuzare a cărții protestante s-au situat mai întîi în Germania. În a doua parte a secolului,

Geneva, unde se instalase Calvin în 1541, a jucat un rol esențial. Numărul de refugiați francezi din regiune era enorm; printre ei, librari și tipografi ca Jean Crespin, Conrad Bade, Robert Estienne etc. Figura cea mai tipică a fost cea a lui Laurent de Normandie, care a întemeiat la Geneva o întreprindere editorială considerabilă; cînd a murit, în 1569, avea 35 000 de volume în stoc și deținea creanțe reprezentînd 50 000 de volume în circulație; prin carte, el a jucat rolul unui adevărat ministru al propagandei calviniste.

În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, Contrareforma, dezvoltîndu-se, va folosi de asemenea cartea ca instrument de propagandă. Principalele centre de difuzare erau Paris, Louvain, Köln, Ingolstadt, toate orașe universitare. Cea mai reprezentativă figură a acestei mișcări a fost iezuitul Pierre Canisius, care a avut o influență considerabilă în lumea germanică; editările, traducerile și adaptările lucrărilor sale se multiplicară, iar micul său catehism (1558) a fost publicat de mai mult de 400 de ori într-un secol.

VI. Oamenii și cărțile

1. **Meseriile cărții.** Meserie nouă, tipografia nu s-a integrat dintr-o dată într-un cadru prestabilit, dar extinderea ei a făcut-o să intre în legătură cu alte meserii vechi ale cărții: copişti (pe atunci se numeau scriitori), ilustratori, librari care au trecut progresiv de la fabricarea și traficul cu manuscrise la comerțul cu cartea tipărită. Ori aceste meserii erau organizate, cel puțin în orașele universitare; membrii lor aparțineau Universității și, atunci cînd s-au instalat primii, tipografii au trecut cu ușurință sub tutela sa, cu atît mai mult cu cît interesul pentru comerțul lor îi aduna în același cartier, iar mulți lucraseră și înainte în domeniul cărții. În alte

orașe, exercitarea meseriei a rămas pentru moment flexibilă; librarii erau foști scriitori sau chiar negustori de mărunțișuri în magazinele cărora cartea sfârșise prin a ocupa un loc preponderent în diversitatea mărfurilor pe care le vindeau. Totuși, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, criza economică, revendicările confrăților, concurența, înmulțirea contrafacțiilor i-au obligat pe patroni să se regrupeze, creîndu-se corporații de tipografi în toate marile orașe ale Europei pentru a face respectate regulamente din ce în ce mai complicate și ca să le apere interesele profesionale.

La început, distincția dintre tipografi și librari nu era foarte clară. Dacă anumiți librari angajau tipografi, cei din urmă vindeau ei înșiși cărțile pe care le produceau și, în schimbul celor pe care le livrau colegilor lor, primeau adesea alte cărți pe care le vindeau în magazinele lor, și nu bani. Turnarea și comerțul cu caractere tipografice au fost asigurate mai întâi chiar de tipografi. În ceea ce-i privește pe legători, ei au rămas multă vreme simpli lucrători în atelierul unui tipograf sau în magazinul unui librar. Confuzia era și mai mare în orașele mai mici, în care practicarea unei singure meserii nu-i ajungea să trăiască unui om; aici librarul vindea și pergament și hîrtie, fabrica cerneală, lega cărți și confecționa registre.

Marea problemă a tipografiei este cea a finanțării. Pregătirea materialului, cumpărarea materiei prime cereau fonduri importante, recuperabile într-un termen mai lung sau mai scurt, după cum vinderea producției era mai lentă sau nu; aceasta este explicația dificultăților pecuniare ale multor tipografi, începînd cu Gutenberg. Reușitele se datorau intervenției unui finanțator, un ca-

pitalist care suporta riscurile întreprinderii și uneori chiar lua inițiativa. Astfel, alături de tipograful care produce cărțile se dezvoltă o altă meserie, cea a editorului care își asuma responsabilitățile comerciale, subvenționînd fabricarea și asigurînd vînzarea.

Acesta a fost rolul lui Fust pe lângă Gutenberg, apoi pe lângă Schöffer. Familia Fitzlant, care a finanțat primele tipărituri de la Valencia, aparținea mării societăți germane din Ravensburg care se ocupa cu tot felul de negoțuri. Cel care a introdus tiparul la Lyon, în 1473, a fost un negustor bogat, Barthélémy Buyer; el a folosit un tipograf din Liège care era în trecere prin oraș și a creat mai multe sucursale în Franța pentru a-și vinde producția și, în curînd, și pe cea a confrăților săi. Antoine Vérard, apoi Jean Petit, au jucat un rol asemănător la Paris; din 1493 pînă în 1530, cel din urmă a publicat aproape 1 500 de ediții, dînd de lucru numeroșilor tipografi și asociindu-se cu cei mai buni librari ai orașului, cu care împărțea cheltuielile și vînzarea edițiilor. În toată Europa, familii importante de librari întemeiau instituții în diferite orașe și își extindeau afacerile în afara frontierelor. Familia Giunta din Florența avea ateliere prospere la Veneția și Lyon și depozite în Italia, Franța, Germania și Spania. Johann Rynmann, librar la Augsburg (1498-1522) și frații Alantsee, librari la Viena (1505-1522), dădeau de lucru tipografilor din numeroase orașe, de la Strasbourg pînă la Veneția. Uneori, editura și tipografia rămîneau în aceleași mîini. Anton Koberger, tipograf la Nürnberg din 1473 pînă în 1513, a fost unul dintre principalii editori ai timpului său; atelierul lui folosea o sută de persoane și 24 de prese; el angajase și alți tipografi și dispunea de agenți în principalele orașe ale Europei. Acești mari editori, cu relații extinse, deveneau adesea intermediarii îndatorăți ai tipografilor și ai librarilor mai puțin puternici, care rămîneau cei mai numeroși.

Condițiile de muncă erau dure în tipografie. Munca se repartiza între culegătorul așezat, apoi în picioare în fața cutiei cu litere, presorul care mînuia presa pentru a imprima, în timp ce un alt confrate ungea cu cerneală formele, și corectorul care adesea nu era altul decât patronul tipografiei. Ziua de muncă începea la ora 5 sau 6 dimineața și se prelungea pînă la 7 sau 8 seara, nelăsînd decît o oră liberă pentru masa de prînz, dar zilele fără lucru erau numeroase. Lucrul era obositor: normele cereau un tiraj de 2 500 de foi pe zi și adesea mai mult. Salariile nu erau deloc mai ridicate ca ale muncitorilor mai puțin specializați, cu toate că pentru a lucra într-o tipografie trebuia să știi să citești și chiar să ai noțiuni elementare de latină. Patronii nu se jenua să facă economii cu hrana și întreținerea calfelor. Ori, în orașele mari, meseriașii tipografi erau numeroși; obișnuiți să lucreze în echipă, formau grupuri foarte unite. De două ori, între 1539 și 1543 și între 1569 și 1573, ele au organizat greve, într-o formă foarte modernă, la Paris și Lyon; au existat mișcări asemănătoare la Anvers, Frankfurt, Geneva. Revendicările aveau patru puncte: mărirea salariilor pentru a compensa creșterea prețurilor, reducerea zilei de lucru, scăderea normelor de producție, reglementarea numărului de ucenici pe care patronii îl măreau pentru a beneficia de o mîină de lucru aproape gratuită. Meseriașii nu au putut obține o oarecare satisfacție decît asupra acestui din urmă punct.

2. Legislația cărții: privilegiu și cenzură. Articol de consum, cartea tipărită era supusă concurenței și a trebuit să se închidă imediat într-un sistem de privilegiu pentru a se apăra de contrafacere. Purtătoare de idei, ea

și-a atras repede o supraveghere îndeaproape din partea autorităților religioase și civile. Astfel, de la protecția comercială pînă la controlul ideilor, o întregă legislație complexă și tracasantă a pus piedici editării timp de trei secole.

Atunci cînd un editor publica o lucrare, nimic nu-i împiedica pe colegii lui să retipărească același text, dacă ei considerau că se va vinde bine. Este ceea ce se numește *contrafacere*. Acest procedeu bloca inițiativele; edițiile pe care le realizau tipografiile se vindeau greu, deoarece erau contrafăcute de confrăți care puteau să le vîndă la un preț mai bun, neavînd de suportat cheltuielile cu pregătirea edițiilor și corectarea textelor. Astfel, editorii care scoteau o publicație erau nevoiți să solicite Autorității de Stat un *privilegiu* care să interzică oricărei alte persoane să publice aceeași lucrare pentru o perioadă de timp limitată. Chiar din 1479, episcopul de Würzburg a acordat un asemenea privilegiu și, la începutul secolului al XVI-lea, aceste privilegii protejau editările din întreaga Europă. În Franța, apărute în timpul lui Ludovic al XII-lea, ele erau acordate de Cancelaria regală, de Parlament sau de jurisdicții mai mici, dar prin ordonanța din Moulins (1566) regele rezerva colaționarea numai cancelariei sale. Acest sistem antrena unele inconveniente. Acordînd privilegiu prea extinse sau reînnoindu-le la infinit, puterea crea monopoluri ale unor tipografi și librari pe care voia să-i favorizeze. În plus, nu exista nici un acord internațional, iar privilegiile nu erau respectate în afara frontierelor țării unde fuseseră stabilite.

Ideile vehiculate de cărți au neliniștit repede autoritățile. Dacă biserica favorizase adesea introducerea tiparului, ea era păstrătoarea ortodoxiei și trebuia să împie-

dice difuzarea ideilor eretice. Chiar din 1479, universitatea din Köln primea de la Sixt al IV-lea autorizația de a interveni împotriva cărților eretice; se iau măsuri asemănătoare la Mainz în 1484, la Valencia în 1487, la Veneția în 1491 etc. Desfășurarea Reformei a antrenat intensificarea acestui control, de care puterea seculară se va ocupa îndeaproape. Privilegiul nu se mai limita la o protecție comercială ci, devenit obligatoriu, se transformă într-un instrument de control. Această reglementare nu a avut decât o eficacitate limitată. Numărul cărților interzise a crescut atât de mult încât au trebuit întocmite cataloage (index). Ele au continuat să se înmulțească în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea și, în timp ce o legislație tracasantă paraliza editarea în anumite țări, producția în țările cu regim mai liberal, ca Olanda, se dezvolta pe cheltuiala lor.

3. Condiția autorului. Autorul care obține un beneficiu regulat și normal din lucrările sale este un concept modern. În Evul Mediu, oricine putea să recopie un manuscris și de câte ori voia. La început, tipografia publica mai ales texte vechi și nu se folosea de erudiți și savanți decât pentru alegerea manuscriselor și corectarea textelor. Atunci când tipografia s-a dezvoltat, mulțimea textelor inedite s-a epuizat și editorii căutau lucrări noi, în timp ce autorii, conștienți de difuzarea pe care tipografia ar da-o lucrărilor lor, aduceau din ce în ce mai multe manuscrise librarilor.

Dacă unii continuau să lucreze pentru glorie, mulți primeau câteva exemplare din lucrări, pe care le comercializau în diverse moduri, fie pur și simplu vânzându-le, fie cel mai adesea oferindu-le prietenilor și protectorilor care, de obicei, știau

să le mulțumească; astfel a putut Erasmus să ajungă la bunăstare. Obiceiul de a se baza pe mecenat îi determină pe autori să introducă la începutul lucrărilor lor dedicații în cinstea persoanelor importante care le comercializau recunoștința. Încă din secolul al XVI-lea, editorii au început să ofere bani autorilor, dar abia în secolul al XVII-lea autorii și-au luat obiceiul de a-și vinde manuscrisele librarilor; sumele importante rămăneau totuși rare și autorii continuau să se bazeze pe dedicații; cea pentru *Cinna* i-a adus lui Corneille 2 000 de monede (*écus*). Vânzându-și manuscrisele, autorii primeau o sumă negociabilă și nu participau la succesul ulterior al lucrărilor lor. De fapt, nu exista încă nici drept de autor, nici proprietate literară.

