

caiete critice

6 (272) / 2010



Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: **Eugen SIMION**



Gh. Mihăilă.
Schiță de portret
de Eugen Simion

**“Omul este aici,
în raport cu
existența pământului,
doar un oaspete
trecător”**

Interviu cu Günter Grass

**Scriitorul și identitatea
sa în spațiul public**
de Lucian Chișu

**Alcătuirea metaforică
a operei**
de Virgil Tănase

caiete critice

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

Redacția:

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Aida SARCHIZIAN
Andrei GRIGOR
Bogdan POPESCU
Daniel CRISTEA-ENACHE
Călin CĂLIMAN
Maria MOLDOVEANU
Ana-Lucia RISTEA
Oana SOARE
Andrei MILCA
George NEAGOE
Nicolae LOGIN
Luminița LOGIN



Tel.: 318.24.38; 318.81.06
E-mail: edexpert@zappmobile.ro
office@fnsa.ro

ISSN: 1220-6350

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI
Jacques De DECKER (Belgia)
Serge FAUCHEREAU (Franța)
Valeriu IOAN-FRANC
Jaime GIL ALUJA (Spania)
Klaus HEITMANN (Germania)
Mihail METZELTIN (Austria)
Thierry de MONTBRIAL (Franța)
Maurice NADEAU (Franța)
Basarab NICOLESCU
Eugen SIMION
Dumitru ȚEPENEAG

CUPRINS

6/2010

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: Gh. Mihăilă. Schiță de portret. 3

CRONICI LITERARE

Dumitru MICU: Petru Dumitriu într-o monografie 5

George NEAGOE: Doar o sinteză bibliografică 12

Tudor NEDELCEA: Avatariile tipăririi manuscriselor eminesciene 14

DOCUMENT

Valentin COȘEREANU: Jurnalul Junimii. 21

CONVORBIRI

“Omul este aici, în raport cu existența pământului, doar un oaspete trecător”

Interviu cu Günter Grass. 24

NEGRU PE ALB

Nicolae ILIESCU: Dincoace și dincolo (II). 31

COMENTARII

Sofia Speranța MILANCOVICI: Considerații privind poetica lui Benjamin Fondane. 35

Lucian CHIȘU: Scriitorul și identitatea sa în spațiul public. 41

Caius Traian DRAGOMIR: Considerații privind o istorie naturală a omului
în civilizație. 45

Gisèle VANHESE: Eminescu parmi nous 52

CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: Alcătuirea metaforică a operei 56

caiete critice

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Maria MOLDOVEANU: Clasificarea activităților culturale58

ARTĂ ȘI SPECTACOLE

Dana DUMA: Festivalul Internațional de Film Next - Libertatea formei scurte69

Călin CĂLIMAN: Koncealovski și "Norul de cenușă"73

S. ANGELESCU: Ion Vlasiu - Portrete de scriitori78

*Ilustrăm acest număr cu portrete, schițe ale scriitorilor români
realizate de artistul plastic **Ion Vlasiu**.*

*Portretele sunt expuse
la Muzeul Național al Literaturii Române.*

*Acest număr a apărut cu sprijinul
Primăriei Sector 2 - București,
primar Neculai Onțanu*

Eugen SIMION

Gh. Mihăilă. Schiță de portret



Abstract

The author speaks about his friendship with Academician Gh. Mihaila, one of the greatest Romanian specialists in Slavic languages and culture. He praises the scholar's intellectual probity and discusses about his important contributions.

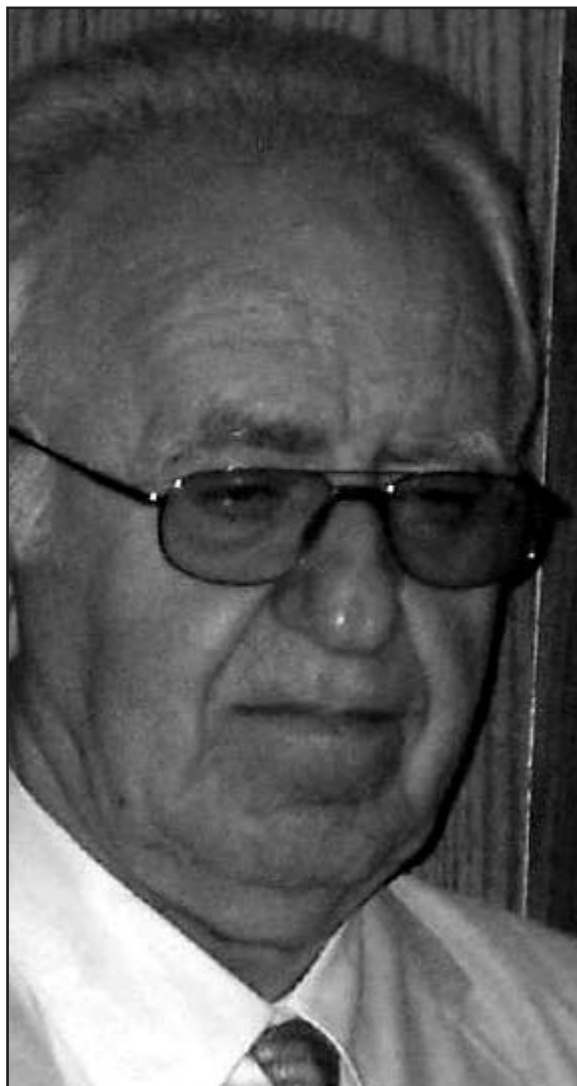
Keywords: Gh. Mihaila, homage, Slavic languages, Romanian medieval literature.

Colegii, prietenii, specialiștii în culturile slave din mai multe generații din țară și străinătate se pregătesc, mi se spune, să-l omagieze pe profesorul Gh. Mihăilă cu prilejul împlinirii vârstei de 80 de ani. Mă alătur lor, cu o *tabletă* în care aș vrea să concentrez prețuirea, simpatia și, dacă îmi îngăduie, prietenia intelectuală pe care o am pentru acest om învățat și prob. L-am cunoscut demult, în calitatea mea de coleg puțin mai tânăr, în cadrul facultății noastre comune, *Facultatea de Filologie* din București. L-am cunoscut mai bine, după 1993, când a fost ales membru corespondent și, apoi, membru titular al Academiei Române și am colaborat mulți ani (opt) cât timp am condus, ca președinte, acest înalt și dificil for științific și cultural (dificil prin natura lucrurilor: 181 de membri, 181 de destine, 181 de personalități ireductibile, la care se adaugă 3000 de cercetători repartizați în 60 de institute de cercetare)... La sugestia mea, a acceptat să preia conducerea Editurii Academiei Române și, totodată, să conducă, interimar, adică vreo 6-7 ani buni, Secția de Filologie și Literatură. Alegerea mea s-a dovedit, de data aceasta, bună (în alte cazuri, trebuie să mărturisesc, intuițiile mele au fost, dacă nu catastrofale, au fost, oricum, regretabile!): prof. Gh. Mihăilă s-a devotat misiunii sale academice, a pus pasiune, responsabilitate și, evident, a pus știința sa

în slujba proiectelor sale și ale instituției pe care o reprezenta. Spun mereu că românii au multă fantezie și inteligență, dar – în sferă intelectuală – sunt de multe ori delăsători, suferă de *accedia* și de *adamism*, mai direct zis: părăsesc lucrurile la jumătate, nu termină ceea ce începuseră cu entuziasm...

Profesorul Gh. Mihăilă este ardelean și, potrivit lui Blaga, ardelenii se deosebesc de noi, valahii, prin faptul că se țin de cuvânt și duc lucrurile la capăt. Nu sunt, în totalitate, de acord cu această idee (nu toți valahii sunt Mitici, adică oameni de vorbe, pot fi și oameni de fapte, dovadă că ei au înnoit structurile sociale și au construit România modernă!), dar trebuie să recunosc că, în cazul profesorului Gh. Mihăilă, remarcă poetului se confirmă: Gh. Mihăilă este un om care nu-și schimbă opiniile de la o zi la alta, iar când începe ceva, nu se află în treabă, nu amână la infinit ridicarea zidurilor unei opere... Este, dar, un bun ardelean din acest punct de vedere...

Acad. Gh. Mihăilă este însă, înainte de orice, un om cu multă știință de carte, un slavist eminent, un „vechist” dintr-o speță pe cale de dispariție, am impresia, în zilele noastre. Ar fi bine să mă înșel și *speța* de care vorbesc să dăinuie și să rodească în viitor, dar am semnele mele, și semnele indică altceva. De pildă: Institutul „G. Călinescu” pregătește de mulți ani o enciclopedie a lite-



raturii române vechi... și, din lipsă de specialiști (specialiști care să stăpânească acest domeniu spiritual și să dorească să lucreze!), proiectul nostru întârzie de la an la an... Promisiuni, jurăminte, amânări de la un anotimp la altul... scenariul cunoscut. Ce-i curios este faptul că tinerii cercetători au adoptat cu mare repeziciune acest stil de lucru și, când sunt admonestați pentru lipsa lor de tragere de inimă și, în cele din urmă, pentru inerția lor intelectuală, protestează, se plâng că sunt persecutați, că libertatea lor de spirit este îngrădită... Să remarcăm faptul că revoluția și intrarea noastră în comunitatea europeană n-au schimbat prea mult mentalitățile, la acest capitol. Au schimbat doar termenii discursului. Discursul inerției...

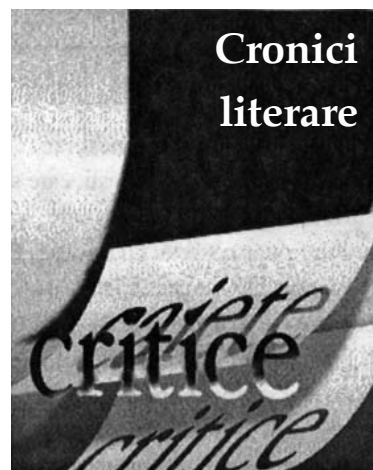
Consult lista de lucrări a prof. Mihăilă și constat că ele acoperă o plajă întinsă de teme, de la *împrumuturile sud-slave în limba română la cultura și literatura română veche în context european*. Studii, îmi dau seama, serioase, intrate în bibliografia esențială a acestei specialități aride și necesare. Despre substanța lor au vorbit și, nu mă îndoiesc, vor vorbi în continuare slaviștii, „vechiștii” noștri.

În ce mă privește, remarc contribuția Academicianului Gh. Mihăilă la elucidarea cazului *Învățăturilor lui Neagoe Basarab...* și, totodată, contribuția sa la încheierea *Dicționarului tezaur al limbii române*, cel mai vechi și mai așteptat proiect al Academiei Române. Început în anii '80 ai secolului al XIX-lea de Hasdeu, dicționarul a fost terminat zilele trecute. Este opera a câtorva generații de filologi... Gh. Mihăilă s-a alăturat lor, în ultimul deceniu, și această operă sisyfică, a fost dusă, în sfârșit, la capăt. Evenimentul a fost sărbătorit în Aula Academiei. Din păcate, Acad. Gh. Mihăilă – unul dintre artizanii acestei lucrări monumentale – n-a putut fi de față. Îi transmit, pe acest petec de hârtie, gândul meu de recunoștință și firitisirile mele cele mai calde...

Când Acad. Gh. Mihăilă și-a prezentat discursul de recepție, i-am răspuns spunând, între altele, că firea lui statornică și decizia lui în tot ce face mă duce cu gândul la un țăran din vechile generații care, nevoit să urce într-un timp determinat un munte înalt și dificil, o ia încet, nu se grăbește, pare că, dacă nu va abandona, va ajunge după apusul soarelui, dar, surpriză!, nu se întâmplă acest eșec: țăranul nostru ajunge la timp în vârful muntelui, cum chibzuise, și se odihnește calm și tăcut, ca și când totul ar fi venit de la sine: n-a făcut decât să facă ce trebuie, încet și fără zgomot... Opresc analogia aici. Profesorul Gh. Mihăilă, ieșit din lumea solidă a satului românesc de peste munți, este, cum am zis, un veritabil om de carte, un savant – dacă vreți – în tradiția lui Hasdeu și Emil Petrovici, devotat și riguros. Pentru mine, el reprezintă, înaintea de orice, bunul simț românesc și statornicia spiritului românesc.

Dumitru MICU

Petru Dumitriu într-o monografie



Abstract

The author analyzes Oana Soare's study "Petru Dumitriu & Petru Dumitriu: o monografie" (Petru Dumitriu & Petru Dumitriu: A Monograph). We spot that the method used by the researcher is to discover the man into the writer's works. This is an outstanding book.

Keywords: Oana Soare, Petru Dumitriu, monograph, biography, reinterpretation.

După recuperarea operei, prin editarea în trei compacte și elegante volume, la Univers Enciclopedic, precedată de editări parțiale, și reluarea comentării ei, în periodice și în culegeri de articole, la trei decenii de la ocultare, după reconstituirea unei perioade a existenței autorului, după apariția a două volume de convorbiri cu el, după includerea numelui său în dicționare, iată, în librării, o primă monografie Petru Dumitriu. O semnează Oana Soare, doctor în litere și cercetător principal la Institutul de Istorie și Teorie Literară al Academiei Române. Nu e cea dintâi care s-a scris, dar este prima tipărită. Altele, prezentate ca teze de doctorat, nu s-au dovedit în măsură – sau nu le-a venit încă rândul – să suporte confruntarea cu exigențele unui larg public cititor și ale criticii.

Un singur volum consacrat lui Petru Dumitriu a mai apărut, *Tinerețea lui Petru Dumitriu* de Pavel Țugui, dar acela, precum se vede din titlu, e o biografie parțială. Una care epuizează, probabil, informația privind traiecul existenței scriitorului, inclusiv, așa zicând, „biografia” operei sale în limba română, dar numai până la expatriere. Preluând numeroase și felurite date din această carte, cu indicarea precisă a sursei fiecăreia, Oana Soare adaugă noi fapte de istorie literară, privind în special formarea interioară a viitorului romancier, lecturile

sale, căutările intelectuale, autozidirea ca artist. Faptele respective sunt obținute din rememorări auctoriale, interviuri, cronici consacrate primelor volume, relatări despre Dumitriu ale unora care l-au cunoscut mai îndeaproape, din manuscrise intrate, între timp, în biblioteca Academiei Române. Contribuția de ordin documentar personal a cercetătoarei este covârșitoare, desigur, în capitolele consacrate perioadei de după stabilirea scriitorului în Occident. Aici, ea examinează minuțios întregul aparat critic al menționatei ediții de Opere, apărută în 2004, convorbirile lui P. Dumitriu cu Eugen Simion și George Pruteanu, interviurile din presă, ale sale și ale Henriettei Yvonne Stahl, nu fără a prezenta și documente din dosarul său de Securitate. Mai greu însă decât informația bio-bibliografică atârână, în balanța meritelor variate ale monografiei, exegeza. Aceasta nu e separată de biografie, ci întreprinsă într-o constantă împletire cu ea. În cazul lui Petru Dumitriu, se explică monografa, „biografia nu este o paranteză a operei și nici invers, opera unei biografii; (...) fiecare funcționează ca *nexus* pentru cealaltă. Ambele alcătuiesc o bandă a lui Möbius, se intersectează și mai ales se cenzurează, uneori, reciproc”. Pe acest considerent, demersul reconstitativ-exegetic urmează (cu mijloace adecvate, desigur, conștiinței critice de astăzi) metoda lui

Sainte-Beuve. Cercetătoarea vede omul din scriitor proiectat în operă și, analizând opera, ea surprinde îndărătul acesteia profilul omenesc al autorului.

Astfel concepută, e de prisos a spune că monografia nu rămâne, în paragrafele cu caracter biografic, o însăilare de date. Oana Soare și-a însușit perfect principiul călinescian (de sursă sainte-beuviană) potrivit căruia scopul unei biografii e „viața, nu faptele”. Prin refacerea traseului biografic, ea a căutat – și a reușit să releve formarea și evoluția spiritului unui scriitor. Studiul dobândește astfel, intermitent, cu intenție sau fără, proprietăți de construcție românească. Devine, s-ar putea spune, un roman-biografic, un *Bildungsroman*. Toate datele sunt reale – și, mai mult ca probabil, riguros exacte –, dar organizate astfel încât să compună o narațiune atrăgătoare prin ea însăși, o istorie, acționată de un destin. Petru Dumitriu – se specifică de la început – și-a scris opera sub regimul sufletesc al sciziunii lăuntrice. Al unei sciziuni asumate. Luându-și, după experiența uceniciei scriitoricești cu cele „8 proze” reunite în volumul de debut *Euridice*, drept model suprem pe Balzac, tânărul prozator s-a văzut constrâns, pentru a putea compune *Drum fără pulbere* și *Pasărea furtunii*, să-i studieze pe Șolohov și Ajaev. Aceștia sunt autori întru totul stimabili, dar, după estimarea doctorei, nu dintre cei cu care Dumitriu avea afinități. Adoptarea metodei urmate de ei și de alți scriitori sovietici, realismul socialist, implica activarea dublului psihic, a Adversarului, a (dacă am înțeles corect) ceea ce Jung numește Umbra personalității, iar Oana Soare: „partea umbroasă a conștiinței”. Acest Adversar ar fi produs toate scrierile realist socialiste semnate Petru Dumitriu. Cu alte cuvinte, prozator de frunte al literaturii „noi” din R.P.R., Petru Dumitriu ar fi fost un *homo duplex*, putând deveni, inconștient, „primul personaj dintre acelea ale viitorului Ștefan Bănuțescu”.

Pe această aserțiune preliminară e structurată întreaga monografie. După stabilirea originii, fixarea cadrului și climatului copilăriei, menționarea începuturilor școlare, a cursului liceal, apoi a studiilor superioare

de la München, în condiții de război și teroare nazistă, după reliefaarea precocității literare și a primelor succese pe tărâmul scrisului, după realizarea culegerii *Euridice* și a piesei de teatru *Preludiu la Electra*, cercetătoarea examinează, în două vaste capitole, sub același generic, *Anii Adversarului*, viața și activitatea dintre anii 1948 și 1960. Ea prinde în obiectiv activitatea de redactor la *Flacăra*, colaborarea la *Contemporanul*, *Gazeta literară*, *Scânteia* și alte periodice ale timpului, directoratul la ESPLA, participarea la Congresul scriitorilor din 1956, acordând, firește, deosebită pondere prozei de imaginație publicate în această perioadă. În primul dintre cele două capitole sunt analizate *Vânătoare de lupi*, *Noaptea din iunie* și celelalte nuvele realist-socialiste, citatele romane și trilogia *Cronică de familie*; al doilea e consacrat proiectului doar în parte îndeplinit al unei *Colecții de Biografii*, *Auto-biografii* și *Memorii contemporane*, din care au apărut în *Steaua*, *Viața românească*, *Gazeta literară*, integral sau parțial narațiuni ca *Nexus*, *Un om fără acte de identitate*, *Proprietatea și posesiunea*. Următorul capitol, și ultimul, îl înfățișează pe autorul *Extremului Occident* ca „un mare singuratic al exilului românesc”, a cărui viață, zguduită de mari dezamăgiri, bântuită de gânduri negre, salvată de la prăbușirea totală de credința religioasă, se varsă integral în operă.

Documentată cvasiexhaustiv, monografia ia act, probabil, de tot ce a lăsat scris Petru Dumitriu, până la notații de jurnal neajunse la tipar, ca și de cea mai mare parte a bibliografiei critice, inclusiv de cea cuprinsă în presa exilului românesc. Edificatoare, în consecință, această monografie este, în aceeași măsură, și îmbietoare prin ținuta intelectuală, prin echilibrul construcției, prin calitatea literară a scriiturii. Recurgând, în încercarea de a stabili natura sufletului unui autor derutant, de a-i explica inconsecvențele, contradicțiile, la serviciile psihanalizei, exegeta face totodată apel, în analizele estetice, la stilistică, la naratologie, și rezultatele sunt pe măsura eforturilor. Sprijinirea pe discipline ce dau sau tind să dea temei obiectiv judecăților estimative face eimpresiile de lectură plauzibile științifice,



fără alterarea palpului inefabil de subiectivitate, sau, în orice caz, suscită ambiția cititorului de a le verifica. Deși anterior volumul *Euridice* îi pare exegetei „schiloid”: „e ca și cum ar prezenta laolaltă fotografia și negativul ei”. Adevărat? Pentru a răspunde, trebuie să reflectăm; eventual, să recitim. Tot astfel, ne obligă la concentrare, la travaliu intelectual profitabil propoziții critice precum acelea că o seamă de personaje din cele „opt proze” nu se rețin, fiind doar tipuri, simboluri, de „esență pur metaforică”, că Iosan și Medeea sunt „două fețe ale aceluiași personaj schizoid”, caracteristic literaturii lui Dumitriu, că în *Arlechin*, „o latentă doză de kitsch colorează figurile și gândurile eroilor” și „nicio stare a eroilor nu este verosimilă”. Observații analoage apar și în capitolul consacrat scrierilor din exil. *Rendez-vous au jugement dernier* „interesează îndeosebi ca o demonologie a high-life-ului sistemului totalitar”. *Memoriile lui Toto*

Istrati „ar putea fi un roman libertin scris de un cinic absolut sau de un măscărici răutăcios”; oricum, e „un excelent roman histroic”. „*Incognito* este un soi de *În căutarea timpului pierdut*”, dar și „o hagiografie dublată de un eseu de meditație religioasă”, Stabilizat în Occident, Dumitriu are, după un timp, sentimentul de a fi trecut dintr-un univers concentraționist în unul „prostituționar”. Romanul *L'Extrême Occident* e „o cronică neagră a robotizării și angoaselor imperiului artificialității”, „un soi de *Huliganii* cu protagoniști occidentali, o cronică neagră a Occidentului, văzut ca lume închisă, ca menghină care exacerbează pornirile subconștiente autodistructive ale actanților”. Tot o „cronică neagră” e și *Les Initiés*.

O caracteristică a demersului interpretativ din studiul Oanei Soare e aceea de a se desfășura fără niciun *parti-pris* politico-ideologic. Operele anterioare însușirii de către Petru Dumitriu a realismului socialist, cele



penetrare de el și cele următoare abandonării lui sunt apreciate cu aceeași obiectivitate în aplicarea criteriului estetic. Neezitănd să emită judecăți severe asupra unor narațiuni din volumul de debut și asupra unora dintre cele tipărite în Occident, exegeta își acordă aceeași libertate de opinie și cu privire la producția realist-socialistă a scriitorului. Denunțând viziunile false, ea nu ezită să recunoască nuvelor și romanelor în cauză calitățile de ordin literar. *Primăvara lui șaptezeci și unu* „are suficiente părți reușite (în special acelea care surprind atmosfera Parisului) și, prin anumite detalii, amintește, dar și întrece bucata *Yvonne* din *Adam și Eva* a lui Rebreanu“. În *Vânătoare de lupi*, scena

înhumării țaranului ucis e „bine realizată“. În general, prozele lui Dumitriu din jurul anului 1950 eclipsează estetic maculatura curentă, încadrându-se, cu toate defectele lor, într-o literatură autentică, deși viciată de ideologic. „Nucleul tematic și orchestrația simfonică“ din *Drum fără pulbere* „evoluează (...) în chip tendențios, dar și original (cel puțin în peisajul prozei de gen din epocă) (...) sub semnul grandiosului și al efortului demiurgic“. „Romanul e construit în jurul scenariului arhetipal al Facerii, al construcției simbolice“. „În prima parte, viețile convergente sunt organizate după câteva scenarii mitologice obsedante pentru scriitor, care aici primesc o adaptare vizibilă: călătoria argonauților sau căutarea Graalului“.

Subtile observații jalonează discursul critic asupra *Cronicii de familie*. Acest roman „episodic”, asemuit de autor cu „un șarpe uriaș, colorat extravagant și sclipitor care se mișcă lent, privind fix înainte”, se vrea, în același timp, o construcție narativă după modelul capodoperelor arhitecturii italiene a Renașterii, vârsta de aur a culturii europene, capodopere al căror principiu structurant este conceptul de *concinitas*, formulat de Leon Battista Alberti.

Încadrând o nouă „comedie umană”, trilogia românească e, la figurat vorbind, creația unui „Balzac modern și eliptic”; un edificiu, în același timp, „proustian fără Proust”, îndatorat implicit, prin conexiunea de balzacianism și proustianism, și lui Saint Simon, nu fără a închide în complexa combinație și ceva dintr-un „Oblomov à la roumaine”, din Gogol și din vizionarismul lui Goya. Mai precis vorbind, e „o saga nebănuită a aristocrației românești, făcută cu un ochi scormonitor pentru cazurile bizare și neștiute (...) Romanul de familie este vârful unei săgeți care pătrunde oriunde, de la lumea socială și politică până la blestemele chestiuni de alcov”. Totul narativ adăpostește „un bestiar” într-un „labirint al transformărilor neștiute, al cinicelor lovituri de teatru, în care turme de demoni circulă nestingherite, ca într-un somn al rațiunii care zămislește monștri”. „Sinecdota”, așa zicând, a lumii edificate în trilogie este o „familie blestemată” pecețuită de „păcate esențiale”; derivate mai ales din „lipsa de măsură, din exces”, familie ce se multiplică prin altele, la fel de tarate, și ispășind aceeași „vină tragică”, „coagulată” într-o „concepție trufașă asupra destinului”. Acționată de Moira, degringolada înfățișată în „saga Cozienilor” evoluează „în ritmurile tragediei antice”, dar „tragedia Atrizilor moderni e pusă în cronică balzaciană a unei lumi aristocratice în care ascensiunea e concomitentă cu prăbușirea”. Fauna trilogiei, formată din „creaturi deconcertante, multe monstruoase în sens stihial”, din „personaje contorsionate, devorate încet de propriul sâmbure de demonie”, instaurează în carte un „bâlc manierist”.

Apreciind că, în perioada socialistă, critica a supradimensionat „șarja ideologică” a viziunii din *Cronică*, exegeta își plasează demersul hermeneutic la extrema opusă. Eludează sensul obiectiv social-istoric al „viziunii caricaturale”; consideră caracterul flagelant al picturii ca fiind pe alocuri excesiv și explicabil doar prin imixtiunea factorului politic temporar în procesul de creație, prin timorarea scriitorului constrâns a-și trece opera pe sub furcile caudine ale dublei cenzuri, de partid și de stat. Oana Soare se delimitează de aserțiunile unui comentator, potrivit cărora principala caracteristică a romanului ar fi „partizanatul ideologic”, exprimat într-o „delirantă ficțiune istorică”, ce „reprezintă acreditarea unui punct de vedere politic asupra istoriei și societății românești”, considerând că asemenea judecăți de valoare se aplică *stricto sensu* doar volumului al treilea și subliniind că, în orice caz, „intenționalitatea este depășită de reușita estetică”. Admite însă că, în al treilea volum, există o „deformare ideologică stridentă”, care „afectează întreaga trilogie”. Temeinicia acestei ultime afirmații nu poate fi negată. Îi vine în sprijin o confesiune a scriitorului însuși, care menționează într-o scrisoare ce prefătează a treia ediție a *Cronicii de familie* (1993) că scrisoarea n-ar fi putut să apară, „fără anumite concesii pe care autorul a trebuit să le facă”, „sub teroarea intelectuală și psihologică” a epocii „cele mai sinistre și înjositoare” din istoria României, și că le-a făcut „scrâșnind din dinți”.

Concretizând, Petru Dumitriu are cuvinte de laudă pentru regii Carol I și Ferdinand și specifică faptul că „boierimea română și clasa mijlocie cuprindeau și oameni buni, nobili, generoși, uneori admirabili”, însă clasele posedante și oamenii de stat ai trecutului „negru” nu puteau fi prezentați, sub comunism, decât eminamente defavorabil. Unilateralitatea prezentărilor, demonizarea sau bestializarea tuturor personajelor aparținând unor anumite clase sociale e, într-adevăr, o gravă carență de ordin artistic. Dar anulează oare acest fapt veridicitatea de ansamblu a viziunii social-istorice? E, indiscutabil, un fapt că istoria se desfășoară în virtutea unor legi obiective, că marile

mutații istorice nu se produc întâmplător, sub acțiunea doar a unor factori conjuncturali. Marea proprietate funciară privată n-a dispărut numai sub efectul „blestemului” ce apăsa asupra unor familii; a dispărut din necesitate istorică. E ceea ce personajul titular al „microromanului” *Tinerețea lui Pius Dabija*, ce încheie trilogia, înțelege și, consecutiv, trage, în ceea ce îl privește personal, concluzia de rigoare în condițiile date.

Tot atât de lucid, de obiectiv și la modul tot atât de diferențiat ca proza editată în țară, înainte de expatriere, e analizată și estimată în monografie, literatura scrisă de Petru Dumitriu în străinătate, direct în franțuzește sau transpusă de el însuși în această limbă după versiunea originală românească și cea editată la București după 1990. Această literatură include, în două serii, românească și occidentală, proză narativă, sub genericul (anunțat în finalul *Cronicii de familie*) *Colecție de Biografii, Autobiografii și Memorii Contemporane*, și scrieri de caracter eseistic, conținând în special meditație religioasă.

Două cărți din *Colecție* fac obiectul unor analize mai detaliate, *Proprietatea și posesiunea*, considerat „cel mai reușit roman” al autorului, și *Incognito*, „nexus-ul și Graal-ul Proiectului Colecției și al întregii opere a lui Petru Dumitriu”. Prima dintre aceste două scrieri este, în felul ei, o „a doua cronică de familie, obscur psihanalitică”, de construcție „matematică”, spre distincție de prima, care e un roman „episodic”, un megaroman, compus din 24 de istorisiri cu un liant comun, detașabile. Prin „narațiune matematică” (termen ce îl înlocuiește pe cel din formularea „roman-dramă”, propus de Dumitriu), Oana Soare înțelege o structură „demonstrativă”, incluzând o epică „încărcată de *suspense*”, esențializată prin reliefaarea momentelor nodale și, implicit, renunțarea la detalieri neimpuse de cerințele „nucleului central”. „Nucleul central” al romanului *Proprietatea și posesiunea* e o „dramă cu iz oedipian și cu tempo interior de tragedie antică”, provocată de comportamentul „unei mame cu porniri incestuoase, care are o criză de furie demențială când fiul ei

preferat se îndrăgostește de altă femeie”. Romanele și motivele tragediei ce se produce determină o „structură imagologică” implicând, „spații închise”. Însuși „mecanismul narativ, de tip demonstrativ, este unul închis” și tot astfel „universul familial repliat asupra lui însuși”. Acest univers e „spațiul ermetic al paradisului înșelător” dintr-un orașel „cu veri prea calde și toamne în care șuieră vântul înnebunitor și ațăță nervii”. Toate personajele se zbat într-un „spațiu al psihozelor sufocante”, „nevrozele sexualității acționează ca cercuri dramatice, care mocnesc imperceptibil”, cu efect distrugător. O percutantă remarcă e aceea că, scriitor „cu numeroase măști ficționale”, Petru Dumitriu împinge, în *Proprietatea și posesiunea*, „biografenul virtual până la a-și inventa, într-un singur roman, patru prototipuri opuse”. Căci frații Ionescu (Filip, Sebastian, Cristian, Erasmus), concepuți după patru coduri sau repere existențiale diferite, devin „patru euri virtuale, fiecare cu varianta sa de destin.” Oportună este specificarea, urmată de demonstrație, că tema din *Proprietatea și posesiunea* e reluată și disecată cu instrumente psihanalitice și mitologice, în romanul, nu tot atât de izbutit, *Le sourire sarde*.

Cel de al doilea roman de după 1960 al lui Petru Dumitriu învrednicit de specială atenție, *Incognito*, e „o hagiografie modernă care îmbină romanul-eseu și cu Bildungsromanul.” Eroul acestei scrieri, ce „marchează ...(...) cea mai paradoxală schimbare de perspectivă din întreaga creație a autorului”, găsindu-se „între două borne fundamentale opuse, cea a romanelor realist-socialiste și cea a eseurilor de meditație religioasă”, e un „sfânt necunoscut”: nu altul decât unul dintre cei trei frați Ionescu din *Proprietatea și posesiunea*: Sebastian. Sebastian iese din spațiul sufocant al casei părintești, spre a se înrola în armată, ajunge pe frontul din Est, cade prizonier și e deportat în Siberia. La înapoiere, comunist din convingere, participă la acțiunile de instaurare a unui nou regim. Practicile acestuia, lanțul fărădelegilor constatate îl înspăimântă, determinându-l să demisioneze din Partid și să adopte o poziție ostilă, din cauza



căreia i se va lua libertatea și va fi trimis la Canal. Prin dezvăluirea acestei experiențe, Sebastian devine „un cronicar al ororilor timpului său”; scrierea sa: o radiografie epică și eseistică a lumii sistemului totalitar”. Radiografie „dublată de un roman religios”, întrucât autorul „descoperă, într-una dintre închisori, grația divină”. Situat prin componenta propriu-zis romanescă în linia Pasternak – Soljenițan, *Incognito* se află, „ca roman cu nucleu religios, (...) pe același palier tematic și estetic” cu *Jurnalul fericirii* de N. Steinhardt, „miezul doctrinei” pe care și-o construiește personajul principal fiind „conceptul Dumnezeuului neștiut, ignoto și incognito, camuflat în toate evenimentele”, concept dedus din simbolistica protestantă a lui *Deus absconditus*. Compozițional, prin

faptul de a se constitui prin două depozitii, emise în perioade diferite, a lui Sebastian și a Cronicarului, „romanul se prezintă (...) ca joc al oglinzilor paralele care prind la mijloc aceeași realitate îmbolnăvită a sistemului totalitar”.

Pe tot cuprinsul monografiei, analizele îi prilejuiesc exegetei relaționări ale operelor lui Petru Dumitriu cu scrieri ale altor autori, români și străini, precum și stabilirea de corespunderi în interiorul bibliografiei scriitorului studiat. Una dintre cele opt proze de debut, *Argonautica sau Fabuloasa aventură*, este „o primă intuiție a romanului *Omul cu ochii suri*, o alta, *Niobe*: „varianta mitologizantă, parabolică, a romanului *Proprietatea și posesiunea*. Adam Jora, protagonistul din *Pasărea furtunii*, e „o intuiție a viitorului Sebastian”, personajul-narator din același roman viitor. Șerban Romano din *Cronică de familie* este „o adaptare a «omului cu ochii verzi» din nuvela omonimă din *Euridice*”.

Ultimul capitol al monografiei concentrează sintetic observațiile esențiale din cuprinsul ei, ideea structurantă fiind aceea că Petru Dumitriu nu e „un scriitor nu atât de paradoxal pe cât ar părea”. Cele două „proiecte literare gigantice” ale sale, *Cronică de familie* și *Colecție de Biografii, Autobiografii și Memorii Contemporane*, „meandrice și proteice”, „schizoide (...)”, cu intenție sau fără”, „poartă în filigran chipul scriitorului și contorsiunile jongleriilor sale ideologice”. Cel de al doilea proiect e compus din două jumătăți separate, una românească, alta occidentală, care „funcționează ca palimpsest derutant una pentru cealaltă”. Simbolul ambelor este *pentagrama*. El „desemnează o punere în abis a modalității compoziționale”. E „o metaforă pentru vizionarismul epic”. Visul scriitorului era „organizarea scrierilor sale după motivul pentagramei”. Avându-l în centru pe el însuși, cele cinci colțuri ale acestei figuri geometrice „ar putea fi reprezentate de *Euridice*, scrierile realist-socialiste (...), *Proprietatea și posesiunea*, *Incognito*, eseurile de meditație religioasă”.

În temeiul intuirii acestei intenționalități, Oana Soare și-a intitulat monografia, enigmatic, *Petru Dumitriu & Petru Dumitriu*.

Doar o sinteză bibliografică

Abstract

The author makes a book review about Alice Popescu's book entitled "O socio-psihanaliză a realismului socialist" (A Socio-psychoanalysis of the Socialist Realism). The volume is only a bibliographical synthesis, without any innovative idea about this large theme. The study chaotic and lacks in analyses.

Keywords: Alice Popescu, Socialist Realism, bibliographical synthesis, archetypes, profane religion.