Anglia a fost deschizătoare de drum. Încă din 1667, Milton vindea *Paradisul pierdut*, iar editorul său îi promitea în caz de reeditare reînnoirea sumei pe care i-o dădea. În 1710, chestiunea a fost reglementată juridic; *copyright*-ul (dreptul de a reproduce textul) nu este acordat editorului, ci autorului care devenea astfel proprietarul lucrării sale. De-a lungul secolului al XVIII-lea, în Franța, a avut loc un „război” al pamfletelor și procese care aveau să ducă la clarificarea situației. Hotărâri din 1777 și 1778 recunoșteau practic proprietatea literară a autorilor; aceste măsuri au fost completate de Convenție (decret-lege din 19-24 iulie 1793), care a format baza legislației actuale. Legea din 14 iulie 1866 dispune ca proprietatea cărții să aparțină moștenitorilor autorului pentru o perioadă de 50 de ani după moartea sa și apoi domeniului public; această perioadă a fost mărită cu un număr de ani corespunzător duratei ultimelor două războaie mondiale. Legi asemănătoare defineau drepturile de autor în toată Europa. Astfel, reușind admiterea dreptului de a obține un profit material din munca lor și de a fi stăpînii operelor lor, scriitorii au creat, încetul cu încetul, meseria de autor. Protecția internațională a dreptului de autor nu a fost realizată decât prin convențiile de la Berna în 1886 și Geneva în 1952, revizuite la Paris în 1971; există încă anumite țări care nu aderă la acestea.

4. **Cartea și cititorii săi.** Studiarea materială a cărții nu oferă decât o părere parțială asupra acesteia, deoarece cartea nu are semnificație și nu-și atinge finalitatea proprie decât în mâinile cititorilor săi. Acest ultim stadiu este greu de sesizat. Astfel, inventariile după deces, una dintre cele mai bune surse în materie, sînt dificil de interpretat, deoarece persoanele care le întocmeau nu aveau preocupări intelectuale și nu luau în seamă decât valoarea comercială a obiectului. Această atitudine se regăsea la persoanele particulare care își așezau cărțile cele mai prețioase împreună cu argintăria și bijuteriile. Ea n-a dispărut; o regăsim la anumiți bibliofili pentru care ilustrația cărții, modul în care este legată, raritatea ei primează asupra textului, fără să mai vorbim de cei care nu apreciază o carte frumoasă decât ca o valoare de plasament.

Înmulțirea cărților tipărite a antrenat o sporire a punctelor de vânzare în cursul secolului al XVI-lea. Puțini pe vremea manuscriselor, librării devin din ce în ce mai numeroși. După 1550 se văd chiar negustori de mărunțișuri vînzînd, în mijlocul mărfurilor foarte diverse, cărți de rugăciuni ieftine și broșuri relatînd noutăți senzaționale sau evenimente uimitoare; este un semn caracteristic al popularizării cărții.

Prima clientelă a textului tipărit rămînea cea a manuscrisului, oameni care știu să citească sau care aveau nevoie de carte. Tipografia le-a permis totuși să aibă cărți mai numeroase, iar bibliotecile au devenit mai ample și mai variate. Dar popularizarea cărții antrenează o lărgire a publicului său. Cartea pătrunde în rîndurile burgheziei negustorești, la care se găsesc opusculă de pietate, romane cavalești, cronici, texte de medicină populară. Chiar și

artizanii acced la carte, din motive practice; bijuterii, sticlării, ilustratorii, pictorii, vînzătorii ambulante, tîmplării, zidarii, armurierii aveau lucrări de *pourtraicture* — culgeri de modele, dar și lucrări ilustrate care aveau aceeași folosință. În sfîrșit, cartea, dacă nu s-a răspîndit, cel puțin a pătruns în clasele populare.

Cartea de rugăciuni este un exemplu excelent al acestei difuzări. O găsim peste tot, legată bogat și în mai multe exemplare la persoanele înstărite și cumpărată cu cîțiva bănuți de la negustorul de mărunțișuri la persoanele sărace. Într-o ediție pariziană din 1533, tipograful explică: „literale oferă pricepere celor învățați așa cum imaginea îi învață pe cei neștiutori de carte și săraci” și consideră că prin ilustrație „cei care nu cunosc literele pot să citească și să înțeleagă taina lucrurilor”. O jumătate de secol mai tîrziu, avocatul parizian Simon Marion constată că succesul acestor cărți este așa de mare încît „un număr nesfîrșit chiar dintre cei care nu știau să citească vor considera necuviincios să nu aibă cărți de rugăciuni”. Astfel, dacă ar fi să credem cele două mărturii, cartea reușise, prin intermediul cărților de rugăciuni, să pătrundă pînă la cei neștiutori de carte.

Gravurile vechi înfățișează cărțile așezate pe bănci sau culcate pe etajere. Înmulțirea lor a antrenat o schimbare de atitudine a celor care le foloseau; cărțile cereau mai mult loc și necesitau o așezare mai rațională, așa cum le așezăm astăzi. Aceasta se întîmpla în ultimul sfert al secolului al XVI-lea, așa cum o dovedește obiceiul de a se tipări titlul lucrărilor pe cotor. Dezvoltarea bibliotecilor îi determină pe posesori să-și personalizeze volumele, fie aplicînd *ex-libris*-uri, fie scriindu-și numele pe pagina de titlu, fie comandînd tipărirea blazonului propriu pe suprafața copertilor sau pe o vinieta care se lipea pe partea superioară a copertii interioare a volumelor. *Ex-dono* este

o inscripție a unei persoane care oferă o carte unei alte persoane; atunci când cel care o dăruiește este autorul lucrării, este vorba despre o dedicație. Dacă aceste însemne conferă o valoare aparte volumelor atunci când provin de la celebrități, toate prezintă un interes documentar cert, deoarece oferă informații asupra vieții exemplarelor; de aceea nu trebuie suprimate.

Situația bibliotecilor din colectivități se modifică și ea. Cele din mănăstiri au avut adesea de suferit de pe urma tulburărilor religioase. Reforma nu a avut totuși numai efecte devastatoare. În Germania, multe biblioteci din mănăstirile secularizate au constituit nucleul bibliotecilor municipale sau au venit să îmbogățească bibliotecile universitare. Marile biblioteci publice, care păstrează bogățiile trecutului pentru cercetătorii prezentului și ai viitorului, își au originea în inițiativele luate în perioada Renașterii. Cărțile lui Ludovic al XII-lea și ale lui Francisc I, reunite la Fontainebleau, au format primul nucleu al Bibliotecii Naționale. Filip al II-lea a dotat mănăstirea din Escorial, pe care a fondat-o în 1563, cu o bibliotecă bogată. În 1571, familia Medici deschidea publicului savant din Florența biblioteca lorentină. În aceeași perioadă se dezvoltă biblioteca vaticană la Roma, biblioteca marciană la Veneția, cele ale universităților din Oxford și din Cambridge etc. Colecțiile de manuscrise și de texte tipărite realizate de către umaniștii, erudiții și savanții Renașterii au venit adesea să îmbogățească aceste mari biblioteci. Unele au servit propriilor fundații, ca cea a lui Rhénanus din Sélestat.

CARTEA CONTRAREFORMEI ÎN SECOLUL ILUMINISMULUI

I. Noi condiții de editare

Trebuie să insistăm asupra primului secol al cărții tipărite; ea lua atunci o formă care nu s-a schimbat prea mult și își constituia o clientelă care s-a lărgit puțin până la sfârșitul secolului al XVIII-lea. Totuși evoluția cărții participă la vicisitudinile istoriei generale și suferă influențele tulburărilor religioase și civile, cum ar fi criza economică ce se întindea asupra Europei în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Creșterea prețului articolelor de consum afecta cu atât mai mult industria cărții cu cât alți factori veneau să i se alăture. Hîrtia a suferit o creștere a prețului provocată de o cerere accentuată, în timp ce materia primă, pînza, nu era produsă în cantitate suficientă. Cărțile tipărite în urmă cu un secol blocau o piață a cărei extindere nu urmăse progresele tipografiei, iar editorii au suferit foarte curînd concurența comerțului de ocazie. În sfârșit, profesia suferea o depreciere sigură; oricine se putea ocupa de comerțul cu cărți; vremea marilor tipografi umaniști trecuse. În fața dificultăților, am văzut că meseriile cărții au căpătat o structură capitalistă, închizîndu-se într-un sistem de reglementare riguros și unindu-se pentru a-și apăra interesele, eliminînd concurenții și controlînd exersarea profesiei și atin-

gerea perfecțiunii. Astfel, s-a format la Paris o corporație a librarilor, tipografilor și legătorilor ale căror statute au fost stabilite între 1618 și 1619. În fruntea ei, un sindic și mai mulți adjuncți aleși în fiecare an au fost însărcinați exclusiv să verifice ce tipăreau, vindeau sau primeau colegii lor, autoritatea regală făcând repede din această corporație un instrument de control. În aceeași perioadă, se făceau regroupări asemănătoare în principalele centre tipografice ale Europei.

Conciliul celor 30, care s-a desfășurat între 1545 și 1563, a deschis era *Contrareformei*. Această mișcare a influențat evoluția editării, căci cartea religioasă avea încă un rol important.

Conciliul a luat mai multe hotărâri capitale în legătură cu acest aspect. În domeniul biblic, Vulgata este proclamată text autentic al Bibliei; revizuită și publicată în 1590, Sixt al V-lea face din aceasta singura versiune autorizată; toate edițiile catolice ale Bibliei vor fi refăcute. În domeniul liturgic, cărțile bisericești sînt epurate și se hotărăște ca ritul roman să fie adoptat peste tot. În domeniul științific, conciliul încurajează lucrările de erudiție religioasă, de patristică și istorie ecleziastică, pentru a face față atacurilor protestanților. În domeniul canonic, papa Pius al V-lea promulgă în 1565 un *Index librorum prohibitorum*, catalog al cărților interzise de Biserica Catolică, reeditat și completat adesea pînă în 1948 și suprimat abia în 1966. El impune și reguli pentru controlul religios al cărților și prevede ca orice manuscris să fie aprobat de autoritatea ecleziastică a diocezei locale înainte de a fi publicat; aici își au originea *Nihil obstat* (nimic nu împiedică) și *Imprimatur* (poate fi tipărit), care figurează încă în cărțile catolice. La Roma, Pius al IV-lea creează Tipografia Poporului Roman (care va deveni tipografia vaticană) pe care o încredințează lui Paulo Manuzio în 1561, pentru a pregăti edițiile oficiale ale Bibliei, ale textelor Sfinților Părinți, ale decretelor și Catehis-

mului conciliului celor 30. El pretinde chiar să i se rezerve privilegiul exorbitant al tipăririi cărților liturgice după uzul roman; în fața protestelor regilor Franței și Spaniei se ajunge la soluția ca familia Plantin-Moretus la Anvers și o companie de librari parizieni (*Compagnie des usages*) să împartă acest privilegiu; editările textelor Sfinților Părinți dau naștere la monopoluri asemănătoare, așa cum este *Compagnie de Grand navire* la Paris. De fapt, amploarea și cheltuielile unor asemenea editări justificau regrouparea mai multor librari și protecția lor prin privilegii. Congregația Propagandei (*de Propaganda fidei*) este fondată la Roma în 1622 de Grigore al XV-lea, pentru apărarea credinței, promovarea misiunilor îndepărtate, încercarea de unire cu orientalii. Începînd din 1626, i se alătură o tipografie poliglotă care va funcționa pînă în 1907 și va difuza numeroase lucrări filologice, liturgice, apologetice și de relatări de călătorie, tipărite în cele mai variate limbi, cu caracterele cele mai diverse.

II. Evoluția editării europene

1. **Germania.** Marile centre tipografice ale epocii precedente intră în declin; principalele trei centre rămîn Köln, Frankfurt și Leipzig. În Köln, numai în secolul al XVII-lea erau 75 de nume de tipografi; cu universitatea, colegiul de iezuiți, refugiații din Provinciile Unite și din regiunile protestante ale Germaniei, acest oraș a devenit un mare centru editorial al *Contrareformei*. Dar traficul cu carte a cunoscut cea mai mare intensitate la Frankfurt, unde în cursul anilor 1560-1570 tîrgurile atrăgeau librari din toată Europa. Un comerț cu cărți bazat pe troc și creșterea producției făcea necesară aceste adunări. Începînd din 1564, cataloagele anunțau ce aducea fiecare și serveau drept bază compilațiilor bibliogra-

fice ale lui Basse (1592), Cless (1602) și Draud (1610-1611), care permit cunoașterea producției europene a epocii. Chiar autorii frecventau Frankfurt-ul și îi dădeau fizionomia unei „noi Atene”, după expresia lui Henri Estienne, care descria aceste târguri în 1574. Dar războiul de 30 de ani face comunicațiile nesigure, ceea ce-i determină pe librari să abandoneze aceste reuniuni periodice. Această tradiție este preluată de târgurile din Leipzig, unde primul catalog de cărți a fost publicat în 1595. Traficul cu cărți îl va depăși pe cel din Frankfurt, în jurul anului 1675, și va fi înfloritor în secolul al XVIII-lea, dar poziția orientală a orașului îl face să nu fie considerat un centru european ca Frankfurt-ul. Producția de carte în Germania suferă de pe urma războiului de 30 de ani; media sa anuală de 1 600 de exemplare, la începutul secolului, scade la 660 și nu mai atinge cifra anterioară decât la mijlocul secolului al XVIII-lea. Și calitatea cărții este influențată; o carte germană din această perioadă se recunoaște după hîrtia de proastă calitate, care a absorbit o mare parte a cernelii pe care caracterele uzate nu au putut-o reține. Multe biblioteci sînt ruinate, în timp ce altele, luate ca pradă de război, își schimbă proprietarii și vor îmbogăți fonduri străine, ca cele ale Vaticanului și ale bibliotecilor din Suedia.