Pentru cărțile de sinteză bibliografică n-am niciun fel de prețuire. Compilații cu pretenții savante, cu citate după sursele primare, ele camuflează, într-un mod jalnic, absența ideilor personale. Asemenea lucrări, în care sunt strânse citate abundente urmate de altele, însoțite de comentarii minime (simpli conectori altminteri), de tipul „X comentează că”, „Y consideră că”, „Z crede că”, indică lipsa capacității de analiză.

În această categorie se înscrie și volumul lui Alice Popescu, *O socio-psihanaliză a realismului socialist*¹. Studiul ei m-a dezamăgit. Titlu captivant, conținut plictisitor. O colecție dezlănțată și poticnită de pasaje din sociologi, psihanaliști și istorici de prim rang. După lectură, sesizăm că prea puține pagini îi aparțin autoarei. Restul zboară către Freud, Jung, Herbert Marcuse, Jacques Ellul sau Lucian Boia. Problema principală a exegetei este dorința de a asimila prea multe surse teoretice. Scrierile despre ideologia marxist-leninistă, despre caracterul său de

religie profană satanică, despre formulele sale oracular-manipulative sunt abundente și oricine se confruntă cu dificultăți în a aduce lucruri inovatoare.

O socio-psihanaliză a realismului socialist funcționează ca un șir recenzii plăpânde, făcute unor cărți incontornabile. Aportul individual se arată minim. Cea mai însemnată contribuție a sa constă într-o pagină în care își închipuie cum ar arăta poza realismului socialist. Iar fotografia, după cum știm, are funcția de a immortaliza orice identitate. Alice Popescu surprinde clișeele vehiculate de culturnici și însușite de scriitori și de regizori. Imaginea înglobează scenariul unui roman ecranizat, cu toate etapele de „edificare” ideologică și tehologică. Oamenii sunt suspicioși, deși ar fi trebuit să aibă o expresie de bucurie fiindcă au contribuit la schimbarea societății. Dar ei simt primejdia: „[...] undeva, în prim-plan, dar greu de distins și, poate, și mai greu de numit, un bărbat și o femeie, amândoi noi. Amândoi implicați în actul fondator al muncii, cu o expresie de încrâncenare pe chip. [...] Privirile oarecum încruntate ale protagoniștilor ne fac să bănuim că au fost surprinși într-un moment mobilizator, militând împotriva dușmanului de clasă ori a tovarăului de alături, care ar putea constitui, la o adică, obiectul unui denunț – sau împotriva lor înșile, care, la rândul-le, ar putea fi, la fel de bine, subiectul unui autocritici” (p. 187).

Autoarea capturează și perversitatea lozincilor referitoare la „omul nou”. Conceptul își aproprie un mesianism pe care nu-l deține. El înseamnă dezumanizare, reducerea indivizilor la fiziologia robotelii. Mașinal, „omul nou” se trezește unealta „progresului”: „Și da, simțul dvs. estetic nu vă înșală, femeia din imagine nu a fost niciodată frumoasă. Cu siguranță însă, este mama unui număr impresionant de copii care n-au încăput în fotografie din cauza numărului și mai impresionant de utilaje” (*ibidem*). La finalul descrierii, Alice Popescu nu scapă de tirania marilor autori. Orwell și în special Kundera apar în viziunea de ansamblu asupra creării și mai ales a recreării

1 Alice Popescu, *O socio-psihanaliză a realismului socialist*, București, Editura Trei, 2009, 208 p.



cursului oficial al evenimentelor: „Ciudat însă, despre realizatorii «instantaneului» nu știm, cu exactitate nimic. Doar ceea ce se poate deduce din modul ingenios în care au aranjat totul în acest cadru strâmt și din faptul (întotdeauna fundamental în istorie) de a te afla în spatele obiectivului și de a face retușuri după necesități” (*ibidem*). Cu toate că puterea se află în mâna partidului unic, iar liderul său lua toate deciziile, practica ideologică a anulat individualitatea responsabilității politice. Limba de lemn l-a înlocuit pe conducător cu așa-numitele „autorități”, care luau deciziile și le comuni-

cau activiștilor. Aceștia din urmă răspândeau hotărârile în numele unei colectivități. Pentru că forța se afla, conform poncifelor ideologice, în mâinile unei clase dominante, ce părea să fie numeroasă. De aici și rularea ca într-o râșniță a sloganului „Proletari din toate țările, uniți-vă !”.

O socio-psihanaliză a realismului socialist se dovedește a fi, în primul rând, o încercare de a decela mecanismele ideologiei marxist-leniniste și de a surprinde impactul asupra acestora asupra populației. E mai degrabă o carte de arhetipologie, în sensul înscrisurii totalitarismului de stânga într-o structură mitico-magică. Partea rezervată realismului socialist îmi pare minusculă în comparație cu titlul. Alice Popescu se pierde în opinii despre psihologia colectivă și despre tehnicile de manipulare folosite de puterea comunistă. Ar fi fost mai eficient dacă autoarea întocmea o sociologie a romanescului, deoarece țărani, muncitorii, activiștii, chiaburii (sau oricare alt „sabotor” sau „dușman al poporului”) întruchipează, după directivele ideologilor, câte un mecanism de a gândi și de a acționa. Însă autoarea nu se oprește asupra personajelor, deși observă că romanul realist socialist împrumută structura basmului: schematism, evoluție narativă în cascadă, final previzibil. Cercetătoarea a ratat o temă care o putea consacra.

Deși conține câteva observații îndreptățite, lucrarea este haotică. Îi lipsesc liniile directoare. Alice Popescu are idei interesante, dar nu le valorifică. Rămâne la nivelul teoretic, de suprafață. Evită să defrișeze romanele deceniului al șaselea din secolul trecut, deși materialul de studiu prisosește. Așa se întâmplă când discută despre defectele prototipului uman din proza realist socialistă: „Psihologic vorbind, realismul socialist reprezintă literatura unui tip uman marcat de de două disfuncții: dependența față de muncă și cea față de ură, ambele mergând în direcția radicalizării tendințelor distructive” (p. 101). Citatul precedent constituia o zonă ce se plia pe direcția anunțată în titlu.

O socio-psihanaliză a realismului socialist este doar o sinteză bibliografică.

Tudor
NEDELCEA

Avatariile tipăririi manuscriselor eminesciene

Abstract

The author refers to the long effort in order to publish M. Eminescu's manuscripts (also known as The Eminescu Notebooks). Donated by T. Maiorescu to the Romanian Academy in 1902, they were used by Perpessicius and his collaborators to make the first critical edition of the poet's works. It was Eugen Simion who decided to coordinate an anastatic reproduction of those manuscripts, but his decision was contested.

Keywords: M. Eminescu's manuscripts, T. Maiorescu, Perpessicius, Eugen Simion, Ioana Bot.

„Împușcați-l pe Eugen Simion”

Adrian Păunescu

„Nicio faptă bună nu trebuie să rămână nepedepsită”, spune un vechi proverb românesc. Paremiologia și-a dovedit, și în cazul de față, caracterul științific. Vom aplica acest proverb la **Avatarii ale manuscriselor Eminescu**, cum se intitulează cartea pe care o comentăm (și din care cităm), o culegere de studii și opinii ale unor personalități marcante din domeniul culturii române, alcătuită de Anca Silvia Bogdan și Marin Diaconu, cu un cuvânt înainte de Eugen Simion, apărută la Fundația Națională pentru Știință și Artă, în 2009.

Un scurt istoric al problemei se impune.

Este vorba de lada de manuscrise eminesciene pe care însuși proprietarul ei o

prețuia ca atare: „Ce-aș voi să știu de la tine este dacă cărțile și lada mea sunt în oarecare siguranță și dacă pot spera să le văd” (p. 15), scrie Eminescu, din spitalul din Döbling, la 12/24 ianuarie 1884, prietenului său Chibici-Râvneanu. La revenirea în capitala Moldovei, Eminescu scrie aceluiași, la 20 octombrie 1884, despre aceeași ladă, de fapt toată averea spirituală a marelui creator: „E lesne de-nțeles că nu am unde pune lucrurile mele, încât ar fi foarte bine dac-ai păstra tu încă câțva timp așa-numita mea ladă”, implorându-l la o sporită grijă a averii sale: „Te rog dar să iei tu lada de la Simțion, dacă nu mai e cu putință să stea acolo, până ce starea mea se va-ndrepta” (p. 16).

Dacă Eminescu vorbește de o singură ladă, au fost voci în epocă care au vorbit de existența a două lăzi cu cărți și manuscrise.

Astfel, Ilarie Chendi scrie, la 10 ani de la nemurirea poetului, despre trei domni care au venit la ultima sa gazdă care au ridicat cărți și manuscrise aparținătoare chiriei lui. La 29 ianuarie 1902, Ilarie Chendi revine și detaliază că acei domni „au umplut două cufere cu cărți și manuscrise” (p. 22).

„De la 1884 însă – scrie Chendi – de când Eminescu s-a întors de la Viena, până la 1889, când a urmat catastrofa morții lui, el a muncit mult. Unde sunt manuscriptele lui din acest interval? Să fie cumva acele despre cari mi-au povestit mie bătrânii la cari el a stat în gazdă? La cine se vor fi aflând deci acele «două cufere pline cu sărăcia lui Eminescu»? Chestiunea tot nu e rezolvată încă, manuscriptele lui Eminescu tot nu sunt toate la un loc” (p. 24). Cu același ton se întreabă, la 18 iunie 1899, și Al. Antemireanu: „Ce s-a făcut cu manuscriptele inedite rămase după moartea marelui poet? Cine le posedă? De ce nu se publică?” (p. 19).

Dacă ipoteza și întrebările criticului și editorului Ilarie Chendi rămân doar nedovedite sau retorice, o certitudine există. La 25 ianuarie 1902, în ședința Academiei Române, prezidată de P.S. Aurelian, Titu Maiorescu donează această zestre cu următoarea mențiune: „De la Michail Eminescu posed – dăruite de dânsul în diferite ocazii – multe manuscripte, parte poezii publicate, parte încercări, fragmente și vari-



ante de poezii nepublicate, parte studii, traduceri și articole în proză” (p. 21). Donația târzie se datorează rațiunilor politice, a lui D.A. Sturdza, președintele Academiei. Despre această donație, Constantin Rădulescu-Motru avea să scrie: „Într-o bună măsură, opera marelui nostru poet poate fi chiar socotită ca înfiată Academiei” (p.44).

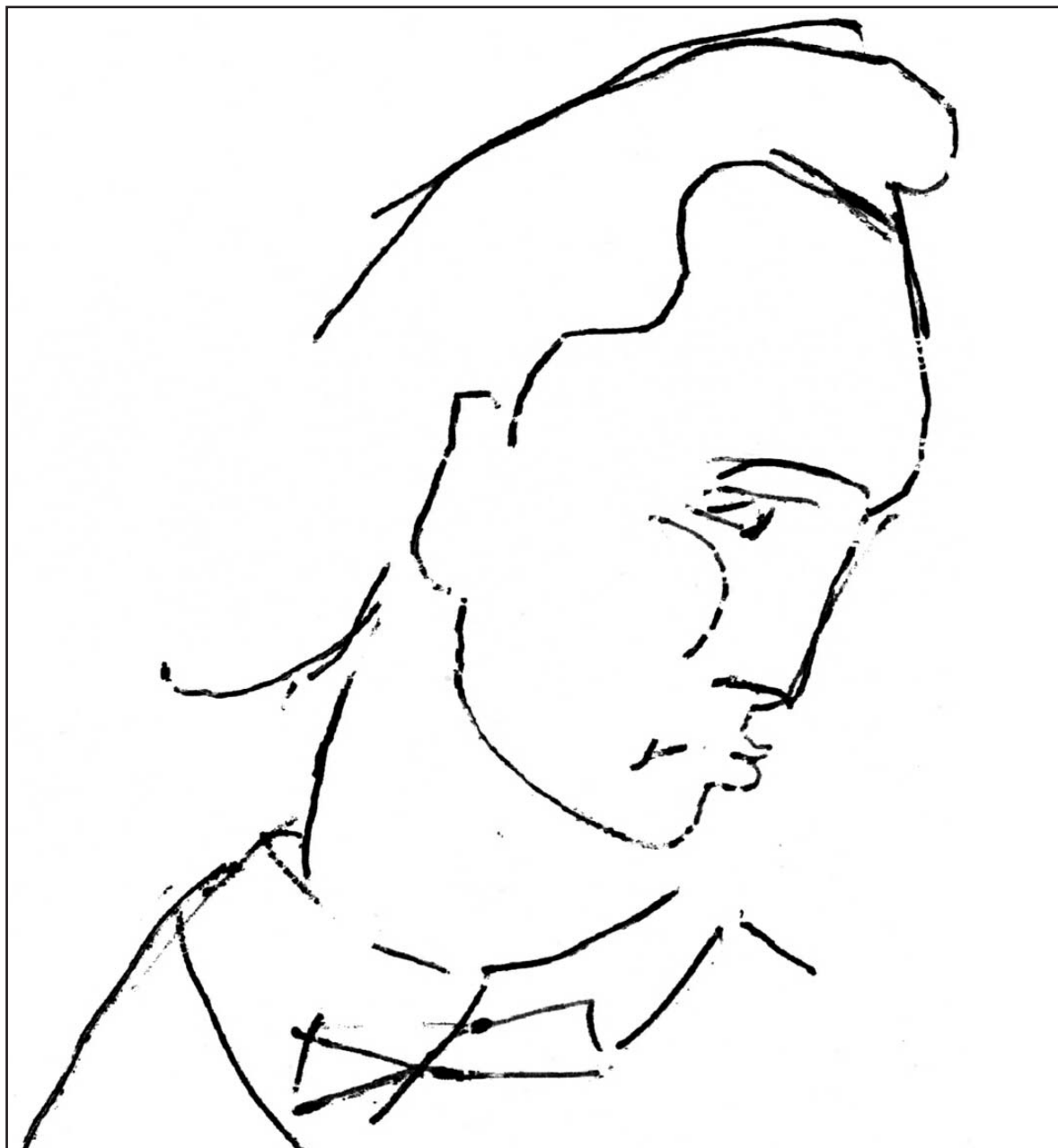
D. Vatamaniuc, cel mai avizat în chestiune, lămurește succesiunea donațiilor și răspunde, în opinia noastră, și întrebărilor retorice puse de Chendi. Astfel, după prima donație maioresciană, urmează a doua, tot în ședința Academiei Române, prezidată, de această dată, de I. Kalinderu, „25 volume manuscrite și 72 de volume și broșuri tipărite, rămase din biblioteca părintelui d-sale, Ioan Maiorescu” (p. 73). A treia donație se datorează lui Matei Eminescu și este adresată Fundației Universitare din București, în 1895, compusă din 25 de titluri de carte în 142 volume, cărți pierdute pentru totdeauna în evenimentele din 22 decem-

brie 1989, când „cineva” a comandat focuri de armă spre acel edificiu (Biblioteca Centrală Universitară București), unde se ascundeau „teroriștii”. Aceștia n-au fost depistați sau executați, în schimb valori patrimoniale au fost distruse iremediabil. Un alt patrulea fond se află la Biblioteca Centrală Universitară „M. Eminescu” din Iași, care cuprinde **Gramatica sancrită**, în total fiind vorba de 15.478 p. aflate în tezaurul Academiei, ceea ce îl situează pe Eminescu, și din acest punct de vedere, „în fruntea tuturor șlefuiturilor de diamante literare”, căci, mărturisește Gabriel Ștrempel, „la nimeni n-am găsit atâta deplină concordanță între spiritul bântuit de furtuni și ecoul lui în manuscrite, ca la M. Eminescu” (p. 87).

Despre gestul celebrului critic scrie, la 17/30 mai 1902, bibliotecarul Academiei, Nerva Hodoș: „Cel care s-a ocupat însă cu statornicie de soarta lui Eminescu – de gloria, ca și de viața de toate zilele – d. Maiorescu, a făcut cel mai mare serviciu literaturii noastre contemporane, aducând mai întâi, încredințând apoi Academiei Române manuscrisele nefericitului poet”, dând altora posibilitatea și „grija de a cerceta mai departe în opera și în sufletul poetului pe care el cel dintâi l-a încurajat, apoi l-a apărut – și care, de atunci, s-a ridicat atât de sus. Am văzut manuscritele, niște biete caete zdrențuite, în cari se poate urmări pas cu pas atât sărmana sa viață rătăcitoare, cât și munca grea la care s-a supus Eminescu” (p. 26).

La polul opus se situează, din păcate, G. Ibrăileanu care condamnă, în septembrie 1923, gestul istoric al mentorului „Junimeii”: „Într-adevăr, nefastă inspirație a avut d. Maiorescu, când a dăruit Academiei manuscritele lui Eminescu. Mai bine le-ar fi păstrat la domnia sa, sub șapte lacăte. Oare Academia Română, înainte de a pune manuscritele la dispoziția oricui burtă-verde, n-ar putea lua câteva informații în privința intențiilor și competenței lui?” (p. 32). Incredible! Iată că și marile personalități pot emite judecăți total greșite.

Același critic se ridică vehement și eronat împotriva publicării postumelor eminesciene, considerând că „Eminescu nu e, nu



poate fi altul decât acela ce a voit să fie el însuși", căci „după ce a utilizat ce i s-a părut mai bun, a inutilizat pentru totdeauna bucată utilizată. A aruncat-o la coș, cum s-ar zice" (p. 31). Și, atunci, continuă în eroare eminescologul Ibrăileanu, „pentru ce ne luăm noi dreptul să-i violăm intimitățile profesionale și să-l micșorăm în fața marelui public? Căci hârtuițele rămase de pe urma unui poet, caetele, maculatura, brulioanele – aceste mărturii penibile ale chinurilor creatoare – sunt pline de cugetări adesea ba-

nale, de însemnări uneori triviale, de forme vulgare și imperfecte" (p. 23).

Replica vine de la N. Iorga, care proclamă profetic: „orice rând din Eminescu merită să fie tipărit" (p. 42). În *Note istorice asupra editării operei poetice a lui M. Eminescu*, celebrul istoric, după ce constată că „nici o operă literară eminentă, ieșită dintr-o minte genială, n-a avut trista soartă a operei lui Mihai Eminescu" (p. 33), consideră, cu justețe, că e o „datorie pentru noi, păstrătorii prețioaselor caiete, pentru noi cari am

îngrijit atâta timp moștenirea literară a lui Alecsandri, să începem, printr-o comisiune la cari bucuroși aș primi să mă alipesc, ediția integrală a lui Eminescu, care trebuie să fie un monument național și pe care n-o poate da decât Academia Română” (p.36).

Ideea ediției integrale, văzute ca monument național, sub egida celui mai înalt for științific din România, este preluată de academicianul Perpessicius, în 1939.

Încercări de editare a operei eminesciene, cât mai integral, au aparținut lui Ilarie Chendi (*Literatura populară*, 1902, și *Poezii postume*, 1905), Nerva Hodoș (*Poezii postume*, 1902), I.A. Rădulescu-Pogoneanu (în „Convorbiri Literare” publică „masive pachete inedite”, în 1905), Ion Scurtu (*Scriseri politice și literare*, 1905), C. Botez (în 1933, prima ediție critică a antumelor). Eforturi editoriale lăudabile au depus A.C. Cuza, N. Iorga, I. Bian, Al. Rosetti.

Dar Perpessicius este editorul mult așteptat, care s-a ridicat, ca și D. Vatamaniuc mai târziu, la nivelul creației eminesciene. În prefața primului volum, el menționează că, după donația lui Titu Maiorescu, editarea operei lui Eminescu „intră într-o nouă fază”, spre o ediție „integrală și critică”, năzuind să ducă la bun sfârșit „împlinirea aceluia *corpus eminescianum*, la care și memoria poetului și obligațiile culturii contemporane, și năzuințele ani de ani amânate au deopotrivă dreptul” (p. 42).

În celebra *Scrisoare către editorul eminescian, integral*, din anul 2000, text publicat în 1964, deplânge că, de la donația din 1902, a trecut atâta vreme „și încă nu s-a putut realiza întreg acel *corpus eminescianum*, la care Nicolae Iorga, când socotea că orice rând din Eminescu, de orice natură, merită să fie editat” (p. 46), deși „gânduri de editare integrală” au existat până la monografia lui G. Călinescu.

Proiectat, inițial în 14 volume, apoi în 20, de Perpessicius, acesta a editat, sub egida Fundației pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, condusă de Al. Rosetti, primele trei volume în perioada interbelică (vol. I, 1939, 3300 ex.; vol. II, 1943, 3900 ex.; vol. III, 1944, 3626 ex.).

Apoi, postbelic au fost editate urmă-

toarele volume: (vol. IV, 1952; vol. V, 1958; vol. VI, 1963; vol. VII, 1977; vol. VIII, 1988).

Neliniștit de soarta editării integrale, Perpessicius se întreba cu oarecare lipsă de speranță: „Împlini-se-va, oare, minunea atâta timp râvnită, însă pe nedrept reclamată înainte de vreme? Le va fi dat, oare, celor din pragul veacului al XXI-lea să salute ediția în foarte multe volume, integrală și critică, a operei lui Eminescu?” (p. 48).

Minunea râvnită de Perpessicius și de alți iubitori de literatură a fost împlinită, grație unui colectiv al Muzeului Literaturii Române, condus de Al. Oprea, colectiv coordonat de acad. D. Vatamaniuc (Petre Crețea, Al. Surdu, Olga Busuiocanu, Simona Cioiculescu, Anca Costa-Foru, Eugenia Oprescu, Claudia Dimiu, Aurelia Dumitrașcu).

Cu mare scandal, din rațiuni extraliterare, a apărut în 1980, *Opere*, vol. IX, primul volum din publicistica eminesciană, coordonat de D. Vatamaniuc și prefăcut de Al. Oprea, urmat de vol. XI (1984); XII, 1985; XIII, 1985, volumul X, tipărit în 1989, fiind difuzat abia după Revoluția din decembrie 1989.

Directorul Bibliotecii Academiei Române, acad. Gabriel Ștrempel, îndreptățit să constate o „obosire fizică a filelor celor mai multe dintre manuscrise”, obligându-l la „măsuri drastice de protejare a acestor comori fără egal ale neamului nostru” (p. 85), va remarca că „abia după această operațiune [de editare integrală, n. n.] manuscrisele își vor găsi într-adevăr odihna meritată, după atâția ani de cercetare” (p. 89).

A doua operație necesară și stridentă, după tipărirea, în integritate și spirit critic, a creației eminesciene este „editarea întocmai, facsimilarea *Caietelor* lui Eminescu” (p. 53), cum propunea Constantin Noica, care s-a luptat cu toate forurile literare, științifice sau politice din regimul comunist în vederea facsimilării celor 44 de caiete „spre a se vedea ce a făcut, cât a trudit și cât știa Eminescu în ceasul acela al culturii românești” (p. 54).

Filosoful de la Păltiniș a avut un cult pentru „miracolul eminescian” și, îmbolnăvind-se de „eminescianită”, a militat, până la sfârșitul vieții, pentru facsimilarea

tuturor caietelor în „întregul lor” (p. 54), care „dau o imagine a pietății față de cultură pe care nu știu câte alte națiuni o pot produce”, pentru că „totul îl interesează pe Eminescu, nu doar creația literară, ci și literaturile lumii; filosofia, ca și astronomia, matematicile, fizica și chimia; istoria, ca și economia; limbile clasice și cele moderne, cuvântul străin și cuvântul românesc” (p. 54). Pentru realizarea acestui vis, a cutreerat între 1968-1987, ca altădată Eminescu, țara în „cruciș și-n curmeziș”, a ținut conferințe publice, a susținut ideea până la cele mai înalte foruri, a creat o școală în acest sens, pentru ca fiecare capitală de județ să fie în posesia acestei moșteniri miraculoase cu „deschiderea lor către universalul culturii și cel al limbilor” (p.56).

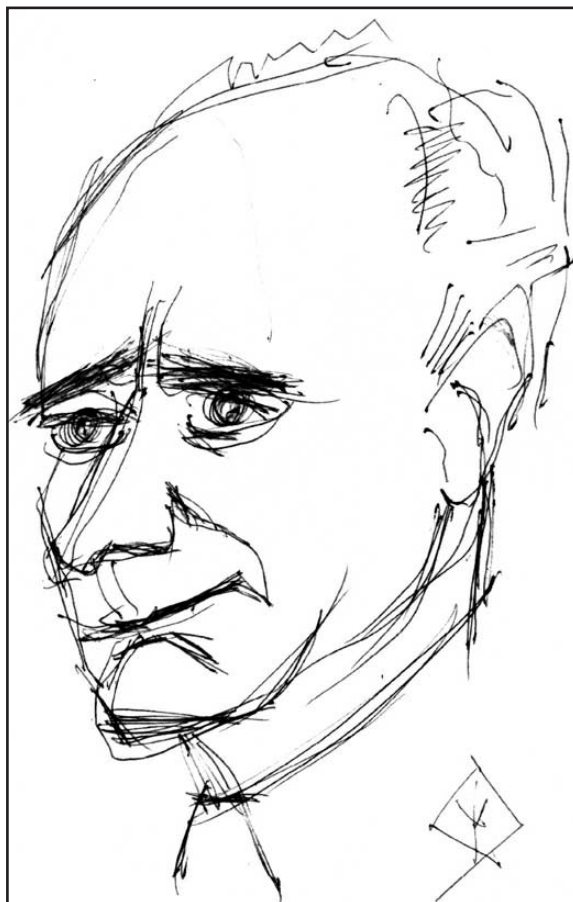
Lipsa mijloacelor tehnice și a specialiștilor români nu l-a împiedicat pe C. Noica să persevereze în idee, convins, pe de o parte, că „la scara culturii noastre, funcția lui Eminescu poate fi mai vie decât cea a lui Shakespeare în Anglia sau a lui Goethe în Germania, el fiind „o conștiință de cultură completă” (p. 56), iar pe de altă parte, că unul din „rosturile ediției facsimilate [este] tocmai acela de-a forma cercetători” (p.56).

Reluând ideile lui N. Iorga („orice rând din Eminescu trebuie făcut cunoscut”) și G. Călinescu („nu e nimic de făcut cu caietele astea decât să fie redată întocmai”), Noica demonstrează valoarea intrinsecă a manuscriselor eminesciene, care „nu sunt de văzut, sunt de pipăit, de absorbit prin toți porii”, ele se constituie într-un „laborator, dacă vrei, este subsolul geniului lui, dacă vrei, este haosul germinativ. E un haos, e o dezordine bună aici, e o zăpăceală în manuscrisele astea care trezește la viață” (p. 59), iar dacă nu ne hrănim cu Eminescu, „acesta al haosului germinativ”, „atunci vom rămâne în cultură mai departe înfometați” (p.60).

Dar spune, pragmatic, filosoful: „Trebuie să facem lucrurile desăvârșit de bine. Desăvârșirea înăbușe câteodată săvârșirea” (p.56).

Despre necesitatea facsimilării s-au mai pronunțat Mihai Ciurdu și I.M. Ștefan.

Spre a nu rămâne înfometați în cultură, peste ani, începând cu 2004, acad. Eugen



Simion realizează ceea ce C. Noica doar visa, adică facsimilarea manuscriselor, sperând „ca lumea românească să devină mai bună, mai frumoasă și mai aptă pentru cultura de performanță” (p. 79). În marile culturi ale lumii, doar Valery și Leonardo da Vinci s-au bucurat de realizări comparabile cu cea a lui Eugen Simion, care a participat și la editarea publicisticii eminesciene ca „tânăr și șomer”.

Împlinirea gândului noician de a reda nu un alt, ci „Eminescu total” ar fi trebuit să fie pentru Eugen Simion un prilej de bucurie sufletească. Prea puțini au fost cei care au apreciat gestul său editorial de facsimilare (Ion Simuț, Dan Mircea Cipariu, Al. Ștefănescu, C. Barbu, M. Cimpoi, A. Păunescu, I. Cristoiu, Victor Crăciun, Ion Deaconescu, I. Buducă, N. Georgescu etc.). Majoritatea specialiștilor au preferat să tacă.

O primă lovitură datează din 2006: după apariția primelor opt volume, Editura Academiei Române (!) întocmește un caiet

de sarcini prin care solicită continuarea tipăririi manuscriselor nu la Monitorul Oficial, ci la o tipografie din Buzău sau din Onești. Se pierde 10 milioane lei, timp și nervi, iar însuși președintele în exercițiu al Academiei Române, Ionel Haiduc, „a găsit răspunsuri năucitoare pentru un om de cultură” (Dan Mircea Cipariu), considerând ca rentabilă financiar tipărirea acestor manuscrise într-o tipografie modestă, dar ieftină sau „poate vom publica în străinătate” (p. 126). Este inadmisibil ca un președinte de academie să nu realizeze că nu poți face experimente tipografice cu o asemenea valoare spirituală, în condițiile în care scanarea excepțională a acestora de către prof. Mircea Dumitrescu (facsimilele astfel realizate sunt mai lizibile decât originalele) nu puteau fi realizate în oricare tipografie.

Având „și calitatea rară de a nu-și părăsi proiectele, de a fi conform cu sine însuși, în diversele clipe ale vieții, de a considera caracterul un corolar al talentului” (p. 183), cum îl definește cu obiectivitate scriitorul Adrian Păunescu, care a sprijinit, în calitate de șef de comisie senatorială, acest mare proiect cultural, Eugen Simion reia tipărirea manuscriselor și, astfel, în 5 ani (2004-2009) a tipărit în 38 de volume toate cele peste 15.000 de pagini, sub egida Academiei Române în colaborare cu Editura Enciclopedică, la început, apoi cu Biblioteca Academiei Române și Fundația Națională pentru Știință și Artă, volume care au fost donate, conform unei decizii a Prezidiului Academiei Române, condus de însuși Eugen Simion, marilor biblioteci din țară. Principalii săi colaboratori: Mircea Dumitrescu și Gabriela Dumitrescu.

Și, în cel mai bizar spirit românesc, în loc de laude binemeritate, pentru finalizarea acestui proiect editorial de interes național, Eugen Simion este contestat cu duritate și chiar reclamat la DNA.

Prima și cea mai vehementă contestatoare este un... eminescolog, Ioana Bot, prodecan al Filologiei clujene. Doamna eminescolog consideră că „aceasta nu e o ediție genetică și electronică a manuscriselor eminesciene, ci un pictorial cu poze ale paginilor, de complexitatea informatică a

CD-urilor oferite ca suvenir de la nunți, botezuri și absolviri” (p. 135). Replica lui Eugen Simion la această afirmație este concludentă: aspirația spre elitism a Ioanei Bot „se poate psihanaliza” (p.140).

Un oarecare C. Vică, în ton și toane cu Ioana Bot, consideră că prețul tipăririi este mare, că este o „glumă proastă pe bani publici, pentru că manuscrisele nu sunt accesibile liber (cu toate că sunt bunuri publice) și, chiar dacă ar fi fost, nu pot fi utilizate în cercetare” (p. 149). C. Vica îl contrazice pe C. Noica! Un alt oarecare, Andrei Matzal, vrea să iasă în evidență, ca și altădată Caion sau Sorin Toma, acuzând de nerentabilitate financiară finalizarea facsimilării și tipăririi manuscriselor eminesciene.

De aici până la anonimul „om de afaceri” din Timiș, Mircea Popescu, nu este decât un pas, pe care acesta îl face reclamându-l pe „numitul” Eugen Simion, cu „domiciliu necunoscut”, la DNA. „Faptele numitului Eugen Simion în coordonarea, conducerea și administrarea acestui proiect constituie fapte de corupție în conformitate cu legislația în vigoare și vă solicit să declanșați urmărirea penală în acest caz” (p. 147), reclamă, la 16 iunie 2009, denunțatorul penal Mircea Popescu din Timișoara, membru PNL (oare, ce are de zis conducerea PNL?!), propunând ca martori pe ... Ioana Bot și C. Vică, ceea ce demonstrează o acțiune conjugată.

Prompt și corect scrie Ion Cristoiu: „România dă peste margini de nebuni care comit plângeri pe bandă rulantă către toate instanțele naționale și internaționale” (p. 162) sau Alex Ștefănescu: „Ce motiv ar avea cineva să profaneze o asemenea izbândă? [...] Au fost multe certuri rușinoase în viața noastră publică de-a lungul anilor, dar aceasta le întrece pe toate” (p. 164).

O observație pertinentă constată Ion Spânu: „Nu știu cum se face că majoritatea intelectualilor care-l denigrează pe M. Eminescu primesc, mai devreme sau mai târziu, burse în Occident sau stipendii la care nimeni n-ar fi îndrăznit să râvnească” (p. 165).

Cu amărăciune, Eugen Simion scrie: „nu mă așteptam să primesc recunoștința jertfei



mele patriotice, dar nici să fiu dat pe mâna poliției nu gândeam să ajung. Dovadă că istoria este inepuizabilă” (p.13). În loc să-și consacre timp și puterea de muncă în folosul altor cărți, Eugen Simion, „creatorul și istoricul literar al tuturor superlativelor spirituale” (Adrian Păunescu), trebuie să răspundă acuzațiilor nedrepte și nefondate ale unor confrăți sau procurori.

Nemernicia românească, invocată de C. Noica și greu suportată de Eugen Simion, iese din nou la iveală prin oamenii ei, lovește moralicește și încearcă același lucru și penal.

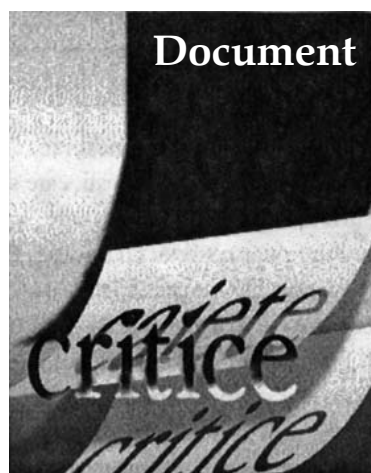
„Fantezia denunțatorului meu – comentează Eugen Simion – este, ca și a celor care i-o cultivă, neagră, absurdă și înjositoare pentru spirit. Miroase a diversiune. Rămâne doar întrebarea dacă Eminescu și cei ce vor să facă ceva pentru opera lui merită aceste mizerii morale. Întrebare retorică, desigur” (p. 156).

Eugen Simion spera, prin împlinirea acestui gând miraculos, „ca lumea românească să devină mai bună, mai frumoasă și mai aptă pentru cultura de performanță”, dar una lume, nemernică din fire, nu poate fi îmblânzită, precum Vulpea din *Micul Prinț* a lui Antoine de Saint-Exupéry. Nemernicii cu nemernicia lor nu pot înăbuși marile proiecte culturale românești. Iar Eugen Simion a dovedit, de atâtea ori, că nu se lasă înfrânt, că nu-și abandonează ideile și proiectele, biblioteca proiectelor eșuate fiind doar o simplă sintagmă.

Prin săvârșirea tipăririi manuscriselor eminesciene, Eugen Simion completează, extrem de onorant, în istoria culturii românești, triada începută de Perpessicius și continuată de D. Vatamaniuc, este nu numai un pertinent cercetător al operei autorului *Odeii în metru antic*, ci și un editor de vocație și competență, dovedite și în celebra colecție *Pleiade*.

Valentin
COȘEREANU

Jurnalul Junimii



Abstract

Junimea Journal is a part of the Ipotesti assets since 1974 and it is one of the most precious unique exemplars of the Memorial Ipotesti- Mihai Eminescu National Research Centre. Today it belongs to the National Library of Poetry, a component part of the memorial Ipotesti and it is classified as Thesaurus, according to the law in force. The Journal has been published once, in 1933, by I. E. Torouțiu, in Studies and Literary Documents, vol. IV. (Publishing House of the Bucovina Institute of Graphic Arts).

Having a size of 25×35 cm, the Journal contains eighty two leafs. Of all these, fifty seven leafs were written by hand by the historian A. D. Xenopol, after being elected the secretary of the Junimea Society, who recorded the minutes of the meetings, counted up to sixty four. Junimea Journal contains evidence of the cultural and intellectual atmosphere, in which formed the great personalities of Romanian culture. The historian recorded the minutes since the 19-th of October 1865, until on September 13, 1873. Thus, for a period of nine years the image upon Junimea Society can be recovered and the cultural, intellectual, literary and political climate in which formed Mihai Eminescu became relevant.