2. **Țările de Jos.** La sfîrșitul secolului al XVI-lea, decadenta italiană se accentuează și creșterea prețurilor oferă profit Flandrei. Venetia va rămîne un important centru tipografic, dar producția sa va depăși puțin piața italiană. Prosperitatea din Anvers se manifestă în domeniul cărții printr-o înflorire a atelierelor tipografice, dintre care cel mai important este cel al lui Christophe Plantin.

Venit din Touraine, el instalează o tipografie în 1555 și își pune presele în serviciul Contrareformei și al coroanei Spaniei. Printre cele 2 500 de ediții pe care le publică în mai puțin de 40 de ani, multe sînt remarcabile; să cităm numai monumentală Biblie poliglotă (1569-1572), coordonată de Arias Montanus și finanțată de Filip al II-lea. În atelierul său funcționau 22 de prese și casele sale de litere erau umplute cu multe caractere, dintre care cele mai frumoase fuseseră gravate la Paris de către Guillaume Le Bé. Calitatea edițiilor sale depindea și de echipa de erudiți de care se înconjura: Lipse, Ortelius, Sambucus, de L'Escluse, Montanus, Dodoens etc. El avea mai mulți gineri care reprezentau firma familiei la Leyda și Paris; un altul, Jean Moretus, preia editura din Anvers în 1589 și publică în continuare ediții frumoase, precedate de frontispicii gravate după Rubens. Editura Plantin-Moretus va supraviețui pînă în 1876; orașul Anvers o va cumpăra atunci pentru a o transforma într-un muzeu consacrat istoriei tipografiei și cărții.

Rolul comercial al orașului Anvers se năruie în 1648, cînd Tratatul de la Mîenster închide Escaut-ul. Producția Țărilor de Jos spaniole era atunci dominată de cartea religioasă; în această perioadă (1643), bollandiștii au început o operă care s-a continuat pînă în zilele noastre. Trebuie menționat și un ansamblu de publicații savante datorate lui Juste Lipse, Aubert Lemire, Erycius Puteanus și alții, care fac trecerea între umanismul secolului al XVI-lea și erudiția secolului al XVII-lea. Ar trebui menționați și alți tipografi din Anvers (așa cum este familia Verdussen), din Bruxelles (familia Velpius și, mai tîrziu, Foppens), din Louvain și din Mons.

3. **Provinciile Unite.** Declinului comercial al Țărilor de Jos spaniole îi corespunde dezvoltarea statelor din

nord, care se separaseră și se regrupaseră sub numele de Provinciile Unite. Secolul al XVII-lea este secolul de aur al acestei țări și se cunoaște înflorirea artistică ce a însoțit prosperitatea sa economică. Aceasta nu este singura cauză a dezvoltării editurii olandeze, ci și climatul de relativă libertate care domnea în această țară și care o favoriza. Mulți autori care se temeau de cenzura din țările lor își tipăreau operele în Olanda; astfel a fost publicat *Discursul asupra metodei* al lui Descartes, în 1673, la Leyda. O viață intelectuală intensă contribuia și la însuflețirea editurii. Universitatea din Leyda, fondată în 1575, era frecventată de studenți din toată Europa, veniți să urmeze cursurile profesorilor iluștri; alte universități se deschiseseră la Franeker, Groningen, Utrecht și Harderwyk. În timp ce în secolele al XV-lea și al XVI-lea se evidențiază numai 250 de tipografi, librari și editori în această regiune, în secolul al XVII-lea se numără mai mult de 2 500. Provinciile Unite erau o putere maritimă, iar cartografia se dezvoltase foarte mult. Familia Blaeu ilustrează editarea în acest domeniu la Amsterdam, dar familia care domină editarea olandeză a secolului al XVII-lea a fost Elzevier.

Louis Elzevier, librar la Leyda din 1580-1617, este la originea acestei puternice dinastii, care a avut mai multe edituri în Olanda și ateliere în toată Europa. Devenită tipografie, editura din Leyda a cunoscut apogeul, din 1625 pînă în 1652, sub conducerea lui Abraham și a lui Bonaventura Elzevier. Edițiile lor se caracterizează prin perfecțiune tehnică; hîrtia, venită de la Angoulême, este fină dar excelentă; caracterele lor sînt celebre, cu toate că le imită pe cele ale lui Garamond; ca și Aldo Manuzio, ei preferă formatele mici, mai ușor de exportat; finețea hîrtiei și o tipografie riguroasă permit ca textele ample să încapă în volume ușor transportabile. Se asi-

gură de participarea unor erudiți ca Daniel Heinsius, profesor la Leyda, și a fiului său Nicolas pentru a supraveghea corectarea clasicilor latini pe care îi editează în număr mare. Lansează o colecție numită a „Micilor Republici”, descrieri statistice și topografice ale diverselor țări. O ultimă parte a producției lor constă în publicarea autorilor contemporani, mai ales francezi, uneori sub o adresă falsă; cu ei contrafacerea se ridică la rang de instituție în editarea europeană. Edițiile familiilor Elzevier (mai mult de 2 000 autentice) s-au bucurat de un mare prestigiu pe lângă colecționarii secolelor al XVIII-lea și al XIX-lea.

4. **Franța.** După războaiele religioase, editura franceză încearcă o relansare la începutul secolului al XVII-lea, dar este jenată de condițiile economice, de implicațiile tracasante ale cenzurii, de sistemul de privilegii și de regulamentele corporative. Tipărirea și comerțul cu cărți sînt supuse unei legislații stricte, așa cum o dovedește (*Code de la librairie et de l'imprimerie de Paris*), publicat în 1744 de Saugrain; dar repetiția unor texte despre care vorbește acest cod dovedește că toată această reglementare complexă era considerată greșită.

Richelieu se străduiește să facă cenzura eficace: nu acordă privilegii decît cărților văzute de scriitori sau doctori pe care el i-a desemnat. Aici este originea cenzurilor regali, care au controlat tot ce s-a publicat în Franța în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Richelieu a fost uimit de serviciile aduse de tipografia familiei Plantin coroanei Spaniei; astfel, în 1640, a creat la Luvru un atelier tipografic oficial care s-a numit *Tipografia Regală*; se gîndea să-i atribuie monopoluri exorbitante, dar nu a avut timp să realizeze acest plan. Această instituție s-a limitat mai întîi la tipărituri de lux, pentru a ridica nivelul editurii franceze, și la publicarea colecțiilor mari, care cereau o finanțare amplă.

Librari importanți servesc Contrareforma, la Paris (Sebastien Cramoisy) ca și la Lyon (Jacques Cardon). Și alți tipografi parizieni merită să fie citați: Antoine Vitre, care a tipărit o Biblie poliglotă în 10 volume (1628-1645), Augustin Courbé, care a fost editorul la modă în vremea sa (1629-1660), Coignard, care publică primele două ediții din *Dictionnaire de l'Académie française* etc. Dar atelierele, prea numeroase, vegetează; ele trebuie să se pună la dispoziția unui mare editor sau să se consacre producției lucrative, dar periculoase, a contrafăcărilor și a cărților interzise. În 1704, un edict general limitează numărul tipografilor în orașele regatului „de teamă ca, negăsind suficiente lucrări pentru a supraviețui, să nu se deda contrafăcărilor sau altor tipăriri contrarii bunei orînduirii”; în 1739, un nou edict reduce și mai mult numărul tipografilor autorizați. Tipăriturile franceze ale secolului al XVII-lea sînt adesea de calitate mediocră; puține cărți luxoase, numai pentru autorii la modă: Chapelain (*Pucelle*, 1656), Desmaret, Scudéry, în timp ce forma foarte modestă în care fuseseră publicate textele clasice nu uimește.

5. **Spania.** Și în acest caz se constată o recesiune în editare. Cenzura obligatorie, stabilită începînd din 1502, se agravase în timpul lui Filip al II-lea. Tipografilor de Jos spaniole sînt activi și fac concurență celor din metropolă; de exemplu, familia Plantin-Moretus deține monopolul asupra cărților liturgice. Chiar în Spania, chiar și mănăstirile și comunitățile religioase se ocupă cu comerțul cu cărți scăpînd de taxele care-i lovesc pe librării. Italia, Geneva, Lyon-ul aprovizionează și ele piața spaniolă. Toate acestea, corelate cu conjunctura

generală, explică declinul cărții spaniole; prezentarea este urîță, hîrtia de calitate inferioară, caracterele uzate. Este totuși secolul de aur al literaturii, epoca lui Cervantes, Gongora, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon, dar acești scriitori nu se bucură de un tratament mai bun decît clasicii francezi.

6. **Geneva.** În timp ce colegii catolici lucrează pentru Contrareformă, tipografilor protestanți își vînd cu greu producția. În Franța, cei mai mulți vegetează, în afară poate de Saumur. În ce privește prosperitatea editurii olandeze, ea ține de cauze economice și intelectuale. Rămîne Geneva, devenită un important centru de editare în cursul secolului al XVI-lea; producția sa se orientase spre export, dar fixarea frontierelor religioase și controlul cărții în țările catolice au restrîns difuzarea. Astfel, tipografilor și librării genevezi abandonează comerțul local cu cărți religioase pentru a publica lucrări din alte discipline, neexpunîndu-se cenzurii și puțînd să pătrundă mai ușor în țările catolice; ei ajung chiar să tipărească operele teologilor Contrareformei (Suarez). De altfel, numele de Geneva nu figurează pe aceste ediții; Consiliul nu ține la ceea ce apare în cărțile pe care nu le aprobă pentru folosire locală; de altfel, acest nume ar fi suscitât neîncrederea clientelei catolice. El este schimbat atunci cu *Aureliae Allobrogum* sau *Coloniae Allobrogum*, forme echivoce, vrînd să înlocuiască prin aceasta alte orașe, ca Lyon sau Frankfurt. Cărțile geneveze au circulat mult în Franța și Peninsula Iberică.

III. Dezvoltarea presei

Istoria cărții n-ar trebui să neglijeze presa, dar nu putem să ne oprim prea mult aici asupra unui subiect care este tratat în altă parte¹. Să amintim numai originile presei. Istoria ei începe în secolul al XIII-lea, o dată cu apariția foilor manuscrise care conțin informații recente. Acest tip arhaic de presă va supraviețui: „știrile mărunte” vor fi răspândite pînă în secolul al XVIII-lea. Tipografia dă avînt comerțului cu informații. Chiar din secolul al XV-lea se tipăresc foi volante sau cărți din unul sau două caiete, *canards*, care relatează un fapt divers de actualitate sau povestesc o întâmplare așa cum s-a petrecut, și *occasionnels*, care oferă informații militare sau politice, publicate adesea pentru propagandă. Editarea acestora din urmă a cunoscut în Franța trei perioade de vîrf: cea a Ligii, minoratul lui Ludovic al XIII-lea și Fronza (mazarinadele). Ideea de a oferi informații într-un mod regulat s-a dezvoltat în jurul anului 1600, perioadă în care se organiza poșta, care permitea primirea și difuzarea regulată a veștilor. Primele culegeri par a se fi născut în Germania. Între 1588 și 1598, Michael Eyzinger publică de două ori pe an un volum care relatează principalele evenimente ale semestrului, pentru a fi vîndut la târgurile de primăvară și toamnă din Frankfurt. În 1597, Leonard Straub tipărește la Roschach, aproape de Saint-Gall, primul săptămînal cunoscut. Corespondența lui Juste Lipse permite să se creadă în existența gazetelor regulate în 1602 și 1603, iar cele mai vechi publicații săptămînale care s-au găsit datează din 1609, una apărută la Augsburg, cealaltă la Strasbourg. La Anvers, Abraham Verhoeven publică

¹ A se vedea nr. 1 000 al prezentei colecții: F. Terrou, *L'Information*, G. Weill, *Le Journal*, Paris, 1934; R. de Livrois, *Histoire de la presse française*, Lausanne, 1965, 2 vol.; *Histoire de la presse française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1969.

numeroase știri între 1605 și 1619, dar nici un periodic regulat înainte de 1620. În Franța, primul periodic, *Le Mercure françois* (1611), nu era încă decît anual.

Guvernele și-au dat repede seama de interesul publicului față de gazete și de posibilitatea de a le supraveghea și chiar inspira. În Franța, puterea favorizează înflorirea unei presei oficioase, politică prin *La Gazette* (1631), literară și științifică prin *Le Journal des savants* (1665), mondenă prin *Le Mercure galant* (1672). O presă în limba franceză, mai liberă, apare și în străinătate, mai ales în Olanda. În secolul al XVIII-lea, presa se dezvoltă în Franța (350 de titluri din 1631 pînă în 1789) și mai ales în Anglia, favorizată de un regim de relativă libertate. În afară de două încercări scurte în 1660 (una la Leipzig, cealaltă la Londra), primul cotidian a apărut la Londra în 1702 și abia în 1777 la Paris.

IV. Ilustrația în timpul gravurii *taille-douce*

1. **Secolul al XVI-lea.** Gravura *taille-douce* se impune în ilustrația cărții în cursul celei de a doua jumătăți a secolului. Editura din Anvers joacă un rol determinant nu numai din cauza numeroșilor artiști care lucrau în acest oraș, dar și pentru că tehnica aramei era foarte avansată pe tărîm flamand; să nu uităm că familia Fugger din Augsburg, care monopoliza comerțul cu metale de aramă, avea depozite la Anvers. Plantin folosește *taille-douce* încă din 1558, în *Pompe funèbre* de Carol Quintul, și publică apoi numeroase lucrări ilustrate, dînd de lucru unor artiști excelenți ca frații Wierix sau familia Galle – tată și fiu. În Franța, *taille-douce* se introduce în jurul anului 1540, în timp ce gravorii italieni deschid ateliere în care se formează artiști francezi ca

Delambre, Androuet du Cerceau, Woeriot, Boyvin, dar aceștia lucrează puțin în ilustrația cărții. Una dintre primele realizări în domeniu este *Epitome* de Balthasar Arnouillet (1546), cu o suită de portrete ale regilor Franței, atribuite lui Claude Corneille din Lyon. Vor urma altele, *Apocalypse figurée* (1561) de Jean Duvet fiind una dintre cele mai originale. În Germania, Virgile Solis, ilustrator al Bibliei și Jost Amman (1539-1591), autor de culegeri despre costume și meserii, continuă să folosească lemnul.

2. **Secolul al XVII-lea.** În cartea epocii clasice nu trebuie să te mulțumești să evaluezi numai forma ilustrației, ci să încerci să-i pătrunzi și spiritul. Această ilustrație se vrea alegorică și morală; nu este vorba numai despre decorarea unui text, ci și despre o demonstrație recurgând la simbol pentru a convinge. Alegoriile sînt chiar codificate într-un fel de dicționar, *Iconologia* iezuitului Ripa (Roma, 1539), adesea reeditat și tradus; aflăm de aici cum se reprezintă toate abstracțiile, de la dragostea profană pînă la adevăr. Această preocupare de a convinge explică de ce multe cărți nu au decît o singură ilustrație la început: titlul gravat în care artistul a concentrat, într-o singură filă și prin imagine, ideile importante ale cărții; ilustrația personalizează atunci cartea și sîntem departe de ramele de la începutul secolului al XVI-lea. Preferința pentru alegorie se manifestă și în culegerile de embleme care se publică din timpul Renașterii și care au devenit un gen literar prin Alciat (a cărui lucrare a fost adesea editată din 1531). Aceste cărți realizează uniunea imaginii cu un text epigramatic; ele furnizează modele diverselor arte decorative, de la

mobilier pînă la orfevrărie. Posteritatea acestor culegeri se extinde chiar în domeniul nonfigurativ al devizelor, gen care a avut atîta succes în secolele al XVI-lea și al XVII-lea, și chiar și în cel al fabulelor (ilustrări ale unei morale).

Se dezvoltă stampania originală; ea este căutată și colecționată; astfel, mulți artiști, pictori sau gravori, nu au lucrat deloc pentru carte (Rembrandt de exemplu). Ilustrația cărții încetează să fie o artă originală, căci ea este adesea constituită din planșe care se vînd și ele separat, ca și stampele.

În ilustrația cărții apare acvaforte. Această tehnică constă în a da placa de aramă cu un strat de lac, în trasarea desenului în lac, îndepărtînd apoi metalul cu un acid (apă tare) pentru a provoca corodări care vor fi date cu tuș. Acest procedeu conferă mai multă suplețe desenului decît tăierea directă și permite pictorilor și desenatorilor să graveze chiar ei, fără intervenția unui tehnician. Jacques Callot (1592-1635) a excelat în această tehnică, dar a lucrat puțin în domeniul cărții (*Combat à la barrière*, Nancy, 1627). Abraham Bosse (1602-1676) are un stil mai apropiat de cel realizat cu dalta; el păstrează o influență clasică în ilustrarea cărții (*Ariane* de Desmarests, *Pucelle* de Chapelain), dar în stampe reproduce adesea scene ale societății timpului său; el a scris și câteva lucrări teoretice, iar *Traité de la manière de graver en taille-douce* (1645) va influența mai multe generații de artiști.

În timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea se constituie o adevărată școală franceză. Gravura *taille-douce* domină ilustrarea cărții, în care se disting, între alții: François Chauveau, Jean Lepautre, Israël Silvestre, Sébastien Leclerc. Se dezvoltă obiceiul de a plasa la începutul lucrărilor portretul autorilor sau al personalităților cărora le sînt dedicate; aceasta creează un gen nou în care excelază Robert Nanteuil și Gérard Edelinck. Originalitatea lui Claude Mellan (1598-1688)

constă în practicarea gravurii simple, în care umbrele nu mai sînt obținute prin tăieri încrucișate, ci printr-o aprofundare și o apropiere a șanturilor, care conferă gravurilor o transparență aparte; titlurile pe care le gravează în maniera lui Poussin în primele cărți ale Tipografiei Regale sînt un bun exemplu.

În străinătate, Rubens desenează frontispicii frumoase pentru edițiile lui Moretus de la Anvers, pe care le gravează Cornelius Galle. La Frankfurt, Théodore de Bry, gravor și librar, editează lucrări ilustrate, mai ales o colecție despre călătoriile în Indiile Orientale. Ginerile său, Mathieu Merian (1593-1650), îi succede și lasă o operă amplă, în care domină ilustrațiile din *Topographia* lui Zeiller.

3. Secolul al XVIII-lea. Martoră a unei societăți cultivate dar superficiale, cartea franceză a secolului al XVIII-lea încearcă mai ales să placă. Literatura care domină această perioadă este galantă, cu influențe erotice și adesea artificială; ea primește o ilustrație elegantă, pe măsură. Ca și în ale domeniului artei, străinătatea se inspiră din modelul francez; lucrările elvețianului Salomon Gessner, care era propriul său ilustrator, și gravurile berlinezului Chodowiecki sînt un bun exemplu; dar culegerile venețianului Gianbattista Piranesi au o cu totul altă dimensiune și o puternică originalitate.

Schematizînd, putem împărți ilustrația franceză a acestui secol în trei perioade. În prima perioadă (1715-1755), se transmit tradițiile secolului al XVII-lea de a apela pentru ilustrația cărții la pictorii de meserie: Gillot, Troy și Lemoine, Boucher, Oudry. Mijlocul secolului (1755-1775) este perioada cărților cu viniete (ilustrații cu format mic intercalate în text), cea mai apreciată de bibliofili; gravurile sînt adesea trasate în acvaforțe și retușate cu dalta pentru detalii; cîțiva artiști se consacră în mod special ilustrației de carte: Gravelot, Cochin fiul și mai ales Eisen, a cărui senzualitate a bucurat mai multe gene-

rații de bibliofili. Sfîrșitul secolului (1775-1800) revine la mai multă simplitate, ceea ce nu înseamnă că n-a existat o sensibilitate exagerată în perioada lui Rousseau și Greuze sau răceală în timpul lui David și al neoclasicismului; două nume domină ilustrația cărții: Marillier și Moreau cel Tânăr, pe care îl vedem evoluînd de la grația secolului al XVIII-lea pînă la rigiditatea stilului Empire. Ar trebui să-i mai menționăm pe: Choffard, Coigny, Gabriel de Saint-Aubin etc. Tot în această perioadă apar în interiorul cărții ilustrații colorate, obținute cel mai adesea printr-un procedeu de reperare, în care diferitele nuanțe erau tipărite succesiv; inventată de Leblon în jurul anului 1725, această tehnică a fost utilizată mai ales de gravorul Gautier d'Agoty între 1750 și 1775.

Lemnul nu dispăruse complet; adesea, se continua folosirea lui pentru benzi, litere ornate, viniete la sfîrșitul unui capitol. În secolul al XVIII-lea, se produce o reînnoire; un artist original – Jean-Michel Papillon – se consacră în întregime gravurii în lemn și publică chiar un tratat asupra acestui subiect (1766). O altă inovație în decorația cărții este folosirea vinietei tipografice, care permitea, prin asamblare, realizarea unor motive ample și variate. Puțin utilizate pînă atunci, aceste viniete de fontă sînt puse în folosință de turnătorii parizieni, mai ales de Pierre-Simon Fournier, care a prezentat o mare varietate de modele în *Manuel typographique (Manualul tipografic)* (1764-1766).

V. Editarea în secolul al XVIII-lea

În secolul luminilor, noile idei reușesc să înlăture barierele reglementării cărții și sistemele de cenzură încep să cedeze. În Franța, între privilegiu și interdicție

controlul cărții stabilește mai multe nuanțe: autorizația mărcii, mai puțin costisitoare decât privilegiul, autorizația simplă și autorizația tacită; cea din urmă se multiplică după 1750, când direcția generală a librăriei este încredințată lui Malesherbes, care justifică astfel acest procedeu: „Au existat situații în care n-am îndrăznit să autorizăm public o carte și totuși am simțit că ar fi imposibil să se împiedice publicarea ei”; lucrările publicate în Franța sub această garanție poartă adesea adrese vagi sau false: Amsterdam, Geneva, Londra. În plus, unele cărți par a fi tolerate de poliție, fără să fie înscrise într-un registru sau să fi primit vreă autorizație. Totuși presiunea Parlamentului și a clerului explică existența unor cărți clandestine, nepermise și netolerate; *Spiritul legilor* și *Candid* trebuie să fie publicate la Geneva, *Noua Héloïse* la Amsterdam, edițiile originale și contrafacerea se înmulțesc în afara frontierelor.

Contrafacerea devenise o formă de editare ca oricare alta; un tipograf din Yverdon, de Félice, scria în 1770: „Cărțile bune nu aparțin librarilor, ci umanității care cere să fie luminată și formată pentru a fi virtuoaasă... tipograful și librarii nu sînt decît intermediarii acestei lucrări salutare. Așadar, orice librar sau tipograf, care prin contrafaceri răspindește mai prompt cărți de bună calitate, merită recunoștința din partea umanității și cred chiar că este obligat de conștiință să o facă”. Acest tip de editare care se dezvoltase în Olanda chiar din secolul al XVII-lea, va cuceri Belgia, apoi Elveția. Se remarcă multe contrafaceri în lucrările tipărite chiar de Félice, principala fiind cea a *Enciclopediei* fraților Cramer din Geneva, editori ai lui Voltaire, de societăți tipografice din Neuchâtel, Berna, Lausanne. Contrafacerea atinge și cartea germană; tipograful din Karlsruhe, Reutlingen, Tübingen, Stuttgart obțineau profituri substanțiale. Nu s-a plîns editorul Göschen

că a vîndut în zece ani numai 1 500 de exemplare din *Don Carlos* (1787) de Schiller, în timp ce persoanele care o contrafaceau vindeau 20 000? Diversitatea statelor germane și a legislației lor favoriza această stare de lucruri și vor trebui să vină primele decenii ale secolului al XIX-lea ca să fie luate măsuri eficiente în acest domeniu.