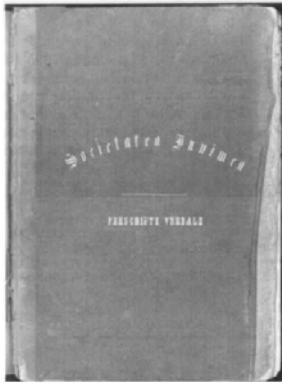
First of all, Junimea members have developed the working tools of creation, language, whose morphology, syntax and language spell were ruling by major ambiguities. Mihai Eminescu was to have the decisive role in that, because at a time when rules were not set in language, Eminescu would translate from Kant, inventing with genius the Romanian philosophic terminology, also putting the foundations of modern Romanian Language, as well as those of journalism. To note are the strong relationships the members of Junimea had with representatives of the German culture of the time. Junimea Journal is not found by chance in Ipotesti. Mihai Eminescu attended two meetings: one on September 1-st 1873, when he read Egipetul and the story Poor Dionysus. In the second meeting (September 7 1872), the poet reads two poems: Angel and Demons and Blue Flower. In order to understand the appreciation Eminescu had enjoyed from Junimea side, we have to note that at the meeting on the 6th of October 1872 all the poems published till then were read - rare thing, because the poet was somewhat at the beginning of his career, at least for Junimists. In the meeting note it is decided for the next meeting, inter alia, to discuss the subsidy to be granted for studies of Eminescu in Vienna. The decision is taken, but in the meeting on September 22, when the subsidy is provided to the poet, as it was provided to Slavici only, for the same purpose, so far.

Key words: Junimea Journal, Eminescu, Memorial Ipotesti, A.D. Xenopol, poems, story, subsidy, Vienna.

Jurnalul Junimii face parte din fondul ipoteștean, începând din anul 1974, și este unul dintre cele mai valoroase unicate ale Memorialului Ipotești - Centrul Național de Studii Mihai Eminescu - astăzi parte a fondului Bibliotecii Naționale de Poezie, bibliotecă componentă a Memorialului. În prezent, el

este încadrat la categoria Tezaur, conform standardelor prevăzute de Legea nr. 182/2000.

Jurnalul a fost tipărit o singură dată, în 1933, prin grija istoricului literar I. E. Torouțiu, în volumul IV de Studii și Documente Literare, Junimea (București, Editura Insti-

	Deținător / Owner	Memorialul Ipotești - Centrul Național de Studii "Mihai Eminescu" - IPOTEȘTI
	Nr. inventar / Accession number	424
	Tip / Type	Procese verbale
	Autor/Emitent / Author/Issuer	Xenopol, A.D.
	Material	hârtie
	Tehnică / Technique	manuscris
	Dimensiuni / Dimensions	25x35 cm; 164 P; 57 scrise
	Fișă întocmită de / Record made by	Anițului, Mihaela
	Ordin de clasare / Classification order	2454 din 17.07.2008 - Tezaur

tutului de Arte Grafice *Bucovina*). Întrucât edițiile *Studiilor* la care ne-am referit anterior au ajuns și ele unicat, ne facem o datorie de credință din a semna acest prețios document. Publicăm în integralitatea ei, fișa trecerii jurnalului la categoria *Tezaur*:

De format 25x35 cm, documentul are optzeci și două de file. Din totalul acestora, cizinci și șapte sunt scrise de mâna istoricului A. D. Xenopol, după ce a fost ales secretarul Societății și prin care sunt consemnate procesele-verbale ale ședințelor, în număr de șazeci și patru.

Jurnalul Junimii conține mărturii ale atmosferei cultural-intelectuale, în care s-au format personalități de seamă ale culturii românești, căci *ceea ce a trebuit să atragă de la început pe poet la Junimea este cultura serioasă a celor mai mulți dintre junimiști [...], precum și nuanța germanistă a studiilor acestora*.¹ Xenopol transcrie procesele-verbale anterioare scrise până atunci pe foi volante, începând cu ședința întâi, din 19 octombrie 1865, până în data de 19 noiembrie 1871, când *se decide a se înființa o condică pentru trecerea resumatului ședințelor*. Acesta a continuat să scrie procesele-verbale ale ședințelor până la 13 septembrie 1873. Așadar, pentru un interval de nouă ani se poate reface imaginea asupra societății *Junimea*, devenind relevant climatul cultural, intelectual, literar și politic în care s-a format Mihai Eminescu. Prin aceasta, *Jurnalul Junimii* este o veritabilă frescă a societății de după 1850. De remarcat puter-

nicele relații și strânsele legături pe care le aveau junimiștii cu reprezentanții culturii germane din acea vreme. Ajutorul acordat filozofului Ludwig Andreas Feuerbach, *care la sfârșitul vieții sale fu lovit de o mulțime de nenorociri și care l-au adus în totală stare de ruină materială*², i-a asigurat o existență decentă timp de doisprezece ani. Aceasta se datorează și *Junimii* ieșene, așa cum reiese din acest document.

Procesele-verbale aduc în prezent mărturia unei societăți moderne, care – după *Dacia literară* – continua, desăvârșind unele dintre cele mai serioase probleme de literatură, limbă și cultură națională. Mai întâi, însă, trebuia pus la punct instrumentul de lucru al creației, **limba**, în morfologia, sintaxa și ortografia căreia domneau ambiguități majore. *Prescriptele verbale* aduc în prim-plan faptul că membrii societății produc lucrări originale în mai toate domeniile importante ale culturii, cu preponderență în cel literar, istoric și filologic. Mihai Eminescu avea să aibă rolul hotărâtor întru aceasta, căci într-o vreme când abia se trecea de la alfabetul chirilic la cel latin (perioadă care a durat aproximativ zece ani!), când regulile nu erau încă fixate în limbă, Eminescu va traduce din Kant, inventând cu genialitate terminologia filosofică românească, punând, totodată, bazele limbii noastre moderne, precum și pe cele ale publicisticii.

Câtă responsabilitate și curaj trebuia să ai spre a citi în cenaclul *Junimii* o spune

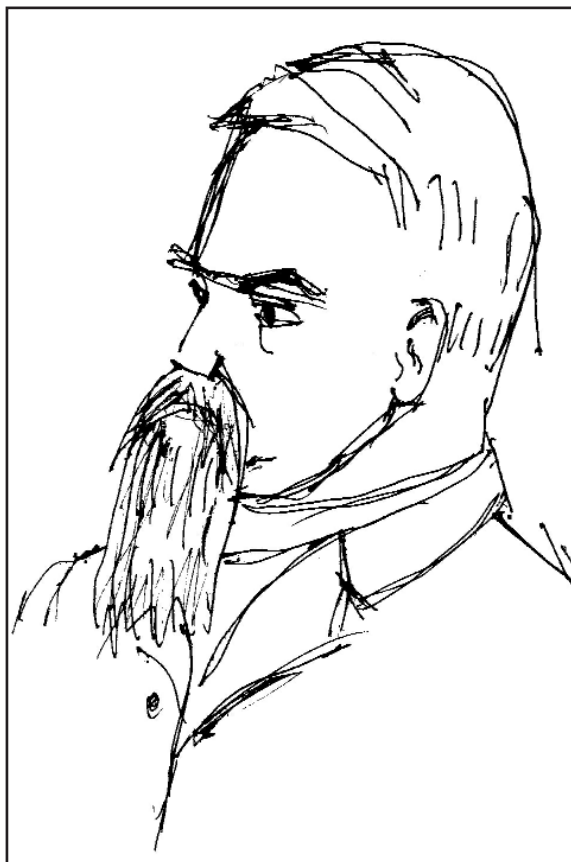
1 George Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 166

2 I. E. Torouțiu, *Studii și Documente Literare*, Junimea, vol. IV, p. 30 (Note)

Eminescu într-o scrisoare către Negruzzi: *Spun drept că n-aveam de gând a mai tipări versuri. Această cură radicală de lirism o datoream Junimii din Iași, căci desigur că pentru convulsiuni lirice răsul e mijlocul cel mai bun și ... cel mai rău. Atârnă adică totdeauna de valoarea ce este-n ele și de valoarea ce le-o dă autorul.*³

În fine, *Jurnalul Junimii* nu se găsește întâmplător la Ipotești. Mihai Eminescu este prezent la două ședințe, mai ales după ce-l aduce cu el și pe Creangă, care va debita cu spontaneitate din așa-zisele țărâni, înspre marele haz al societății. Eminescu este prezent în jurnal la două dintre ședințe. Prima dată, la 1 septembrie 1873, când citește *"fragmente din Diorama, și anume Egiptul și începutul Evului de mijloc. Apoi cetește novela sa Sermanul Dionisie"*. Comentariile făcute de Pogor și Maiorescu sunt că *"sfârșitul și modul deslegării nu corespunde cu caracterul întregii scrieri"*. Cu toate acestea, nuvela *"Se primește pentru a se tipări"*. E posibil ca Eminescu, după obiceiul cunoscut să fi prezentat cenaclului junimist o primă variantă, ca apoi s-o fi corijat și în funcție de observațiile făcute. Era la începuturi, când îi scria lui Neguzzi: *"(Viena, 6 feb. '871) Mă mir de ce mai cereți autorizarea mea întru suprimarea strofelor rele când eu v-am dat-o de mult cu atâta încredere și, vă asigur, cu atâta bucurie. Ștergeți numai, pentru că nu sânt înamorat deloc în ceea ce scriu; știu numai prea bine că chiar ce rămâne neșters nu-i de vo samă deosebită"*⁴

Mai târziu, în epoca maturității și responsabilității sale artistice, îi va scrie aceluiași Negruzzi în cu totul alt fel, sătul probabil de greșelile frecvente care apăreau în publicațiile vremii: *"(București, 9-23 februarie 1878) Deci trimit această coală de versuri, făcând trei rugăminți cât se poate de stăruitoare, a căror împlinire voi privi-o totdeauna ca un deosebit semn de prieteșug 1° Să nu se schimbe nimic din ceea ce am scris, căci, îndată ce ies tipărite cu iscălitura mea, răspunderea greșelilor mă privește pe mine; 2° să se tipărească tuspătru deodată; 3° să nu aibă, în marginile puținții, nici o greșală de tipar."*⁵



Cea de-a doua ședință la care a citit Eminescu este cea din 7 septembrie 1872. Aici *"D. Eminescu cetește două poezii: Ȑnger și Demon și Floare albastră, care ambele se primesc"* și care apar, de altfel, tipărite în prestigioasa revistă ieșeană, *Convorbiri literare* din anul următor, 1873, VII, p. 16-18. Pentru a înțelege la justa valoare aprecierea de care se bucura Eminescu la *Junimea*, remarcăm faptul că în ședința din data de 6 octombrie 1872 *"Se cetesc poeziile lui Eminescu, publicate până acuma"*. Un lucru rar și de mare apreciere, căci poetul era oarecum la începutul drumului – cel puțin pentru junimiști. În notă se ia hotărârea ca la ședința viitoare, printre altele, să se discute subvențiunea de acordat lui Eminescu pentru studii, la Viena. Hotărârea se ia în ședința din data de 22 septembrie, când se dă poetului subvențiunea acordată până acuma lui Slavici întru același scop.

3 Mihai Eminescu, *Opere XVI. Corespondență*, Editura Academiei Române, București 1989, p. 348.

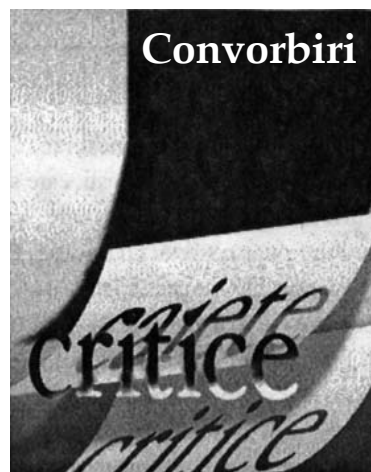
4 Mihai Eminescu, *Opere XVI. Corespondență*, Editura Academiei Române, București 1989, p. 38.

5 Mihai Eminescu, *Opere XVI. Corespondență*, Editura Academiei Române, București 1989, p. 348.

André MÜLLER în dialog cu Günter GRASS:

“Omul este aici, în raport cu existența pământului, doar un oaspete trecător”

Traducere de Daniel STUPARU



Abstract

This interview realized by André Müller was published on the 2nd of August 2009 in "Frankfurter Rundschau" and in "Berliner Zeitung". After that it was included into "Falter" journal of Vienna on the 14th of August 2009 and in "Weltwoche" of Zürich (10th September 2009).

Keywords: Günter Grass, literature, politic, utopia, Nobel Prize.

ANDRÉ MÜLLER: *La toamnă veți împlini optzeci și doi de ani. Puterea dv. de creație este neostoită.*

GÜNTER GRASS: Da, în ciuda tuturor adversităților.

În romanul dv. autobiografic, Cutia, copiii dv. se miră, citez, „cum a reușit de fiecare dată să scrie bestseller după bestseller, indiferent ce aveau de reproșat cârcotașii, slujbași cu simbrie pe la te miri ce ziar”. Copiii dv. însă nu au o explicație pentru acest lucru.

Nici eu nu am vreo explicație. Sunt la rândul meu uimit, dar și recunoscător. La lecturile mele publice sunt trei generații de cititori în sală, lucru care mă bucură. Fiii și fiicele mele, care între timp au devenit adulți, dau uneori dezaprobator din cap, pentru că eu nu renunț și continui să scriu. Ei cred că treptat ar trebui să mă retrag, să devin mai discret și să mă bucur de bătrânețe. Dar nimic nu ajută. Nu am cum să nu scriu.

Atunci când ați început să lucrați la primul și până azi cel mai celebru roman al dv., Toba de tinichea, apărut acum 50 de ani, “limba-v-a surprins”, citez, “ca diareea”.

Da, și diareea continuă, dacă preferați a-ceastă formulare. Ești uimit și îngrozit deopotrivă, ca autor, atunci când la masa de scris te simți dintr-o dată un instrument. Personajele dobândesc o anumită autonomie și îți dai seama că literatura are o viață a ei.

Mai dansați?

Da, încă dansez și intenționez să dansez în continuare. Cu statul în cap e mai greu. Aveam obiceiul să fac asta la fiecare cinci ani, cu ocazia zilei mele de naștere, în sânul familiei. Lucrul ăsta nu l-am mai făcut când am împlinit optzeci de ani, la rugămintea copiilor. Mi s-a interzis din rațiuni legate de sănătate, de teamă că mi s-ar putea întâmpla ceva. La șaptezecișicinci de ani încă mai făceam lucrul acesta – e-adevărat că nu mai stăteam chiar drept, dar încă mergea.

Suferiți din pricina vârstei?

Mă rog, mai scârțâie câte ceva pe ici, pe colo. Am câte un bypass în fiecare picior, dar nu mă vait. Avantajul bătrâneții ar fi faptul că multe din lucrurile care treceau înainte pe lângă mine oarecum firesc, ca de la sine înțelese, cum ar fi trecerea anotimpurilor, acum le percep mai acut.

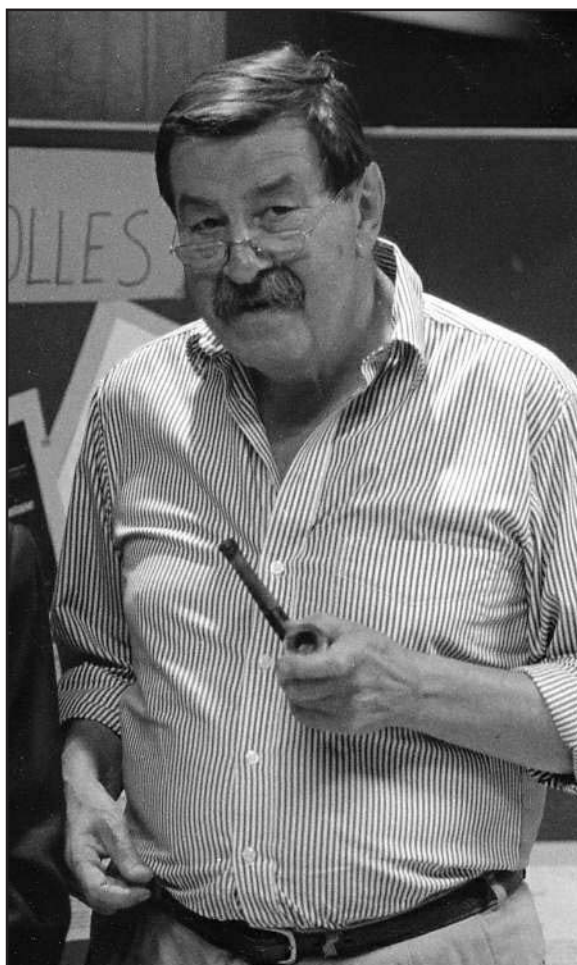
Vă gândiți că ar putea fi pentru ultima oară. Exact.

În volumul dv. de poeme apărut în 2003, Cele din urmă dansuri, celebrați potența dv. sexuală. Un poem este intitulat Lovituri puternice. În altul stă scris: „Vino, așează-te lângă mine, câtă vreme odorul încă se mai ține pe picioare...”

E vorba de grațitudine față de faptul că la vârsta mea acest lucru încă e posibil.

Față de cine?

Mă rog, față de cel care se ține încă pe



picioare.

Deci dacă veți avea probleme cu erecția, înseamnă că s-a cam terminat totul?

Nu asta vreau să spun. Aș constata cu mâhnire acest lucru, dar cu siguranță aș continua să scriu.

Nu vi se pare oribil faptul că trebuie să murim?

Nu, deloc! Dimpotrivă, un scenariu de coșmar îmi pare mai degrabă a fi căutarea nemuririi, a unei vieți asigurate veșnic prin medicină. Lumea nu ar mai consta decât din moșnegi. Vedeți dv., de la romanul meu *Șobolanul* - care a fost făcut praf de critică, lucru care s-a accentuat de altfel la cărțile ulterioare - mi-a devenit foarte clară perspectiva sfârșitului nostru ca indivizi și chiar al omenirii în ansamblu, pe acest pământ. Omul este aici, în raport cu existența pământului, doar un oaspete trecător. Suntem aici pentru a ne pregăti propria nimicire.

Dar există posibilitatea ca anumite organisme mai rezistente să reușească să supraviețuiască declinului nostru, așa încât planeta se va „vindeca” de oameni, în perioade pe care nu le putem preconiza.