În Franța, Parisul domină piața cărții; printre principalii tipografi și librari să-i menționăm pe Jacques Collombat (care a fost și fondatorul caracterelor), familia Didot de care vom mai vorbi, Lebreton, editor al *Enciclopediei*, Jombert, specializat în lucrări matematice și tehnice etc. Centralizarea și sistemul de reînnoire a privilegiilor (care durează pînă în 1777) dezavantajează provincia, care nu publică decît lucrări de interes local sau contrafaceri. Totuși, în această perioadă, se instalează aici cîteva edituri de succes: familia Danel tipărește la Lille din 1699, Leroux la Strasbourg din 1729, Aubanel la Avignon din 1744, Mame la Angers și apoi la Tours din 1767. Existau la Paris negustori ambulanti aleși dintre săraci și invalizi care au lucrat în domeniul cărții și a căror activitate era reglementată. Și cum propagau și vindeau orice, un decret din 1722 le-a redus numărul la 120, amintind că le era permis: „Să vîndă numai edicte, declarații, ordonanțe, decrete sau alte dispoziții judecătorești... almanahuri și tarife, ca și cărțuții care nu depășesc opt foi”. Fără îndoială, existau negustori ambulanti și la țară, dar cea mai mare parte a comerțului cu cărți era făcut de librării de bilci, care mergeau din oraș în oraș cu șarete încărcate cu numeroase cărți. În Germania, vîrsta de aur a literaturii este servită de mari editori care difuzează operele scriitorilor clasici: Göschen la Leipzig, Unger la Berlin, Cotta la

Tübingen și apoi la Stuttgart. În Anglia, ridicarea restricției care limita practicarea tipăririi în patru orașe și avântul literar din secolul al XVIII-lea deschid perspective largi cărții; se dezvoltă industrii anexe și se instalează topitorii de caractere, dintre care celebră este cea a lui William Caslon; la Glasgow, frații Foulis publică, din 1740 pînă în 1795, ediții clasice îngrijite. Cartea spaniolă cunoaște o reînnoire în epoca lui Carol al III-lea (1759-1788); prezentarea sa se ameliorează și este favorizată de tipografi buni ca Joaquim Ibarra și Antonio Sancha la Madrid sau de familia Montfort la Valencia. Totuși trei tipografi joacă un rol determinant în evoluția generală a cărții: Baskerville, Didot și Bodoni.

John Baskerville, muncitor într-o turnătorie de caractere și tipograf la Birmingham din 1750 pînă în 1775, creează un nou tip de literă, foarte geometrizată, accentuînd literele pline și pe cele dezlegate, elegantă, dar puțin subțire; împreună cu John Whatman se preocupă de fabricarea hîrtiei albe, numită velină; publică mai ales ediții clasice: Vergiliu (1757), Horațiu (1770) și Terențiu (1772). La moartea sa, materialul tipografic este achiziționat de Beaumarchais care instalează un atelier la Kehl, în ducatul de Bade, pentru a tipări operele lui Voltaire și Rousseau. Dinastia Didot, care a practicat tipografia pînă în zilele noastre, a fost întemeiată de François, la început librar la Paris (1713). Fiul său, François-Ambroise, a fost inițiatorul mai multor perfecționări tehnice; el a introdus în Franța fabricarea hîrtiei veline, a inventat presa cu o lovitură și a înlocuit formele de lemn cu cele metalice, a creat punctul tipografic, pentru măsurarea caracterelor, și tot el a dat comandă lui Wafard și fiului său Firmin de noi caractere, care au claritatea și rigiditatea stilului neoclasic. Tipograf la Parma din 1776 pînă în 1813, Gianbattista Bodoni lucrează în același sens ca și Baskerville și Didot; el creează caractere foarte regulate, accentuează geometrizarea literei și opoziția dintre pline și

dezlegate; cercetările sale tipografice sînt condensate într-un *Manual* publicat în 1818, după moartea sa. Acești trei tipografi reînnoiesc forma de prezentare a cărții și impun gustul tipografic al secolului al XIX-lea. Ei eliberează cartea din forma sa de prezentare arhaică, marcată de o mare sobrietate a ornamentației și o construcție care este adesea pur tipografică; este ceea ce oferă un aspect atât de modern producției lor.

Marile colecții documentare de lucrări de referință ocupă un loc important în editarea secolului al XVIII-lea pe care am greși limitînd-o numai la literatura galantă.

Trebuie amintită opera benedictinilor de la Saint-Maur, stabiliți la Saint-Germain-de-Prés, a căror activitate intensă a făcut proverbială erudiția benedictină; numele cele mai cunoscute sînt: P. P. Mabillon și Montfaucon. Secolul al XVIII-lea vede apărînd multe lucrări consacrate artelor frumoase, publicații științifice îngrijite, ample culegeri de călătorii ilustrate. Este și perioada dicționarelor, care reflectă numeroasele curiozități ale secolului luminilor; alături de dicționare cu definiții apar culegeri mai ample, adunînd adevărate articole; *Enciclopedia* (1751-1772) este exemplul cel mai cunoscut, dar este departe de a constitui un fenomen izolat; să ne gîndim de exemplu la *Universal Lexikon* (1732-1750) al lui Zedler apărut la Leipzig.

Sfîrșitul secolului este marcat de mari schimbări în domeniul păstrării cărților. Suprimarea iezuiților provoacă împrăștierea bibliotecilor lor bogate. În Austria, Joseph al II-lea închide mănăstirile pe care le consideră inutile; bibliotecile lor o îmbogățesc pe cea din Viena și servesc drept instituții de învățămînt. În Franța, Revoluția, care suprimă mănăstirile și confiscă bunurile imigranților, pune o mare cantitate de cărți la dispoziția statului; din acest moment se creează bibliotecile municipale franceze; o selecție a celor mai frumoase manuscrise și a celor mai prețioase texte tipărite este orientată către Paris unde Biblioteca Regală, devenită națională, se îmbogă-

tește cu 300 000 de volume dintr-o dată. Urmînd exemplul Franței, mai multe state germane secularizează bunurile cleeziastice, îmbogățind bibliotecile orașelor și universităților și despuind provinciile pentru a umple capitalcele. Naționalizarea bibliotecilor private a pus la dispoziția publicului savant o amplă documentație, adesea puțin cunoscută și greu accesibilă; dar ea presupune și pierderi datorate deplasărilor și jafurilor extinse. Dacă numeroase cărți au fost aruncate pe piață de această ocazie și au permis crearea unor frumoase colecții particulare în secolul al XIX-lea, au existat și distrugerii voluntare regretabile. Astfel, distrugînd „o întreagă adunătură de cărți de rugăciuni și de devoțiune inutile, cărți de legende și alte absurdități teologice”, după termenii unei ordonanțe a lui Joseph al II-lea, a dispărut o mare parte a literaturii religioase, care lipsește cercetării de astăzi.

CARTEA MODERNĂ

I. Revoluția industrială și cartea

Inovațiile tehnice, legate de revoluția industrială, au asigurat producției de carte o creștere extraordinară în cursul secolului al XIX-lea. Eficacitatea lor depindea de felul în care erau îmbinate; abundența de hîrtie era inutilă dacă presa de tipar nu era ameliorată, și invers; rapiditatea preselor rămînea și ea fără efect atîta timp cît culegerea tipografică rămînea lentă etc.¹

Suportul esențial al cărții, hîrtia, rămînea limitat de relativa raritate a materiei sale prime, pînza, și de fabricarea manuală, îndelungată și delicată. Aceste două probleme sînt rezolvate în secolul al XIX-lea. Hîrtia este fabricată mecanic datorită mașinii inventate de Louis-Nicolas Robert (1798) și perfecționată în Anglia de Gamble, Fourdrinier și Donkin. În 1991, în fabrica de hîrtie a lui Goble, o mașină de fabricat hîrtie de ziar putea să producă 1 500 de metri pe minut, de 8,70 m lățime. În secolul al XVIII-lea, s-au făcut mai multe experiențe pentru reînnoirea materiei prime din fibre vegetale; din 1843 se utilizează pentru hîrtia de ziar pasta de

¹ Se vor găsi mai multe detalii asupra acestor chestiuni tehnice în nr. 1 067 al prezentei colecții (G. Martin, *L'Imprimerie*) și în lucrarea lui A. Bargillat, *L'Imprimerie au XX^e siècle*, Paris, 1967.

paie, înlocuită curînd de pasta de lemn. Dezvoltarea producției de hîrtie a făcut din aceasta propria sa materie primă, pentru că pastele de recuperare acoperă aproximativ un sfert din consum. În 1987, producția mondială de hîrtie și carton se ridică la 215 611 mii de tone, dintre care 83 590 pentru America de Nord, 71 692 pentru Europa și 22 537 pentru Japonia. Producția franceză era de 7 677 000 tone în 1992: 47% pentru uz grafic, 45% pentru ambalaj și condiționare, 5% pentru uz domestic și sanitar, 3% pentru hîrtie specială.

Fabricarea cărții rămîne lentă, căci vechea presă cu braț a suferit puține schimbări din epoca lui Gutenberg. În jurul anului 1780, François-Ambroise Didot dublează capacitatea de producție realizînd presa cu o singură apăsare; se fabrică apoi mai multe tipuri de prese metalice, dar cea a lui Stanhope (1808) rămîne modelul cel mai perfecționat de presă cu braț; numeroasele inovații pe care Friedrich König (1774-1883) le aduce presei (mecanizarea, înlocuirea tîghelului cu un cilindru, ungerea automată cu cerneală) deschid era tiparnițelor moderne. *Rotativa* (în care clișeul este fixat pe un cilindru), concepută încă din 1816, perfecționată de-a lungul secolului, este folosită în general pentru tipărirea ziarelor și a revistelor.

Aceste progrese erau împiedicate de încetineala culegerii tipografice, necesitînd mînuirea a mii de prisme minuscule – caracterele. În cursul secolului al XIX-lea, au fost făcute numeroase încercări pentru a se obține mașini care să alinieze caracterele, să asigure împlinirea și lungimea rîndului. Dar aceste mașini de cules mecanice antrenau elemente prea numeroase și prea grele; viitorul aparținea mașinilor de cules și turnat, care topeau caracterele după necesități; *linotipul*, inventat în

1884 de Mergenthaler, culege și toarnă rînduri întregi; *monotipul*, inventat în 1887 de Lanston, furnizează și rînduri lungi, dar făcute din litere și spații turnate individual, ceea ce ușurează eventualele corecturi. Fiind ușor și rapid de mînuit, aceste mașini au înlocuit aproape complet culegerea manuală.

Apar și noi procedee de tipărire. Fotografia aduce mari schimbări în ilustrarea și chiar în alcătuirea cărții, deschizînd-o procedeele mecanice și eliminînd intervenția obligatorie a artiștilor și artizanilor însărcinați să interpreteze imaginile de reprodus, pe lemn, metal sau piatră. Multe procedee utilizează *clișeul linear*, *fototipia*, *similigravura* sau procedee de tipar adînc ca *heliogravura*. Un procedeu de tipar plan artizanal, *litografia*, inspiră și un procedeu mecanic, foarte folosit în prezent, *ofsetul*.

II. Forma de prezentare și ilustrarea

Prezentarea generală a cărții rămîne determinată de cercetările lui Baskerville, Didot și Bodoni.

Caracterele lor continuă să fie folosite chiar dacă în epoca romantică apar unele fantezii tipografice în titluri. O reacție în sens arhaizant se produce la mijlocul secolului, prin caracterele *augustale* ale lui Perrin (1846) și prin cele *elzévir* ale lui Beadoire (1858). La începutul secolului al XX-lea, Grasset, Auriol, Naudin desenează caractere originale dar lipsite de simplitate și prea legate de gustul epocii lor, încît nu i-au supraviețuit. Mai aproape de noi, să semnalăm caracterele realizate de turnătoria Deberny-Peignot (Cochin, 1918) și pe cele desenate de Cassandre. Sub influența publicității și a afișului, au fost întreprinse cercetări și s-au înmulțit caracterele de toate

genurile, dar tipografia curentă nu le-a dat girul său. Cea mai mare parte a cărților au textul cules cu ajutorul caracterelor clasice, care au cea mai însemnată calitate pe care le-o putem cere: lizibilitatea. Caracterele folosite în prezent pot fi împărțite în patru familii. Caracterele *elzévir*, a căror talpă este triunghiulară; cele de tip garamond și cea mai mare parte a vechilor caractere romane aparțin acestei familii. Caracterele *didot*, a căror talpă este filiformă și dintre care face parte și caracterul bodoni. Caracterele *egiptene*, la care talpa este la fel de lată ca și linia literei. *Antievelle*, în care literele au o grosime uniformă și sînt lipsite de linii pline, linii subțiri și tălpice; este vorba despre caracterele bloc, foarte răspindite în Germania sub numele de *groteschi*.

Asistăm și la căutări de punere în pagină. În ciuda gustului său arhaizant, englezul William Morris (1834-1896) a exercitat o amplă influență în acest domeniu. Mai aproape de noi, să cităm lucrările lui François Bernouard și Vox sau ale lui Louis Jou, care și-a dorit ca farmecul cărților sale să se datoreze doar formei lor de prezentare tipografică. Cercetările actuale merg chiar pînă la așezări în pagină îndrăznețe, cu rînduri sinuoase, cu spirale de litere etc., reducînd textul la un element decorativ; dar aceasta nu privește decît cartea de lux, cartea obișnuită păstrînd o formă de prezentare clasică, deoarece este făcută mai întîi pentru a fi citită. Și forma exterioară evoluează. Cartea veche se vindea întotdeauna legată; la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, începe să se vîndă cartea broșată, sub copertă nescrisă. Cu cîteva excepții (*Galerie universelle* de Imbert de La Platière, în 1787-1788), obiceiul copertilor tipărite nu s-a instituit decît la începutul secolului al XIX-lea; treptat, ilustrația își va găsi locul pe copertă.

Ilustrarea cărții beneficiază, așadar, de mai multe procedee noi. Gravura în lemn se reînnoiește printr-o incizare

cu dalta în blocuri de lemn tăiate perpendicular pe sensul fibrelor: tehnica *bois de bout* permite desene mai fine și mai libere. Stampa și acvaforte continuă să fie folosite; se gravează și în oțel, ceea ce dă imaginii un aspect mai fin și mai catifelat. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, bavarezul Senefelder descoperă proprietățile unei pietre calcaroase care absoarbe cu ușurință materia grasă și apa, în timp ce acestea se respingeau reciproc; bazîndu-se pe acest fenomen, el pune la punct *litografia*.

Decorarea cărții în timpul Imperiului și Restaurației aparține neoclasicismul ambiental, așa cum o arată edițiile frumoase ale lui Didot, ilustrate în stil davidian. Ilustrația romantică folosește posibilitățile aduse de noile tehnici și se inspiră din spiritul care animă literatura epocii; stilul trubadur și goticizant se manifestă devreme, încă din 1803, în *Poésies* de Clotilde de Surville; el se va răspîdi după 1820 și se va prelungi în acvaforte (Célestin Nanteuil). Se obișnuiește totuși să se dateze începutul cărții romantice cu 1828, cu litografiile lui Delacroix pentru o traducere a lui *Faust* de Goethe.

Perioada care se întinde pînă în 1840 este dominată de arta desenatorilor de viniete – Devéria, Johannot, Gigoux – care folosesc *bois de bout* pentru a presăra textul cu imagini vii și ușoare. După 1840, evocarea scenelor de moravuri ocupă un loc important în carte; în timp ce Charlet și Raffet contribuie prin ilustrație la difuzarea legendei napolconiene, Daumier pictează obiceiurile epocii în celebrele sale litografii, dar lucrează mai mult pentru presă decît pentru carte; Gavarni ilustrează parizianismul boem, în care evoluează femeile ușoare și studenții; Grandville abordează în lucrările lui bizarul și fantasticul, iar arta transpunerii îl face să treacă drept un precursor al suprarealismului. Acești artiști, ca și Henri Monnier (tatăl lui Joseph Prudhomme), Bertall, Cham etc., colaborează la culegerile publicate în anii 1840-1850 și furnizează desene umoristice unei prese specializate (*Caricature, Charivari...*).

După 1850, ilustrarea cărții își pierde originalitatea. Totuși Gustave Doré manifestă un romantism mai amplu și mai năvalnic decât cel al desenatorilor de viniete din anii 1830-1840. În aceeași perioadă apare în carte și fotografia; dar, dacă este folosită încă din 1852, în *Egipte, Nubie, Palestine și Sirie* de Maxime du Camp, ea nu va ocupa un loc important decât în secolul nostru; de exemplu, abia în 1894-1895 va fi introdusă în *L'Illustrations* și în *Le Monde illustré*, iar 10 ani mai târziu va înlocui complet lemnul. Totuși ilustrația tradițională își continuă drumul, xilogravura cu Lepère și Vierge, acvaforte cu Flameng și Rops, litografia cu Steinlen. Ea urmează curentul epocii și se adaptează *modern stil*-ului în 1900 cu Eugène Grasset și *artei decorative* în 1925 cu François-Louis Schmied. Lucrând în domeniul cărții, mari pictori – Manet (1874), Toulouse-Lautrec (1899), Bonnard (1900), Denis, Derain, Dufy – deschid o nouă eră, iar cartea realizată de pictori domină în prezent producția cărții de lux. Chiar dacă întâlnim nume mari (Rouault, Picasso, Chagall, Dali și, mai aproape de noi, Miro, Dubuffet, de Staël), snobismul și specula favorizează înmulțirea cărților mai puțin interesante. De altfel, trase în foarte puține exemplare (de la 100 până la 300) și vândute foarte ieftin, aceste volume sînt considerate, înainte de toate, obiecte de artă sau valori de plasament și nu sînt deloc făcute pentru a fi citite. În consecință, ele se sustrag aproape complet istoriei cărții.

Forma în care se prezintă cartea contemporană se caracterizează printr-un apel din ce în ce mai amplu la imagine și culoare. Multe cărți se împodobesc cu coperti multicolore și devenite strălucitoare prin aplicarea unei pelicule transparente; atunci cînd se pot scoate, copertile se numesc *cămăși*.¹ A intervenit o simplificare în procesul de fabricație: marginile caietelor sînt tăiate cu mașina de tăiat hîrtia, coperta este aplicată cu ajutorul unui clei puternic adeziv și nu mai are nevoie de cusătură. Acest

procedeu este folosit mai ales pentru cărțile ieftine; el face dificilă păstrarea lor, deoarece dispariția structurii caietelor nu mai permite o legare corespunzătoare.

Din anii 1870-1880, pasta de lemn a devenit materia primă esențială pentru hîrtie. Ea rezistă cu greu la trecerea vremii din cauza prezenței ligninei, substanță nesaturată; hîrtia se îngălbeneste adesea, devine casantă și compromise păstrarea exemplarelor. Hîrtia cărților romantice lăsa deja să se vadă pete de umezală. De altfel, deși cărțile engleze și germane erau vîndute legate fiind de editori, cărțile franceze rămneau broșate, în afară de cărțile școlare, lucrările pentru tineret și cărțile de preț cu cartonaje strălucitoare. Această lipsă explică succesul cluburilor cărților: apărute în Germania și în Elveția în 1928, cuceresc Franța după ultimul război mondial; ele își recrutează clientela direct, prin corespondență, și îi propune o selecție a lucrărilor cu valoare dovedită. Volumele, cu prețuri moderate, sînt tipărite pe hîrtie de bună calitate, imprimate îngrijit, întotdeauna legate¹, uneori cu gust. Constituind o concurență serioasă pentru editarea tradițională, ele au stimulat-o să îmbunătățească felul în care cartea se prezenta din punct de vedere material, vorbindu-se despre cărți în „prezentare de club”; astfel, se extimează că 31% din titluri și 37% din exemplare, publicate în Franța în 1982, au fost vîndute legate. Cluburile au adus astfel spre carte o clientelă care nu cumpăra deloc, pentru că era prea departe de librar sau pentru că nu i se deschisese gustul pentru lectură.

III. Editarea modernă

Progresele alfabetizării, reînnoirea tehnicilor și dispariția vechilor prevederi reglementare au permis în-

¹ Bineînțeles că nu este vorba despre legături autentice realizate manual, ci industrial.

mulțirea edițiilor și mărirea tirajelor. În timp ce în secolul al XV-lea producția mondială se estima la 30 000 sau la 35 000 de ediții, în secolul al XVI-lea la 150 000 sau 200 000, ea atinge 8,25 milioane în secolul al XIX-lea, 5 milioane în primul sfert al secolului al XX-lea și acum 4 129 500 pentru o modestă perioadă de cinci ani (1985-1989).

I. Evoluția editării. Dînd o mai mare libertate meseriilor legate de carte, Revoluția franceză le-a făcut accesibile unor oameni fără pregătire; astfel, în perioada Imperiului a trebuit să se restrîngă această libertate, iar tipograful și librarii să fie obligați să obțină brevete al căror număr rămînea limitat; dar era vorba și despre o măsură polițienească, nu numai de o organizare profesională. Imperiul, Restaurația, Monarhia din Iulie cenzurau cu ușurință publicațiile ostile politicii lor. Producția epocii este marcată de editarea numeroaselor opere complete, destinate reconstituirii bibliotecilor împrăștiate și formării bibliotecilor noilor burghezi; finanțarea era asigurată prin subscripție, sistem deja folosit de un secol. Aceste publicații importante rămîind puțin accesibile micii burghezii, înmulțirea cabinetelor de lectură răspundea nevoilor acesteia, dar aici se găseau mai ales romane. Este și perioada primului romantism; *Ladvoat* și *Renduel* sînt principalii editori ai noii tendințe literare. În jurul anului 1830, editarea franceză cunoaște unele dificultăți; cărțile, care sînt scumpe din cauza tirajelor mici, se vînd slab, în timp ce trebuie să facă față și contrafacărilor belgiene. De aceea, ea încearcă și să se reînnoiască.

» Face cărțile mai atrăgătoare apelînd la imagine și mai accesibile vînzîndu-le prin librării, adică în caiete separate, sub o copertă tipărită. Astfel, lucrări care valorează 10, 20 sau 30 de franci se vînd mai bine prin livrări de 10, 20 sau 30 de centime și reușesc să atingă tiraje de 10 pînă la 15 000 de exemplare. Inițiativa librarului Gervais Charpentier face să crească și prețul cărții; în 1838, el lansează o colecție *in-18* de 3,50 franci volumul (adică un sfert din prețurile practicate atunci) și publică în cîțiva ani 400 de volume în care se găsesc atît cei mai buni autori contemporani, cît și clasici. Urmînd aceeași cale, Michel Lévy creează în 1851 o colecție de 1 franc, publicînd și autori buni. Pentru a face față problemelor, profesioniștii se organizează. Urmînd exemplul societății *Börsenverein der Deutschen Buchhändler*, fondată la Leipzig în 1825, mai mulți editori parizieni creează în 1847 *Cercle de la librairie*, pentru a-și apăra interesele comune; autorii se grupează, în 1837, într-o *Société des Gens de Lettres*.

» Prosperitatea economică din al II-lea Imperiu favorizează editarea, în ciuda constrîngerilor pe care le impune cenzura (sînt urmărite *Madame Bovary* și *Fleurs du mal*). Se nasc atunci sau se dezvoltă mari edituri: Lemerre în domeniul literar, Dermod în editarea de carte tehnică, Delagrave și Colin pentru științele umane etc. În 1852, Pierre Larousse fondează o editură care va deveni prima firmă franceză de editare de dicționare și de lucrări enciclopedice. Se dezvoltă librăria fondată de Louis Hachette în 1826; ea adaugă edițiilor școlare colecții din ce în ce mai variate și obține, în 1852, concesiunea vînzării de ziare și cărți în chioșcurile din gări.

Hachette publică și cărți pentru copii și inaugurează, în 1857, „Bibliothèque rose”, care face celebre lucrările contesei de Ségur. Nu există nici o editură pentru tineret înainte de secolul al XIX-lea; operele lui La Fontaine, Perrault, Defoe,

Swift nu fuseseră scrise pentru copii. Primii scriitori care se specializează în acest gen literar sînt Arnaud Berquin (1747-1791) și canonicul bavarez Cristoph Schmid (1768-1864), unul dintre autorii cei mai editați ai secolului său. În anii 1830-1840, colecțiile de povestiri educative pentru tineret, ale căror volume erau învelite cu coperti policrome atrăgătoare, se înmulțesc atît la Paris, cît și în provincie (la Mame în Tours, Ardant în Limoges, Lefort în Lille). Marele pionier în acest domeniu va fi editorul parizian Hetzel, care creează în 1864 un periodic pentru tineret, „Magasin d'éducation et de récréation”, al cărui titlu este un întreg program pe care îl dezvoltă publicînd cărțile lui J. Macé, L. Desnoyers, Ereckmann-Chatrion și descoperindu-l pe J. Verne. Opera celui din urmă cunoaște, începînd din 1862, un succes care nu s-a dezmințit niciodată, deoarece rămîne autorul francez cel mai tradus în străinătate.