În 1982 ați constatat deja trist: „Nimicirea umanității a început deja.”

Asta s-a petrecut cu ocazia decernării premiului Feltrinelli la Roma. Acolo s-a întâmplat ceva foarte interesant. Pe unul din scaunele din față stătea președintele Italiei, Pertini, pe care îl prețuiam în mod aparte. Se ținuseră nenumărate discursuri în acea zi, iar el adormise. Apoi a venit rândul meu să vorbesc. Secretarul lui îi traducea vorbele mele și dintr-o dată el s-a trezit și a devenit atent; ulterior a venit să mă îmbrățișeze.

Are însă un politician, care ar trebui să ofere soluții, dreptul să își manifeste pesimismul?

N-aș vrea să numiți asta pesimism. Prognostizarea sfârșitului omenirii este o introspecție realistă și umilă a realităților care decurg direct din comportamentul nostru. Am devenit capabili de orice, cu o viteză de necrezut. Invenții științifice pe care nu le putem controla dau peste noi. Legislația e rămasă în urmă, șchioapătă. Încă nu am învățat să spunem nu, în baza rațiunii anumitor din nenumăratele lucruri pe care le putem face. Recunoașterea faptului că totul se sfârșește poate fi asociată dorinței de a lăsa globul pământesc în condiții acceptabile, atunci când îl părăsim.

Cu demnitate.

Da, cu decență, cu mai puțină mizerie, fără trupuri radiante, fără moșteniri de genul ăsta, care vor avea un efect chiar mai distructiv atunci când vom fi demult plecați.

La urma urmei nu sunt și operele de artă tot gunoi? Aceste grămezi de cărți, picturi și sculpturi sau edificii conceptuale?

N-aș zice asta.

Și care este salvarea?

Asta nu mai știu.

Joseph Beuys, pe care nu îl apreciați foarte tare, a numit gândirea pură o formă de artă.

Ce înseamnă gândire pură? Nimic nu e pur pe lumea asta. Am descris asta în romanul meu, *Ani de câine*. Sarea nu e pură. Zăpada nu e pură. Nici lumina nu e pură.

Nu există doar alb și negru. Există doar tonuri de gri. Acesta este secretul graficii mele.

Da, numai că eu vorbesc despre gândire, care nu se materializează într-o operă anume, și de aceea nu lasă niciun fel de urme.

Doar cu gânditul nu merge. Beuys i-a declarat pe toți artiști. Așa că toți se apucă de artă, deși nu au niciun pic de talent, iar acum avem aceste lucruri absolut inutile, pe care le vedeți peste tot.

Aveți vreo utopie?

Nu, dar sunt totuși nebun după viitor, după toate aceste lucruri încă posibile.

Ați afirmat undeva: „Literatura trăiește din crize. Ea prinde viață printre ruine. Aude pulsul viermelui... Noi, scriitorii, suntem jefuitori de morminte. Trăim din lucruri găsite, din moștenirea ruginită a războiului.” Cu alte cuvinte: sursa de inspirație a materialului dvs. literar vine din catastrofe.

Dacă tot vorbiți de catastrofe, atunci mă gândesc printre altele la toată această văicăreală - justificată, de altfel - cu privire la marea criză financiară, care e de fapt o criză a sistemului, și la consecințele acesteia la nivel social, care sunt groaznice. Cu toate astea sunt convins că artele vor profita de pe urma acestui lucru.

Tocmai.

Dacă ar fi să ne raportăm la literatură ca formă de artă, atunci am putea spune că această criză va redirecționa literatura, care se rezumă la această scriitură mediocră ce proliferază în prezent, o literatură meschină, centrată în jurul eului, în cadrul căreia doar capriciul personal și amorul propriu joacă vreun rol.

Nu e cinic să spui că scriitorului îi folosește de fapt răul din lume, în măsura în care dă aripi artei sale?

De ce ar fi asta cinic? E un avantaj, dacă o criză poate da naștere măcar la atâta lucru.

Ați renunța la artă de dragul unei lumi mai bune?

Nu înțeleg la ce vă referiți.

Dacă lumea ar fi în regulă, arta ar deveni superfluă, în baza tezei dvs.

Dar nu am susținut niciodată că lumea ar putea fi vreodată în regulă.



Acest lucru nu ar corespunde planului divin.

În primul rând asta, în al doilea evocarea scopului final al unei lumi ideale, fericite, așa cum apare acest lucru în mai toate ideologiile, este întotdeauna asociată cu frică și oroare. Fiecare utopie subîntinde această coercițiune către fericire ca țel. Refuz acest tip de abordare. Prefer să rămân alături de Kant, care observă că omul e o bucată strâmbă de lemn, din care nu poți face ceva drept. Altfel se rupe.

Luptați pentru o lume mai bună, dar de fapt nu credeți că e cu adevărat posibilă.

Pornesc de la ideea că lumea în care trăim e un haos. Dar trăiesc totuși cu plăcere, iubesc viața. Am călătorit mult în Asia. Am trăit o vreme cu soția mea în Calcuta. Acolo, unde am întâlnit oameni care radiau de vitalitate, deși trăiau în sărăcie și mizerie, pot spune că am învățat ceva

despre viață.

Mai exact?

Faptul de a rămâne senin, de a-ți păstra buna dispoziție, chiar și în vid. Nu trebuie să îți dorești prea multe. Îmi doresc un haos cu proiecte și execuție ceva mai bune. Așa m-am exprimat cândva. Un politician trebuie să acționeze pragmatic.

Sunteți totuși un artist.

Scuzați-mă, dar sunt și cetățean în același timp. E o situație schizoidă, dacă vreți. Știam încă de la paisprezece ani că vreau să devin artist, dar aparțin încă generației care a trebuit să se întrebe printre altele cum s-a putut ajunge la colapsul Republicii Weimar, ca premisă pentru tot ce a urmat. Atunci când scriu un poem, nu trebuie să fac niciun fel de compromis; dar atunci când sunt activ la nivel social, trăiesc practic din compromisuri. E o lecție pe care am învățat-o demult.

Veți face și anul acesta propagandă pentru Partidul Social Democrat în campania electorală.

Voi vorbi în cadrul anumitor cercuri de votanți din estul Germaniei, în Uckermark, Stralsund, în circumscripția electorală a cancelarului federal, în Berlin, Halle și Dresda. Acolo susținerea SPD-ului este foarte scăzută. Obiectivul minim pe care ni-l propunem este acela de a împiedica o coaliție negru-galbenă cu Partidul Democrat Liberal, pentru că acest partid promovează un tip de neoliberalism care e de fapt responsabil pentru dezastrul economic cu care avem în prezent de a face.

Această coaliție se va impune însă.

Ce înseamnă că se va impune? O să îmi aduc și eu mica contribuție, pentru ca acest lucru să nu se întâmple.

O să eșuați.

În viața politică am avut parte de victorii și evident și de o serie întreagă de înfrângeri, dar rămân la convingerea că social-democrația, cel mai vechi partid democrat, rămâne cel mai de încredere garant că diferențele sociale care devin tot mai acute - pentru că astăzi trăim din nou într-o societate bazată pe clase - vor fi atenuate.

Îmi dați voie să îl citez pe Ernst Jünger, un autor pe care l-ați evitat dintotdeauna în mod

instinctiv?

Cu Ernst Jünger nu m-am întâlnit decât indirect la un moment dat, atunci când a apărut romanul meu *Câmp întins*, iar Marcel Reich-Ranicki și toți ceilalți au tăbărit pe această carte, conștienți totuși că fac o greșală. Atunci a fost întrebat și Jünger ce părere are despre carte, iar el a răspuns că e scrisă foarte bine.

În cartea La zidul timpului Jünger scrie: „Lumea e plină de înțelepți care își reproșează unul altuia lipsa de măsură. Lucrurile își urmează cu toate astea cursul firesc, și anume evident cu totul altul decât cel preconizat de toți ceilalți. Cel care observă cu atenție acest lucru este mai aproape de surse decât ar fi dacă ar aparține vreunui partid sau altuia.”

Ăsta e un punct de vedere foarte elitist și detașat.

Nu vă simțiți uneori neputincios cu privire la evenimentele și mersul lumii?

Apelați prea ușor la cuvinte precum „neputință”. Am să vă dau un exemplu: în 1969, social-democratul Gustav Heinemann, care era pe atunci ministrul justiției, într-o coaliție cu Uniunea Creștin Democrată, a reușit să promulge o lege cu privire la egalitatea în drepturi a copiilor nelegitimi în cazul unei moșteniri, care fusese ani de zile dezbătută. Acolo a fost vorba de neputință, și închipuiți-vă că acest lucru încă mă bucură și astăzi.

Sunt profund mișcat!

Nu e vorba de sentimentalism! Sunt acum ca și înainte de părere că scriitorul nu are voie să se retragă, în sensul lui Jünger, deasupra contingentului, ci că apartenența politică este la rândul ei unul din lucrurile care definesc o democrație articulată în partide politice. Artistul care nu vrea să aibă de a face cu aceste lucruri care ne înconjoară, cu această abundență de fapte contradictorii, cu viața reală, acela nu poate aparține acelui grup din care se constituie arta în primul rând. Romanele lui Fontane sau cele ale iubitului meu Döblin, ale lui Zola în Franța viețuiesc din contemplarea realității. Sau citiți-l pe Heine, care și-a încercat condeiul în politica zilei, de unde au luat naștere cele mai grozave poeme, sau pe

Gottfried Keller! Datorită experiențelor acumulate de mine încă din tinerețe, nu am putut alege acest drum elitist al autorecluziunii. Dar accept și ideea că pot exista și astfel de scriitori, precum Stefan George sau Durs Grünbein, genul de oameni care se desprind și amenință să se piardă într-o supraproducție de metafore.

Ce considerați a fi marile dv. succese politice?

Sunt în anumite limite bucuros ca am putut ajuta succesul politicii de est a lui Willy Brandt, pe care am recunoscut-o ca fiind corectă și care a creat treapta preliminară a unității germane.

Vreți să spuneți că fără Brandt Germania nu ar fi reunificată?

Cu siguranță! Helmut Kohl a zidit cu viclenie pe politica lui Brandt, care fusese impusă anterior prin eforturi uriașe împotriva opoziției, inclusiv din partea lui Kohl. Calomniile la care a fost supus Brandt de către opoziție, care l-a ocărât făcându-l bastard, comunist și trădător de țară, sunt incredibile.

Dar și Kohl a fost făcut în fel și chip: obtuz, prost, a fost numit „pară”.

Asta e din cale-afară...!

Acum o să vă enervați.

Da, pentru că nu poți compara mere cu pere. Unitatea germană, așa cum a fost ea realizată de Kohl, a fost o mare greșală. Din rațiuni electorale și împotriva tuturor avertismentelor, chiar din partea unor specialiști, s-a introdus marca germană în Est, fapt prin care valoarea fiecărui produs din DDR a fost redusă la zero de pe o zi pe alta. Asta a dus totul la ruină. Înțeleg dorința oamenilor de a avea o monedă oficială puternică, dar găsesc iresponsabilă atitudinea politicianilor care nu atrag atenția asupra consecințelor. Oamenii au fost duși cu vorba, iar apoi li s-a reproșat tot lor acest lucru, atunci când au vrut să dea repede banii pe o excursie în insula Ischia sau în Mallorca.

După ani de zile de izolare completă și-au dorit și ei să ajungă în sfârșit acolo.

Da, evident. Dar trebuia să li se explice în egală măsură și unde va duce asta. Eu critic ceea ce s-a prăbușit. Asta nu a fost unificare,

ci anexare, și asta ignorându-se cu bună știință legea fundamentală în care stă scris că, în cazul unificării, poporul german ar avea nevoie de o nouă constituție, așa încât șaptesprezece milioane de germani din Est să aibă șansa de a se integra... Dar văd că gesticulați deja plictisit. Aceste lucruri nu vă interesează.

Am auzit și citit opinia dv. pe această temă de nenumărate ori. Punctul dv. de vedere în această privință este cunoscut.

În regulă. V-ați pregătit. Un lucru destul de rar printre jurnaliști.

Mă deranjează siguranța dv. de sine.

N-aș zice că sunt sigur de sine în absolut toate privințele.

Cum îl consolați pe cel care, copleșit de îndoială, își dorește, după cum spunea deja Sofocle, „să nu se fi născut”?

Înclinați către această opinie? Îmi faceți o impresie disperată. Dar e totuși furmos că v-ați născut. Găsesc dialogul nostru foarte amuzant. Vorbesc cu plăcere cu dv. Mai rezistați puțin, nu abdicăți încă!

Cum ați reacționa dacă reunificarea germană, în ciuda prognozei dv., ar duce totuși la un final fericit?

Aș găsi acest lucru remarcabil. Dar acest lucru nu va reuși decât dacă omul e pregătit să învețe ceva din greșelile de până acum. În Est a avut loc o exproprierie fără precedent în istoria Germaniei, iar acest lucru se moștenește și nu va înceta niciodată.

Care a fost cea mai mare nefericire de până acum din viața dv?

(se gândește îndelung): Moartea mamei mele. Avea doar cincizeci și șapte de ani când a murit de cancer.

La înmormântarea ei nu ați plâns, ați scris undeva, dar după aceea da.

Încă mai plâng. Dar admit că durerea mea are de a face și cu o anume doză de amor propriu. Nu îmi pot ierta faptul că nu am reușit să îi arăt că speranțele pe care și le pusese în mine s-au confirmat. Ea a susținut planul nebun al puberului imberb de a deveni artist, dar nu a mai apucat să savureze alături de mine succesul. Singurul lucru pe care am apucat să i-l prezint a fost o sculptură subțire a unei fecioare, care a fost reprodușă în Raportul Anual al Academiei pentru Arte din Düsseldorf,

unde studiam. Apoi a murit. Ea a crezut în mine într-un mod fervent, aproape romantic, spre deosebire de tatăl meu, care era de părere că băiatul e cam dus de-acasă, și voia să mă impulsioneze mai degrabă spre științele administrative, ceea ce pot înțelege în retrospectivă, judecând după sărăcia și strâmtoarea care domnea pe atunci.

Suferiți deci de un complex matern.

Corect. Din punct de vedere religios nu sunt credincios. În locul lui Dumnezeu am pus-o pe mama. Mi s-a propus ocazional să fiu psihanalizat, dar nu m-am așezat încă pe canapea. Pe piatra mea funerară are să scrie: „Aici odihnește Günter Grass cu complexul său matern, nerezolvat.”

Vă urâți sexul?

Nu, dar resping felul în care mânuiesc bărbații puterea. Nu sunt un feminist. Sexele există, e o realitate pe care trebuie să ne-o asumăm. Acum ar trebui să încercăm să punem puterea în mâna femeilor, atâta timp cât nu încep și ele să se comporte ca bărbații. În prezent avem de a face cu o situație ciudată: puterea este exercitată de persoane aflate în umbră, care nici măcar nu sunt alese, de lobby-iști, care însă sunt foarte influenți, până la a ajunge să modifice legislația. Asta numesc abuz de putere, ceea ce are drept consecință faptul că cetățenii nu mai merg la vot, pentru că simt că oamenii pe care îi aleg nu au de fapt nimic de zis până la urmă. În sistemul de sănătate, politicienii nu mai au de mult niciun cuvânt de zis, ci asociațiile de medici, de farmaciști, industria farmaceutică... Dar văd că vă plictisesc aceste lucruri. Recunoașteți!

Nu, evident că nu recunosc.

Ce vreți de fapt să spuneți?

În romanul dv. Calcanul stă scris: „Pentru că bărbații nu pot procrea pe cale naturală... trebuie să recurgă la artefacturi spirituale, trebuie să se cațere pe versanți nordici de gheață și să rupă bariera sunetului... trebuie să pună mereu prin imagini, cuvinte sau sunete întrebarea cu privire la eu, la ființă, la sens, la de ce, pentru ce și încotro.”

Da, aceste lucruri se nasc în cap.

Ați prefera să fiți femeie?

N-aș merge chiar atât de departe, dar am suficiente calități feminine care nu îmi per-

mit să exercit puterea la un mod masculin. La începutul romanului meu *Calcanul* se puneau printre altele și întrebarea: de ce foametea din lume ia proporții, în ciuda unei superproducții alimentare la nivel mondial și așa m-am întors la istoria acestui fenomen și am constatat că în scrierea istoriei contribuția femeilor nu e pomenită deloc. Au existat femei care din necesitate au inventat rețete noi, găluște, tăiței, paste făinoase, din care a luat naștere și impulsul de a căuta alte tipuri de alimente. Cartoful a jucat un rol mult mai important în istoria umanității decât Războiul de Șapte Ani.

Dar acum avem totuși un cancelar federal femeie.

Da, cu singura rezervă că nu e în partidul potrivit.

„Bărbații se tutuiesc cu moartea”, ați scris undeva.

Da, ei sunt cei ce duc războaiele. M-ați întrebat de ce succese politice sunt mândru. În acest sens aș vrea să vă mărturisesc că sunt mândru și de faptul că Gerhard Schröder, în ciuda tuturor criticilor aduse perioadei sale în calitate de cancelar federal în alte domenii, a ținut cont de sfatul meu și s-a ținut deoparte de războiul din Irak. Era capabil de un lucru de care și Willy Brandt era în stare: să asculte.

Dragă Günter Grass, discuția noastră nu poate sfârși fără a menționa rumoarea creată acum trei ani, atunci când a apărut autobiografia dv. La decojitul cepei, în care ați admis, prea târziu spun unii, că ați aparținut grupării Waffen-SS. Nu am decât o singură întrebare: a fost vorba de calcul, faptul de a aștepta șaiszeci de ani până la această mărturisire?

Nu.

Dacă ați fi vorbit mai devreme despre asta, e foarte posibil să nu mai fi primit premiul Nobel.

Aud prima oară acest lucru. Cunosc doar explicația oficială a Academiei Suedeze, conform căreia decernarea premiului Nobel nu depinde de astfel de lucruri. Nu am nicio influență asupra lucrurilor care se scriu într-o redacție sau alta, care servesc o anumită direcție politică sau alta. Cu asta trebuie să trăiesc. Nu am contestat niciodată faptul că

resimt vinovăție și jenă și că întâmplarea zilei mele de naștere, care m-a împiedicat să comit atrocități, nu este o scuză. Nu am împușcat niciun om, dar asta iarăși nu este vreun merit deosebit. Germania era deja în retragere. Nu am avut deci ocazia sau ghinionul de a trage asupra cuiva. Cu toate astea a rămas un sentiment de rușine și o povară pe care o cari toată viața după tine.