După 1870, editarea franceză continuă să se dezvolte. Totuși o producție numeroasă pe o piață instabilă și neorganizată provoacă un dezechilibru sigur. Desființarea brevetului, în 1870, a antrenat o inflație de profesioniști mediocri, mai ales la nivelul detaliului. Librării se specializează în vînzarea cu reducere de preț, dar situația rămîne bună pentru cartea tehnică și publicațiile de calitate. La începutul secolului al XX-lea, piața se redresează datorită unei conjuncturi economice favorabile și progreselor tehnice. Folosirea linotipului și a monotipului se răspîndește, în timp ce fotografia invadează cartea, transformîndu-i aspectul și stimulînd dezvoltarea noilor tipuri de publicații în domeniile actualității, artei, modei, călătoriilor etc. Foarte afectată de cele două războaie mondiale, producția s-a stabilizat începînd din 1960, apoi și-a reluat progresul.

Nu putem cita aici toți editorii marcantîi ai epocii¹. Să-l semnalăm totuși pe Fayard, care realizează două revoluții asemănătoare cu cea a lui Charpentier; el lansează, în 1904, romanul ilustrat de 95 de centime, „Modern bibliothèque”, care permite celor mai buni autori să-și lărgească cerul publicului și, în 1924, o colecție de romane de 2,50 franci, ilustrată cu lemn gravat, „Livre de demain”; editorul Ferenczi folosește aceeași formulă în „Livre moderne illustré”. Succesul acestor colecții deschide publicului larg gustul pentru cartea de calitate. În jurul anului 1900, crește numărul noilor reviste; unele se alătură unei edituri, uncori efemere, ca edițiile pe care le cunoaște „Revue blanche”, dar altele două marchează viața literară a primei jumătăți de secol: edițiile cunoscute ale „Mercure de France”, fondată în 1894 de Alfred Vallette, și cele ale „Nouvelle Revue française”, a cărei conducere este luată de Gaston Gallimard în 1911. În editarea generală se impun mai multe edituri; Hachette creează, în 1898, mesagerii care aprovizionează numeroase depozite de cărți cu publicații periodice și cu articole de librărie. Ar mai trebui menționați Plon, Flammarion, A. Michel, Tallandier și mulți alții. Dimpotrivă, editorii se specializează în cartea de amator, cu un tiraj mic. După războiul din 1914, specula distruge această branșă a editării; producția devine inflaționistă, iar criza din 1929 pune capăt acestei mode care se termină prin falimente și solduri. Această experiență nefericită nu va servi ca lecție, deoarece același fenomen se va repeta după ultimul război mondial, cu aceleași rezultate.

¹ Se vor găsi detalii despre editarea franceză în secolele al-XIX-lea și al XX-lea în lucrarea lui Nêret citată în bibliografie.

2. **Presa.** Acest segment a fost deja tratat în alte lucrări¹, dar nu-l putem ignora complet aici. Prea mulți oameni nu citesc decât ziare și reviste, fără să abordeze deloc cartea propriu-zisă. Revoluția presei în secolul al XIX-lea este rezultatul mai multor factori. Progresele învățămîntului primar, extinderea corpului electoral și concentrația urbană i-au sporit clientela. Caracteristica esențială a presei – rapiditatea difuzării informației – este favorizată de îmbunătățirea transporturilor și de apariția noilor mijloace de comunicare. Ea a beneficiat mai ales de îmbinarea inovațiilor tehnice în fabricarea hîrtiei, mecanizarea tipăririi și a culegerii. Avîntul său se conturează în cursul secolului al XIX-lea, o dată cu aportul publicității, înmulțirea știrilor scurte, a foiletoanelor și a cronicilor, ridicarea restricțiilor legislative în 1881 și scăderea sensibilă a pretului unui număr. Acest fenomen merită o atenție aparte în Anglia (în 1989, 22 527 000 de exemplare pentru presa cotidiană), în Statele Unite (în 1990, 62 649 000 de exemplare pentru presa cotidiană, 62 000 800 pentru cea de duminică) și în Japonia, unde tirajul cotidienele a trecut, din 1950 pînă în 1990, de la 27 la 71 de milioane. În ce privește presa cotidiană franceză, ea descrește regulat începînd din 1969:

1827: „Le Constitutionnel”: 20 000; „Le Journal des Débats”: 12 000; „La Quotidienne”: 6 500;

1848: „La Presse” (de Emile de Girardin): 63 000;

1865: „Le Petit Journal” de 1 bănuț (de Moïse Millaud): 260 000;

1892: „Le Petit Journal”: 1 milion;

1913: „Le Petit Parisien”: 1 milion și jumătate;

1968: ansamblul cotidienele: 12 073 000;

1979: ansamblul cotidienele: 10 509 000;

1989: ansamblul cotidienele: 9 921 000 (din care 7 093 000 pentru provincie).

¹ A se vedea nota de la p. 94 și nr. 414 al prezentei colecții: P. Albert, *La presse*.

Acest declin este specific mai ales presei pariziene, cea din provincie aproape menținîndu-și tirajele. Fenomenul nu se datorează numai concurenței noilor mijloace de comunicare în masă, ci și înmulțirii și diversificării periodicelor săptămînale și lunare.

3. Cartea în lumea actuală.

A) *Producția totală.* Statisticile publicate de Unesco permit aprecierea creșterii considerabile a producției mondiale de carte în acești ultimi ani, creștere datorată dezvoltării tinerelor națiuni, cu toate că lumea occidentală păstrează un loc preponderent în această producție; de la 332 000 de titluri în 1960, ea a trecut la 521 000 în 1975 și la 842 000 în 1989. Iată un tabel cu numărul de titluri publicate în principalele țări producătoare de cărți. Dar trebuie știut că noțiunea de carte nu este aceeași peste tot și că există divergențe între surse. Trebuie să se ia în considerare și numărul de exemplare, estimat la un total anual de 5 miliarde în 1957.

	1970	1980	1989
Statele Unite	79 530	79 676	
U.R.S.S.	78 899	80 676	76 711
China		19 109	74 973
Regatul Unit	33 441	48 069	68 348 (1991)
Germania Federală	45 369	64 761	65 980
Franța	113 665	32 318	40 115
Coreea	4 207	20 978	39 267
Spania	19 717	28 195	38 353
Japonia	31 249	45 596	36 436 (1987)
Italia	8 625	12 029	22 647

După „Anuarul statistic al Unesco”.

Urmează Țările de Jos, Elveția, India, Iugoslavia, Tailanda, Suedia etc. Printre altele, lipsesc sursele pentru Canada și Brazilia; producția de carte raportată la numărul de locuitori ar modifica fără îndoială acest clasament.

Ar fi interesant de asemenea să se ia în considerare procentajul de cărți publicate în principalele limbi, dacă statisticile Unesco ar fi mai complete. Se constată totuși că, dacă limbile occidentale continuă să ocupe primul loc, proporția lor este în scădere, ceea ce demonstrează o producție crescândă de carte în țările Lumii a Treia. În 1960, 72% din titluri erau publicate în Europa și 5,4% în America de Nord; în 1986, Europa nu publică mai mult de 54,5% din titluri, dar America de Nord 12,9%.

B) *Traducerile*. Ele jucaseră deja un rol important în istoria cărții, dar s-au înmulțit o dată cu progresele mijloacelor de comunicare. P. Angoulvent formulează astfel semnificația lor: „Cartea este suportul recunoscut al ideologiei unei țări, cel mai bun ambasador spiritual al său... Ea este și mijlocul natural de propagandă al tehnicilor la mare cinste în țara de origine, apologetul moravurilor sale, istoriograful gloriilor sale. Ea pregătește terenul exportului de produse naționale și servește drept recomandare pentru oameni și lucruri” (*L'édition française au pied du mur*, Paris, 1960, p. 70). Regrupându-se statisticile ultimilor cinci ani (1981-1985) publicate de „Anuarul statistic al Unesco” se ajunge la constatările următoare:

a) *Raportul traducerilor din franceză comparativ cu ansamblul traducerilor:*

Istoria cărții

1981	4 977	față de	43 841	adică	11,35%
1982	6 205	—	52 198	—	11,88%
1983	6 084	—	55 618	—	10,93%
1984	5 422	—	52 405	—	10,34%
1985	6 327	—	53 374	—	11,85%
	29 015	față de	261 436	adică	11,09%

Repartizarea acestor traduceri după subiectul abordat și procentajul lor raportat la ansamblul traducerilor din fiecare domeniu arată că cele mai traduse lucrările franceze sînt cele din domeniul științelor umane.

		traduceri,		din
Filozofic	2 056	adică	15,59%	ansamblu
Arte plastice	1 968	—	14,40%	—
Istorie și geografie	2 386	—	13,80%	—
Religie	1 861	—	12,25%	—
		traduceri,		din
Literatură	15 063	adică	11,44%	ansamblu
Științe aplicate	2 393	—	9,59%	—
Științe sociale	2 421	—	8,18%	—
Științe teoretice	689	—	5,10%	—

b) *Principalele țări în care sînt publicate aceste traduceri:*

	1981	1982	1983	1984	1985	Total
1. Spania	1 300	1 599	1 494	1 555	1 585	7 733
2. Germania						
Federală	667	1 021	896	775	715	4 074
3. Italia	436	477	688	57	27	1 685
4. Regatul Unit	276	272	287	250	256	1 341
5. Portugalia	143	368	227	223	209	1 170
6. U.R.S.S.	171	214	248	261	261	1 151

	1981	1982	1983	1984	1985	Total
7. Japonia	241	214	212	226	215	1108
8. Statele Unite	257	294	204	192	3	950
9. Brazilia	106	50	123	219	446	944
10. Elveția	168	86	190	175	168	887

Cifrele care privesc Italia și Statele Unite sînt în mod evident incomplete. Urmează apoi Iugoslavia, Danemarca, Belgia, Finlanda, Cehoslovacia, Polonia, România, Ungaria, Austria. În lipsa unor date suficiente, Țările de Jos și Turcia nu sînt menționate.

c) *Autorii traduși.* Cei mai traduși 12 autori în perioada 1980-1984 sînt: Lenin, Walt Disney (cel puțin producția sa), A. Christie, J. Verne, B. Cartland, E. Blyton, frații Grimm, Andersen, K. Marx, Engels, Shakespeare și J. London. Dacă s-ar ține cont de traduceri Bibliiei (1 171), aceasta s-ar clasa pe locul al III-lea.

Se menține pe același nivel difuzarea ideologiei comuniste: 1 795 de traduceri din Lenin, publicate mai ales în U.R.S.S., este adevărat, 576 din Marx și 534 din Engels. Într-un alt domeniu, se remarcă 371 de traduceri din Ioan Paul al II-lea. Dar rămîn pe primele locuri două mari succese internaționale. Mai întîi cel al autorilor pentru tineret sau cu renume ca: W. Disney Production (1 262), J. Verne (992), E. Blyton (733), Grimm (633), Andersen (626), London (452), Goscinny (446), Perrault (343), Stevenson (335), A. Lindgren (210), Hergé (192), L. Carroll (189), Tolkien (138). Apoi cel al autorilor anglo-saxoni de romane polițiste sau de aventuri: A. Christie (1 212), A. C. Doyle (375), A. Mac Lean (334), E. Wallace (303), E. S. Gardner (240), P. Highsmith (110), cărora li se adaugă belgianul Simenon (391), norvegianul L. Masterson (222) și francezul G. de Villiers (156). Cele 429 de traduceri din Asimov dovedesc și succesul literaturii științifico-fantastice.

Literatura din diverse țări se difuzează prin roman și, într-o măsură mult mai mică, prin teatru și poezie. Dar perma-

nența valorilor sigure este contrabalansată de curentul autorilor la modă. În țările anglo-saxone, Barbara Cartland (774) îi depășește pe Twain (415), Dickens (358), Hemingway (307), G. Green (283), P. Buck (251), Defoe (248), H. Robbins (224), E. Poe (220); J. B. Singer, M. Grover, O. Wilde, F. Cooper, Steinbeck, Kipling, J. Conrad, W. Scott, Cronin depășesc pînă în prezent 150 de traduceri, ca și romanele de divertisment ale lui Anne Hampson și Victoria Holt. Tolstoi (423), Dostoievski (390), Gorki (239), Cehov (238), Pușkin (205), Gogol (175) și Turgheniev (136) rămîn cei mai de seamă reprezentanți ai literaturii ruse. În Germania, H. Hesse (212), Nietzsche (162), T. Mann (133), Brecht (126) și S. Zweig (122) sînt depășiți de Konsalik (310). Autorul italian Emilio Salgari (160) este mai tradus decît Moravia sau Calvino. În Franța, în afară de Verne și Perrault menționați deja, se evaluează numele lui Balzac (295), Dumas-tatăl (223), Stendhal (167), Hugo (160), Flaubert (146), Zola (143), Maupassant (137), Proust (116) și, mai aproape de vremurile noastre, Sartre (217), S. de Beauvoir (149), Saint-Exupéry (135), Camus (126). Clasicii își păstrează cititorii, dar Shakespeare (531) îi întrece pe Goethe (223), La Fontaine (132) și Molière (129). Platon (191), Homer (186) și Aristotel (117) sînt autorii antici cei mai traduși.

De altfel, din cele 3 821 de traduceri publicate în Franța în 1984, 2 485 proveneau din engleză, 407 din germană, 226 din italiană, 107 din spaniolă etc.

C) *Producția franceză de carte.* Începînd din 1980, oscilează între 23 000 și 36 000 de titluri, marcînd un progres constant. Media anuală trece de la 19 163 de titluri în 1973-1982 la 28 362 pentru 1983-1992. Trebuie să se țină seama de faptul că aceste cifre sînt extrase din *Bibliographie de la France*, care a făcut excluderi și regroupări.

Repartizarea titlurilor este mai puțin elocventă pentru ierarhia diferitelor sectoare ale editării decît suma totală a

vânzărilor. Cifra de afaceri de 12 827 milioane realizată de editarea franceză în 1991 este în scădere cu 0,6% față de cea din anul precedent și producția de exemplare a scăzut cu 2,6%. După statisticile publicate de Sindicatul Național al Editării, cifra se repartizează astfel:

Enciclopedii și dicționare	2 420 844 000 franci
Literatură	2 380 979 000 franci
Cărți școlare	1 751 697 000 franci
Cărți practice	1 452 131 000 franci
Știință umană	1 314 746 000 franci
Cărți pentru tineret	1 196 147 000 franci
Cărți de artă	782 309 000 franci
Știință și tehnică	744 741 000 franci
Istorie și geografic	494 572 000 franci
Benzi desenate pentru adulți	111 206 000 franci
Anuare, repertorii etc.	108 552 000 franci

Din această cifră de afaceri, la care se adaugă 460 de milioane din cedarea drepturilor, 3 159 milioane de franci provin din export. Pentru același an, producția globală a fost estimată la 376 milioane de exemplare, dar vânzările abia ating 300 de milioane.

Statisticile din 1991 pun în evidență structura editărilor franceze. Din 372 de edituri:

43 au produs mai mult de 200 de titluri
16 au produs de la 150 pînă la 199 de titluri
17 au produs de la 100 pînă la 149 de titluri
39 au produs de la 50 pînă la 99 de titluri
142 au produs de la 10 pînă la 49 de titluri
115 au produs mai puțin de 10 titluri

303 edituri au o cifră de afaceri superioară unui milion:

15 – de mai mult de 250 milioane
17 – de la 100 pînă la 250 milioane

29 – de la 50 pînă la 100 milioane

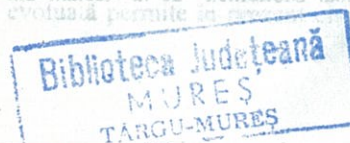
73 – de la 10 pînă la 50 milioane

169 – de la 1 pînă la 10 milioane

În sfîrșit, personalul implicat în editare se ridică în 1991 la 13 715 persoane (5 503: directori, personal de conducere; 5 062 de funcționari; 3 150 V.R.P. excluși) față de 12 388 în 1988.

Să mai observăm că, în 1980, în jur de 12 000 de cărți în limba franceză au fost publicate în străinătate, 80% în țările parțial francofone: Canada, Belgia, Elveția, Luxemburg. Importante edituri belgiene și elvețiene difuzează cărți pe piața franceză.

D) *Revoluția cărții*. Dezvoltarea tehnicilor și a mijloacelor de comunicare audio-vizuale este în general considerată ca o concurență serioasă pentru carte și poate ca un factor de schimbare a formei acesteia. *Codex*-ul are totuși mari șanse să se păstreze în viitor, iar microfilmele și benzile de magnetofon nu vor fi decît mijloace de substituție; de altfel, accesarea lor este indirectă, necesitînd întemedierea unui aparat. Încercările întreprinse pentru a combina formele noi cu cele vechi nu au fost deloc concludente. Cărțile însoțite de discuri sau de diapozitive nu au avut succes, făcînd apel la modalități de lectură prea diferite. Se vorbește totuși de „revoluția cărții”, iar dacă aceasta există, trebuie căutată în două direcții: difuzare și producție. Escarpit vede un aspect al acestei revoluții în extinderea considerabilă pe care au adus-o cărțile cu format mic (de buzunar) difuzării cărții.



Cartea de masă s-a născut în Anglia, în 1935, o dată cu „Penguin books” de 6 pence¹. Ea s-a dezvoltat în timpul și după al doilea război mondial. Cel mai adesea tirajul depășește 12 000 de exemplare și prețul său nu întrece niciodată câștigul unei ore de lucru. Toate țările au în prezent colecții de acest gen. În Franța, „Livre de poche”, colecție comună a mai multor editori și care a dat numele său genului acesta de carte, a publicat mai mult de 6 600 de titluri începând din 1952, multe cunoscând tiraje mari: *Le Grand Meaulnes* (1936) a depășit trei milioane de exemplare. Ar mai trebui menționate diversele colecții „Marabout”, publicate la Verbiere în Belgia, colecțiile „J'ai lu”, „Le Monde en 10/18”, „Presse-pocket” etc. Destinate mai întâi publicării „oprelor romanești franceze și străine, cele mai interesante ale epocii contemporane”, aceste colecții s-au extins cuprinzând texte clasice și lucrări documentare: „Garnier-Flammarion”, „Idées” de la Gallimard, „Microcosme” de la Seuil etc. Colecția „Que sais-je”, creată în 1941 și depășind actualmente 2 760 de titluri, răspunde aceluiași preocupări. Din 376 milioane de exemplare publicate în Franța în 1991, aproape 120 de milioane aparțin colecțiilor de buzunar. În 1993, un catalog înscrise 24 100 titluri disponibile în 193 de colecții. Un catalog publicat în Germania Federală în 1990 propunea 35 000 de cărți de buzunar.

Tipografia tradițională este, poate, condamnată pe termen lung. Mai întâi s-au adaptat benzile perforate pentru linotipuri și monotipuri. Astfel, aprovizionate cu benzi de mai mulți operatori, aceste mașini puteau să dea randament maxim. Electronica, aflată într-un progres constant, a intervenit apoi în culegere, făcând mașinile capabile să stabilească singure lungimea rândurilor și să despartă corect cuvintele. În sfârșit, lumina este pe cale să alunge

¹ Ca strămoși ai săi putem considera „Bibliothèque des Chemins de fer” de la Chaix, apoi de la Hachette din Paris (1852) și „Universal Bibliothek” de la Reclam din Leipzig (1867).

plumbul. Cum tipărirea ilustrațiilor se făcea deja prin intermediul fotografiei, s-a observat că imaginea se putea folosi și pentru a tipări texte, fără să fie nevoie să se pună în mișcare mulțimea caracterelor și a rândurilor de plumb. Mașinile de fotoculegere au adoptat acest principiu, *fotoseterul* de exemplu; elementul esențial al unității fotografice este un disc care are aproape de circumferință imaginea transparentă a caracterelor și care se rotește într-un mod regulat; mașinile de fotoculegere din generația a treia sînt capabile să abordeze 3 000 de semne pe secundă, adică 10 milioane pe oră. Chiar și tipărirea a evoluat și au apărut noi tehnici: laserul, jetul de cerneală, transferul termic, termica directă.

Dezvoltarea informaticii deschide noi perspective editării. Calculatoarele pot fi conectate la o imprimantă. În timp ce primele *listings* aveau o formă de prezentare rudimentară, micro-ordinatele și mașinile de prelucrare a textului permit în prezent să se conceapă programe de editare asigurînd așezarea în pagină și corectarea textelor după modelul PAO (publicație asistată pe calculator). Imprimantele actuale *à la volée* produc de la 1 200 pînă la 2 000 de rânduri pe minut, dar imprimantele cu laser promet performanțe mai bune. Deci calculatoarele pot produce texte culesc perfect, ale căror procedee fotografice permit o multiplicare rapidă, cu atît mai mult cu cît imprimantele dispun acum de o ofertă variată de alfabet. Editarea electronică devine o componentă majoră a transferului de informație. Alte două aplicații ale electronicii, care sînt încă în stadiul de cercetare, privesc cartea. Lectura optică este un procedeu care trebuie să permită calculatoarelor să citească direct textele tipărite, respectiv manuscrisele; tehnica cea mai evoluată permite în prezent citirea caracterelor

standardizate de mașina de scris. Traducerea electronică a limbilor este bazată pe căutarea automată a unor echivalente în calculator prin introducerea unui dicționar în memoria centrală¹.

Se înțelege că, pentru Mac Luhan, introducerea electronicii în imprimare nu a avut numai incidente tehnice. Ea nu influențează numai tipografia, ci și modul nostru de a lucra și, dincolo de acesta, modalitățile noastre de a gândi: „Adaptarea noilor instrumente va provoca multe transformări în conduita și cuvintele obișnuite ale omului”. Ea pune în opoziție epoca vizuală a scrierii și a tipografiei, care a modelat de secole atitudinile noastre mentale, și epoca electronicii, caracterizată prin simultaneitatea și forma orală a expresiei.

În fața noilor mijloace de comunicare în masă, cartea își păstrează totuși șansele, așa cum amintea la festivalul de la Nisa, în 1969, Louis Armand, pe care îl vom cita în încheiere: „Cartea a pierdut din monopol ca și căile ferate. Dar priviți ce se întâmplă cu cele din urmă. Ne-am fi putut imagina că avionul, automobilul ar determina dispariția lor. Nimic din toate acestea. În timpul blocajelor de pe străzi, trenurile îți permit să ajungi la timp... Nici undele nu sînt lipsite de blocaje: în trecut, oamenii sufereau de lipsa de informație, astăzi se întâmplă contrariul... Informația tipărită rămîne indispensabilă pentru cine vrea să fie responsabil de informarea sa. să aibă o atitudine activă în fața culturii. În această lume scaldată în unde și imagini, cartea prezintă un efort personal și salutar”.

¹ A se vedea, în aceeași colecție, nr. 832: Demarne și Rouquerol, *Les ordinateurs électroniques* și nr. 834: Delavenay, *La machine à traduire*.

BIBLIOGRAFIE

- Adversi, Aldo. *Storia del libro*. Firenze, 1963.
- Audin, Marius. *Le livre*. Paris, 1924-1925, 2 vol.
- Bohigas, Pedro. *El Libro español*. Barcelona, 1962.
- Brun, Robert. *Le livre français*. Paris, 1969.
- Calot, Franz, Michon, Louis-Marie și Angoulvent, Paul. *L'art du livre en France*. Paris, 1931.
- Dahl, Svend. *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours*. Paris, 1967, ediția a 3-a.
- Encyclopédie française*, vol. XVIII: *La Civilisation écrite*, Paris, 1939.
- Escarpit, Robert. *La révolution du livre*. Paris, ediția a 2-a, 1969.
- Febvre, Lucien și Martin, Henri-Jean. *L'apparition du livre*, Paris, 1971, ediția a 2-a.
- Floccon, Albert. *L'univers du livre*. Paris, 1961.
- Hamman, A. G. *L'épopée du livre du scribe à l'imprimerie*, Paris, 1985.
- Histoire de l'édition française*, editori H.-J. Martin și R. Chartier. Paris, 1982-1986, 4 vol.
- Le livre du Moyen Age*, editor J. Glenisson. Paris, 1985.
- Le livre français: hier, aujourd'hui, demain*. Paris, 1972.