Într-un interviu televizat cu Ulrich Wickert ați afirmat că apartenența dv. la SS a dat naștere unei presiuni care a devenit inspirație pentru primele dv. romane, care v-au adus succesul.

În parte.

Dacă ați fi admis implicarea dv. mai deverme, poate că nu ați mai fi scris aceste cărți.

Există în cazul fiecărui autor epic o serie de factori motivaționali, ambiție, nevoia de bani, tot ce doriți, și evident că și pretenția egocentristă de a creea ceva care își caută aproapele. Când m-am apucat eu de scris, în Germania exista acest concept al literaturii austere, cu alte cuvinte, se scria foarte atent, pentru că limba germană era considerată vătămată prin intermediul perioadei naziste. Acestui curent am încercat eu să mă opun, spunând că nu putem privi limba germană, adică tot ce avem noi mai de preț, în toată bogăția ei, dintr-o dată drept inadecvată, căci acesta ar fi fost de fapt un triumf tardiv al domnului Hitler. De aceea în primele mele romane exista impulsul de a da un exemplu contrar și de a mă raporta la toate registrele care îmi stăteau la dispoziție.

Ați citi interviul revistei Spiegel cu managerul general al Băncii Germane, Josef Ackermann, pe care l-ați atacat dur?

Nu.

Ar exista, spune Ackermann, "poeți și gânditori, care în ciuda unui trecut îndoielnic se erijează în autorități morale și îi numesc pe manageri la întâmplare asociali... acest lucru nu trebuie să îl tolerăm."

Nu îmi e cunoscut acest fapt. Dar îmi susțin în continuare punctul de vedere, cum că și băncile, până la domnul Ackermann, sunt responsabile pentru faptul că acest capitalism sălbatic a cauzat și criza actuală. Dacă lucrurile continuă astfel, lumea nu va

fi în regulă.

Nu va fi niciodată.

Evident că nu, dar spre deosebire de dv., eu nu am tendința de a mă resemna, nu voi înceta niciodată să spun lucrurilor pe nume și m-aș bucura dacă m-ați susține în eforturile mele, în loc să vă înconjurați cu acest zid al disperării, care nu e decât un produs al gândirii dv. de altfel. Căci altfel nu veți rămâne în viață. Lucrurile vor fi groaznice pentru dv. când veți ajunge la vârsta mea.

Îmi dați voie să schimbăm locurile?

Nu, vă indic doar cu toată prietenia faptul că dacă veți continua așa nu o să sfârșiți bine.

Atunci când Marcel Reich-Ranicki l-a întrebat pe Wolfgang Koeppen: "Când ați fost fericit?", Koeppen a dat răspunsul celebru: "Nici când."

Credeți cumva că eu sunt incapabil de suferință sau de nefericire? Mă subestimați. Nu poți fi decât pentru un scurt timp fericit, când îți reușește o frază, un desen, o sculptură, când dintr-o dată totul pare să se potrivească și plasticitatea prinde viață. Nu există stare permanentă de fericire. Au existat în viața mea chiar și situații în care m-am gândit la sinucidere; atunci când eram pe front, când am învățat să mă tem și a trebuit, la vârsta de șaptesprezece ani, să văd cum în foarte scurt timp tineri înzestrați, de aceeași vârstă cu mine, erau sfâșiați, zdrobiți și măturați. Pe atunci m-am gândit nu o dată să termin cu toate. Nu a devenit nicicând faptă, ceea ce însă nu exclude această posibilitate.

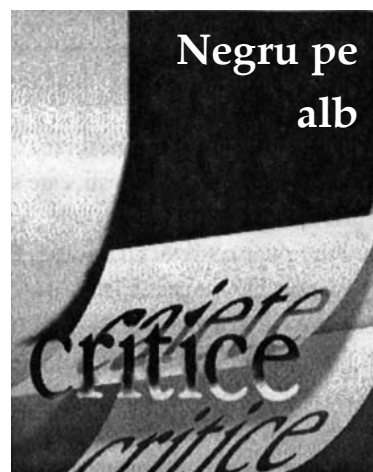
Ce posibilitate?

Sunt foarte sensibil la dureri. Dacă mi s-ar pune diagnosticul că sunt bolnav incurabil și dacă acest lucru ar fi legat de dureri fizice, probabil că aș încerca să găsesc o cale de a scurta această suferință, de dragul meu și al celor din jur. Am discutat cu soția mea deja despre asta. Dar încă nu e momentul.

*Interviu realizat de André Müller
Publicat la 2 august 2009 în Frankfurter
Rundschau și în Berliner Zeitung, la 14
august 2009 în Falter din Viena și la 10 sep-
tembrie 2009 în Weltwoche din Zürich*

Nicolae ILIESCU

Dincoace și dincolo (II)



Abstract

In his monthly feature, the author makes a few considerations about the realist novel, starting from the social status of a character. He considers that each novel should begin from a defeat.

Keywords: realism, novel, characters, philosophy, social status.

SOARELE AR APUNE

ACTUL I. Scena unu

Surprinzător, dar îi place să piardă timpul căscând ochii pe fereastră. De aici, de la etajul lui, vede etajul de peste drum, cu burlanul roșu agățat de peretele alb-gălbui. Vede pisica târcată a vecinilor, pe gardul lor de fier forjat. Vede cele două mașini ale lor parcate pe trotuarul din față. Vede strada asfaltată destul de prost, cu mici crăpături prin care au început să apară pietrele din pavajul inițial. Vede mașina lui, roșie, lângă care staționează cu portiera deschisă un taxi galben. Vede glaful ferestrei deschise unde șade la soare el, cu coatele lângă un alt pisoier, gri și obez. Moise Fabian Ionescu închide fereastra și îi face semn pisoierului să sară îndărăt, în cameră.

Moise Fabian Ionescu se întinde, pe verticală, nu ca pisicul, pe orizontală, își pune pe umeri un pulover roz și se îndreaptă spre baie. Aproape niciodată, în vreun roman, personajele nu intră în baie, nu se duc la closet, nu se spală pe dinți, nu scuipă în chiuvetă, nu-și șterg nasul. Moise Fabian Ionescu face acum toate aceste lucruri în ordinea enunțată mai sus. Există un soi de materialism cotidian bine definit sau bine de definit, un soi de intrare egoistă, de la ego, în lucrările zilnice, în lucrările și în obiceiurile zilnice. Mici acțiuni pregătitoare pentru traiul de zi cu zi, exerciții, încercări, mișcări de încălzire.

Există apoi Moise Fabian Ionescu, ca personaj. Ca toate personajele, poate fi principal, secundar sau episodic. El este, trebuie să v-o spunem de la bun început, un personaj principal. Înainte de a vă spune cum este el, vă vom spune cum nu este el. El nu este o jigodie, ca toți ceilalți vecini, ca Anistoroaiiei, decan la o facultate de contabili care trece pe sarsanale toți studenții merituosi, fost ceva socotitor la un ceape, unde făcea naveta pe vremuri, pe timpul Vechiului Regim, sau ca nea Poenaru, mecanic și om al străzii, bun la toate și cârpaci de înaltă performanță, sau ca fotbalistul-chitarist de lângă, căsătorit a doua oară cu fata unui responsabil de restaurant devenit mare om de afaceri și patronul bodegii din colț, dinspre parc.

Să încep așa un roman realist, romanul vieții. Parcă prea sună înghețat ! Dacă orice filozofie pornește de la o decepție, după cum se zice, atunci orice roman pleacă de la o înfrângere.

În stradă se adunaseră toate personajele din povestea care abia va începe. Era o dimineață a anului 2010, o dimineață tipică pentru cartierul nostru. Cartierul, desigur, se întindea liniștit între două bulevarde mari, o șosea ce încingea mijlocul capitalei ca un chimir de asfalt, cu câte patru laturi de circulație pe sens, precum și o stradă tăcută



și pitorească, plină de parcuri și de restaurante înghesuite în curți umbroase.

Pe toate străzile cartierului casele erau amestecate, ba câte un bloc cu două, trei etaje, ba o casă pe pământ, ba o plombă nouă, un bloc de șapte etaje, ba o casă de raport, transformată în birouri de închiriat, ba un hotel galben-verde, în culorile Braziliei, cu trei niveluri. Alternanță de piatră, cărămidă și uneori chirpici.

Începutul mioros al verii îmbrăcase în verde toți pomii și toate curțile din apropiere. Tei, castani, plop, oțetari înalți acaparau gardurile și acopereau ca un cozoroc porțile înalte, de fier forjat. Incintele erau presărate cu mușcate sau cu ghețișoară și crăițe ce răsăreau și tot răsăreau printre dalele curților.

- Că tu multe ai realizat !

Ascuțit, pe un ton noduros, ca un sfichiuit. Așa îi spusese fiică-sa și își

amintise cum maică-sa îi zisese odată „ai să-ți iei plata de la copiii tăi, atunci ai să vezi ce rău e să te judece ăia căroră le-ai dat viață !”. Vorbele trec deseori pe lângă noi fără să le iei în seamă, dar câteodată te rănesc mai rău decât o palmă.

(O proză simplă, corectă, care să nu te păcălească deloc cu teorii fistichii, care să scoboare fără întortochieturi, încet, în gândurile tale de cititor. Asediu. Apărătorii construiesc ceva, atacatorii altceva cu care să străpungă cetatea. Din cetate iese o delegație cu o năframă în vârf de băț, vede obiectul construit și încep să comenteze. Atacatorii rămân înmărmuriți lasă armele și intră în dispute artistice).

Fragmente. Fragmente de proză, fragmente de viață, fragmente de somn. De la o vreme, de la o vârstă trăiești în fragmente, te fragmentezi. Totul a devenit altfel. O continuă goană, o alunecare permanentă. Adormi pe fotoliu încă din timpul filmului sau al telejurnalului, te trezești la unu noaptea și nu mai poți adormi până pe la trei, te străbat tot felul de gânduri, te învârti prin casă, dai drumul la televizor, la radiou, ascuți muzică, deschizi o carte, rememorezi fragmentele de peste zi, începi să scrii și-ți amorțește mâna, caști, simți cum ți se înfundă nările, citești, cotrobăi prin dulap, dacă erai mai tânăr, dacă acțiunea se desfășura în urmă cu vreo zece ani îți făceai o cafea și-ți aprindeai o țigară, așa că te apuci iar de citit, iei o carte în mână și adormi cu ea în fotoliu, te trezești trepidând, speriat că sângele îți aleargă prin vene, iute, ca și cum atunci te-ai umple cu el, dar dacă nu te mai trezești vreodată, oare cum va fi atunci, toți cretinii lasă perdele de tăcere, de negru, negru o fi și în cosmos sau un fel de gri metalizat, lovitură de ciocan, ca vopseaua de pe acoperiș ?

Da, firește, dragostea. Adică iubirea. Dar nu, copilăria, copilăria mai degrabă, ea este cea care te plămădește, care te învață modul de întrebuințare al vieții. Atunci ești tu însuși, nu depinzi decât de frica ta de întuneric și de părinți, mama care te cheamă la opt seara de la joacă, de la copii, e ener-

gică, nu prea râde și tata, care se încruntă rareori, dar atunci te ia de urechi și-ți mai trage și câteva curele la fund, și e mare, înalt, mai mare decât tine, nu-l poți lovi, a făcut și box în tinerețe și tu doar plângi.

Teckelul. Știați că teckelul este poate cel mai bun câine de pază ? Nuuu ? Păi, face întotdeauna mare gălăgie, mare târăboi și este cât se poate de dement, uită proporțiile și se repede la oricine și la orice câine chiar mai mare decât el ! O pisică, la fel. Te poate teroriza, cât e de mică. Ea nu-și dă seama unde începe și unde sfârșește omul, ce rost au mâinile lui, picioarele, cât e de lung, de lat, de dublu lat, ca un cearceaf. Pisicile adulmecă, înțeleg universul lor pisicesc prin miros, își preumblă boticul lor umed și în continuă mișcare peste tot. Hm !

Eram așa : Marian Dinuțoiu, Vali Bundaru, Cornel „Biță” Simionescu, Liviu Răceu, Cristian Giurconiu, Mirciosu, frații Șaraga, Americanu, Mongolu, Antal, Sile Popescu, Cornel Fridgant, Tedi Gunescu, frații Stan și Bulugea, Busoaie, Șpangă, Armand Fleșeriu, Florin Cimpoiu, Mirel Tudor, Vova și Petea etc. Era în vremea căldurilor ălor mici, adia vara printre crengile din spatele blocului, jucam fotbal cu nasturi. Trecea vara, venea toamna, pâș-pâș, tiptil. Poposea apoi iarna, aproape pe neobservate. Grea, geroasă, austeră, gri, întunecată, vineție, cu zăpadă numeroasă. Cum cerea bietul Nino, „un hot-dog cu numeros muștar !”.

Eram apoi alții : Georgică, Vusea, Traian, Moțu, alt Georgică, Mircea, Mirciosu, Madi, Gabi, Cristi, Hanibal, Costi, Ion, Nino, Stelică, Florică, Bogdan etc. Nume, vieți, spaime...

Auzi despre unul că nu era ceea ce credeai tu că ar fi trebuit să fie sau că ți se părea că ar fi putut deveni, ce te învățeli verbale ! Dar tu însuși cum pari altora ? Că alde Cutare se zice că era securache, că altul e homalău, că cine nu te-aștepți te turna vârtos sau te încondeia cu pseudonim. Am auzit și aud destule despre fiecare, chiar și despre mine, îmi atrag atenții unii că m-am



intersectat cu ei, că am pierdut nopți împreună, mi-e jenă să le spun că nu-mi mai amintesc. Și dacă Florică sau Stelică ar fi fost securachi, deși nici nu mă mir, nici nu cred și nici nu-mi pasă, ce ? De-abia atunci când acel cineva a făcut un rău din pricina căruia te-au dat afară din serviciu sau te-a părăsit nevasta sau te-au dat afară din casă, atunci e ceva. Dar vorbele astea aruncate din șanț, așa, la grămadă, nu au niciun sens.

Balistică și cabalistică, oare ce titlu să găsesc Eu mai repede ? O carte confesiune, agenda inversă a unei existențe simple, o viață ce alunecă domol, senin, alb, ca o bezea. O domesticire a tristeții, a furiei de a fi doar ceva obișnuit, o încercare de a ieși din căldura rutinei zilnice, din confortul călduț și acru al indiferenței burgheze. Micburgheze, e mai bine.

La noi, azi, mulți trăiesc din amnezie,

încearcă să treacă peste dramele mari ale vieții lor la kilogram sau la statistică, o statistică despre stil de viață, despre obiceiuri, hobby-uri, loisir... Am întâlnit oameni, colegi de-ai mei, care nu-și mai amintesc sau nu mai vor să-și amintească ce au fost părinții lor, ce școli au absolvit ei și părinții lor, care își schimbă biografia și, uneori, chiar bibliografia, uită ce au scris, unde au publicat, ce titluri aveau cărțile lor etc. E o foame de existență, de altă existență, o încercare de trăire a unei vieți noi.

Deși pot sta ore în șir pe scaun, nu mă prea înghesui să scriu mereu. Te apucă o stare de scârbă puternică fiindcă ești conștient că nu prea mai ai cui să i te adresezi. Cine te mai citește azi ? Cine mai are răbdare să pună mâna pe o carte în loc să apese pe butonul smintitei de telecomenzi sau pe tasta computerului. Computer, așa îmi place să-i zic, nu calculator, ca toată lumea ! La noi a venit mai întâi sub formă de așa ceva, de mașină de calculat, ordinator sau computer nu i-ar spune nimeni. Și atunci când stau ore în șir în fața lui, a computerului, mă uit la toate prostiile, deschid tot felul de fișiere, intru în tot felul de enciclopedii, aflu tot felul de lucruri cât se poate de inutile. Apoi, stau și mă holbez la ziare punct ro și citesc toate năzbâtiile postate de o grămadă de comentatori. Uneori îmi plac, fiindcă găsesc aceleași păreri cu ale mele, mă regăsesc în ele, alteori mă exasperează, mă enervează, mă scârbesc. Unii dintre bloggeri, că așa se numescăștia, intervin și răspund, participă, sunt activi, interactivi. Alții șterg opiniile defavorabile, nu lasă decât cele laudative, ca și cum ar interesa pe cineva lucrul acesta. Și acum, am scris asta și computerul m-a corectat, a pus acolo acesta !

Și de fapt, computerul este foarte util, numai că îți strică ochii și-ți dă migrene. Dar tot e bun la ceva, nu mai arunci banii pe ziare și reviste, pe toate prostiile de maculatură care defrișează pădurile patriei. Mă uit acolo pe Adevărul, pe 7 Plus, pe România Mare și pe Ziua, uneori. Nu mai trec cu privirea decât peste Cronica Română, din snobism, și mai zăbovesc pe Independența lui Horică. Cam toată presa

este cât se poate de proastă, de prost scrisă, nu ai ce citi.

Citesc, pentru mine, un roman sefe din 1768 parcă, al lui Louis Sebastien Mercier, intitulat Anul 2440. Am zis mereu că toate romanele sau, mă rog, prozele sf sunt datate, căci nu poți prevedea cu exactitate viitorul și deseori îți imaginezi lumea destul de aproape. E ușor să pui acolo doi roboți, un autovehicul propulsor și locuințe lacustre ! Vă amintiți utopiile băieților din prin anii '70 ? Par grotești acum, când am trecut și de 1984 al lui Orwell și de anul 2000, iacă, suntem în 2010 și parcă, pentru noi, lumea nu a prea evoluat, nu s-a mișcat din loc, sau nu ne dăm seama.

Mehiel și Jeliel sunt cei doi angeli radioși, cei doi îngeri care ne guvernează, pe mine și pe Miha. Primul are ca deviză „Dieu qui vivifie toute chose”, preferă culoarea violet, mirosul de levănțică, legături cu Luna și cu Mercur, invocația este din Psalmi, CXI, versetul 2. Cel de-al doilea preferă auriul, mirosul de liliac, absintul, legături cu planetele Neptun și Saturn, invocația din Psalmi, XXII cu 20.

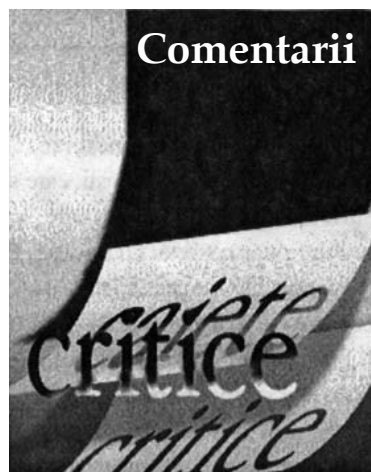
Ionescu, Moise Fabian Ionescu ședea la numărul optzeci și opt, pe mâna stângă cum pleci de aici, din colțul cu tâmplăria și mergi spre legătoria de cărți a lui Groseanu, bătrânul anticar ce se ocupa și cu legatul cărților (acum, acolo, pe colțul cu pricina, ce dădea în fața părculețului cu statuia lui Tudor Vladimirescu și cu celebra biserică a cartierului, plus așezământul social lipit de dânsa, se găsește un restaurant spaniol). Toată lumea avea impresia că trăiește într-o ficțiune, satul sau cartierul pe unde se învârtteau cu toții, bărbați, femei, copii, moși și babe, pisici, câini li se părea mai degrabă o poveste decât un lucru real, palpabil.

Popescu, Mihail Hristea Popescu ședea la numărul șaptezeci și nouă, pe mâna dreaptă, cum pleci de aici, din colțul cu tâmplăria și mergi spre legătoria de cărți a lui Groseanu...

Ce-ar fi să încep o carte în felul acesta ?

Sofia Speranța
MILANCOVICI

Considerații privind poetica lui Benjamin Fondane



Abstract

Cette étude focalise les deux hypostases distinctes des préoccupations de Benjamin Fundoianu - Benjamin Fondane dans la sphère de la poésie, qui peuvent être identifiées dans son œuvre. D'une part, une approche explicite de celle-ci, dans ses essais critiques de moindre ou de plus étendue envergure, d'autre part, une approche implicite, le long des deux étapes de son activité poétique, en roumain et en français.

On peut formuler sans doute une certitude : la poésie et la poétique de Benjamin Fondane ne peut pas être analysée de profundis sans celles de Benjamin Fundoianu. Les syntagmes si spécifiquement propres à Fundoianu, transposées en français, ne perdent ni leur nouveauté, ni l'inédit, ni la saveur qui ne se confond pas. Le village de Privoiști est présent dans la substance lyrique française, comme il est présent aussi le paysan roumain avec sa chemise brodée, ou les vaches lentes et placides, qui portent un message du souffle vital issu des profondeurs de la création.

Un autre aspect certain est celui que la poétique de Benjamin Fundoianu - Benjamin Fondane, avec ses multiples facettes et son ouverture extraordinaire vers toute nouveauté sur le plan de la création, garde la direction d'un modernisme au sens équilibré du terme, sans dérapages majeurs vers les courants extrémistes ou vers une tradition irrémédiablement révolue. Son fond, marqué par des mouvements profonds, l'a fait, comme nous avons essayé de démontrer dans le périple sur les territoires de sa lyrique, plus réceptif à l'existentialisme et à l'expressionnisme. Mais cela ne l'a pas empêché d'être, à sa manière unique, un homme et un poète, un essayiste et un philosophe de la diversité et de l'ouverture vers la valeur, dans la variété fantastique des orientations, qui se sont offertes aux artistes pendant les années de début du XX-ème siècle.

Mots - clé: poésie, poétique, analogie, variété, ouverture

În ansamblul operei lui Benjamin Fundoianu/Benjamin Fondane apar două ipostaze distincte ale preocupărilor sale în sfera poeziei. Pe de o parte, o abordare explicită a acesteia, în eseuri critice de mai mică sau mai mare anvergură, pe de altă parte, o abordare implicită, în cele două etape distincte ale activității sale ca versificator, atât în limba română, cât și în cea franceză.

În ceea ce privește eseurile gândite în perioada românească de creație, acestea sunt fie răspândite în diverse periodice ale timpului, pe care elanul profesioniștilor în domeniu nu le-a reunit într-o ediție compactă, fie au fost integrate de autorul însuși în *Imagini și cârți din Franța*.

Un eseu concentrat și esențial în circumscrierea opiniei lui Benjamin Fundoianu despre poetică și cadrele sale este cel apărut în 1922, în paginile „Sburătorului literar” și intitulat *Probleme de „poetică”*. Textul vizează raporturile între poezia contemporană autorului și decadență.

Cu obișnuita sa aplecare spre comparații ori analogii surprinzătoare, Fundoianu lansează – și susține cu pertință – ideea că decadența poeziei începe cu unul dintre cei mai mari poeți ai lumii: Paul Verlaine: „Și să nu ne mire: de-a lungul curgerii ei prin istoria umană, poezia a cunoscut toate aspectele, a îmbrăcat toate măștile; Homer a fost arhitectul ei; Dante a fost profetul ei;

Lucrețiu i-a fost filosoful; mai rămânea un loc și un loc penibil: acel de sceptic. I-a fost urșit lui Verlaine să fie scepticul poeziei și părintele adevăratei ei decadente.¹

Dacă adepții raționalismului au prevestit decăderea poeziei, din perspectiva inutilității sale și a caracterului său pueril, Fundoianu atrage atenția asupra necesității jocului, ca activitate ontologic necesară, așa cum Johan Huizinga teoretiza, ani mai târziu, în celebra sa lucrare *Homo ludens*. Oricât de avansată ar ajunge tehnologia, indiferent până unde ar înălța omenirea raza progresului științific, „oamenii nu vor fi niciodată atât de puternici ca jocul să nu le mai fie necesar.”²

Actul poetic ca joc trimite la arghezianul de-a v-ați ascuns, preluat în formula jocului cu zarurile, în etapa franceză a creației lui Benjamin Fundoianu/Fondane. Însă jocul de-a poezia nu este unul obișnuit, ci unul sacru, iar grecii - au atribuit un zeu, pe însuși Apollo, fiul conducătorului suprem al lumii. Iar Aristotel a gândit un set de legi menite să guverneze acest joc: *Poetica*. Însă, începând de la Verlaine, vechea poezie a intrat ireversibil în declin. Eroarea, consideră Fundoianu, ține de dinamizarea formei poetice. Deoarece, în accepțiunea sa, poezia, ca orice altă artă umană, este un conținut dinamic într-o formă statică: „Poetul nu face altceva decât ceea ce face moara: aduce apa cât mai repede, pe roțile lui imobile și fixe.”³ Din această perspectivă, versul liber devine sinonim cu decadența. Paul Verlaine nu a căzut niciodată total în păcatul suprimării formei. Au procedat însă astfel cei care i-au urmat: „a fost marele merit al simbolismului introducerea în artă a idealismului. Conținutul s-a reînnoit brusc, ca după o miraculoasă operație; cu un singur lucru însă dădură greș doctorii noii estetici; în loc să reînnoiască forma, cum reînnoiseră conținutul – o suprimară.”⁴

Așadar, din perspectiva modernului moderat care considerăm a fi fost, în

ansamblul creației și atitudinii sale, Benjamin Fondane, formele extreme ale manifestării artistice sunt drumuri închise, degenerând finalmente în ratări în planul creației.

Dacă, atât ca teoretician, cât și ca practicant al artei poetice, Benjamin Fundoianu se păstrează relativ departe de extremele moderniste, aceasta nu presupune numaidecât o orientare spre trecut, o ancorare disperată în forme depășite. Principiile poeticii romantice sunt discutate în eseu intitulat *Belphegor* și care are ca punct de pornire pamfletul lui Julien Benda, *Belphegor. Essai sur l'esthétique de la présente société française*, dar sunt vizate și alte două atitudini critice cunoscute: cea a lui Charles Maurras și cea a lui Pierre Lasserre, autor al unei lucrări intitulate *Romantismul francez*. Maurras a atacat, în lucrările sale, romantismul literar, însă scopul, remarcă Fundoianu, a fost acela de a lovi în echivalentul său politic, Revoluția Franceză. Pe de altă parte, Lasserre și Benda au ca model în artă exclusiv clasicismul, iar „după ce-au atins cu mâna o idee oricât de frumoasă sau fila unui romantic, fie el geniu, se spală amândoi pe mâini, cu spaima ovreiului ortodox, care practica patruzeci de zile abluțiuni dacă atingea ciolanul unui mort”⁵.

Însă ideea de a despărți inteligența de sensibilitate este pe cât de imposibilă, pe atât de absurdă, iar în acest punct ne apropiem din nou de mesajul eseului anterior discutat, vizând poetica. Parafrazându-l pe Fundoianu, putem afirma că omul nu va fi niciodată atât de puternic încât romantismul să nu mai fie necesar.

Un alt text esențial ca perspectivă asupra poeticii explicate a lui Benjamin Fundoianu este cel intitulat *Spre clasicismul cel nou*, găzduit tot de „Sburătorul literar”. Textul se construiește în jurul unui termen-cheie: *excesiv*. Acesta apare, în accepția autorului, drept condiția absolut necesară pentru a fi

1 Benjamin Fundoianu, *Imagini și cărți*, București, Editura Minerva, 1980, p. 185.

2 *Ibidem*, p. 185.

3 *Ibidem*, p. 186.

4 *Ibidem*, p. 186.

5 *Ibidem*, p. 166.

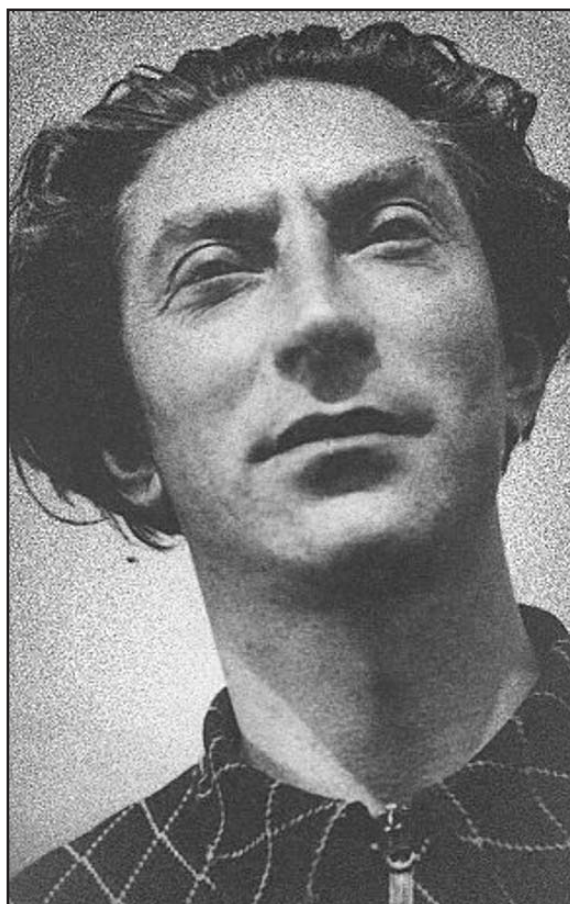
nou: „Simbolismul a fost excesiv, cum a fost romantismul excesiv, cum a fost clasicismul. Clasicismul a murit de prea mult exces de ordine; romantismul a murit de prea multă libertate; simbolismul moare de o excesivă anarhie. Dar ceea ce rămâne din ele, întrupat în operă, este tocmai excesivul...”⁶

Titlul eseului trimite la ideea cercului închis. Soluția, din perspectiva excesivului ca o condiție a artei, este una singură: întoarcerea. Dar unde îndărăt? „Trebuia, după ce ne-am dezgustat de formă, ca perfecțiune și rafinament steril, să ne dezgustăm acum de imperfecție și de degradare.”⁷ Care e direcția pe care Fundoianu o întrevide – sau, mai degrabă, o dorește – pentru poezia ce avea să urmeze? O artă mai largă, care să poată depăși naturalismul, dar și simbolismul, o artă cu perspectivă, care să stimuleze energii creatoare și să incite la noi voiaje poetice. Desigur, departe de Fundoianu gândul unei întoarceri spre clasicismul livresc, decrepit. Atunci, întrebarea decurge firesc: de ce un nou clasicism? Pentru a marca depășirea etapei dezorganizate, anarhice și trecerea spre o alta, mai rafinată, mai „apoliniană”⁸.

În *Probleme de poetică: decadența*, Benjamin Fundoianu ajunge la Mallarmé, prin Paul Valéry. Demersul e relevant: ideea e, din nou, aceea de a demonstra aportul versului liber la decadența care marca actul liric. Ritmul, rima, măsura versului erau, pentru contemporanii situației, atât de uzate, încât deveniseră loc comun. Mallarmé nu a putut sau nu a vrut, se pare, să se debaraseze total de ele, ca atare le-a absolutizat. Valéry, în aceeași linie creatoare, a continuat demersul și principiile lui Mallarmé.

Concluzia e evidentă: „Supraviețuirea lui Mallarmé ne face să deslușim câtă valoare logică și vitală avea versul vechi – cel mai excesiv și mai sterp -, față de cel nou, care primejduiește poezia în însăși existența ei.”⁹

Firește, aspecte de poetică sunt discutate, așa cum am arătat în secțiunea dedicată



acestuia, și în volumul-proiect *Imagini și scriitori români*, discuția pe care Fundoianu o propune privind diferiți actori ai scenei literare naționale focalizând chestiuni subtile din domeniul subteran al edificiului liric creat de fiecare dintre aceștia.

Pe de altă parte, Benjamin Fondane a construit, la rândul său, așa cum apar tratate în capitolele special consacrate, ample demersuri critice vizând poetica lui Arthur Rimbaud sau Charles Baudelaire, în urma interesului său pentru universul liric al acestora rezultând eseuri de notorietate, printre cele mai complexe și inedite din bibliografia fundamentală a acestora.

Să nu ignorăm, firește, caracterul esențial al prefețelor cu care Benjamin Fundoianu/Fondane a considerat oportun să își completeze opera, atât ca literat român, cât și

6 *Ibidem*, p. 155.

7 *Ibidem*, p. 155.

8 *Ibidem*, p. 158.

9 *Ibidem*, p. 194.

după încadrarea în peisajul artistic francez. Având în vedere amploarea semnificațiilor degajate, am ales, așa cum reiese din structura demersului de față, să le tratăm în capitole distincte.

În ceea ce privește poetica implicită a lui Benjamin Fundoianu/Fondane, deși însuși autorul milita, la un moment dat, pentru ruperea legăturilor care îl leagă de ipostaza sa românească, aceasta oferă, fără dubiu, posibilitatea stabilirii unor linii directoare care îi vor urmări actul liric de la primele încercări adolescente de versificație, până la stihurile bătute de spaime existențiale de la sfârșitul vieții.

Pentru creația în limba română, critica literară, reprezentată, în acest caz, de George Călinescu, apreciază că oda horațiană *Lui Taliarh* poate fi citită ca ars poetica, dar și drept capodopera poeziei lui Fundoianu.

Taliarhul este un fel de rege al festinului, în greaca veche „taliazo” însemnând „a celebra”. În oda a noua, Horațiu evocă un personaj imaginar. Numele acestuia a fost ales pentru a desemna figura unui om fericit și tânăr, debordând de vitalitate și profitând de aceasta, în virtutea principiului „carpe diem”. În oda lui Fundoianu, notează Mihail Petroveanu, „nuanța crepusculară, infuzia de resemnare melancolică înaintea morții vine mai puțin din avertismentele propriu-zise ale inevitabilului, cât din însăși plenitudinea firii, prea debordantă pentru a nu evoca umbrele amurgului fatal.”¹⁰

Personajul horațian proclamă principiul „carpe diem”. La Fundoianu, clipa nu este celebrată. Poetul e mai degrabă resemnat cu aceasta, tonul său înclinând spre melancolic. Nu e vorba doar de o participare exclusiv senzorială, ci de conștientizarea faptului că o zi frumoasă nu e decât „ziua cea din urmă”, iar din această cauză bucuria nu e pur și simplu gustată în sine:

„... Privește: sufletul meu e trist.
O, Taliarh, acuma ca și-n trecut, exist,
Vechilul tot nu știe ce albă-i e nevasta,

și beau din vinul ăsta, și beau din cupa asta.

Ileana tot nu știe decât să mulgă vaci –
și via să-și înnoade azurul pe araci.

Vino: să stăm de vorbă cât ne mai ține
vrerea;

ca mâine, peste inimi, va izbuti tăcerea,
și n-om vedea prin geamuri, tineri și
zgomotoși,

amurgul care-aleargă după cireadă, roș.
Ca mâine, toamna iară se va mări prin
grâne,

și vinul toamnei poate nu-l vom mai
bea. Ca mâine

poate s-or duce boii cu ochi de râu în
știri

să tragă cu urechea la noile-ncolțiri.

Și-atuncea, la braț, umbre, nu vom mai
ști de toate;

poate-am să uit nevasta și vinul acru;
poate ...

Ei, poate la ospete nu vei mai fi monarh.

E toamnă. Bea cotnarul din cupă,
Taliarh.”

(*Lui Taliarh*)

„Horațianismul său e mai mult pseudo-horațianism”, consideră Dumitru Micu, un pseudohorațianism izvorât din „incapacitatea identificării totale și pentru totdeauna cu propriile efuziuni, din neputința de a spune clipei: oprește-te!”¹¹ Atitudinea este, într-adevăr, horațiană, în măsura în care se sprijină pe intuiția raportului de intercondiționare dintre viață și moarte, două fețe întrepătrunse ale aceluiași tot unitar.

Dar, pe de altă parte, mesajul este departe de a se identifica cu cel horațian. Gestul de a bea este mai degrabă un omagiu adus vinului ca sevă, ca rod al naturii, decât o trăire la maximă intensitate a clipei. Invitația finală, prin însăși existența ei, denotă lipsa elanului de celebrare, Taliarhul însuși fiind lipsit de exuberanța care l-ar fi caracterizat ca principiu. Lucrurile nu ies din matricea lor, decurg firesc și searbăd, ca și înainte, iar ceasul de pe urmă se lasă pre-

10 Mihail Petroveanu, *op. cit.*, p. 222.

11 Dumitru Micu, *Prefață* la B. Fundoianu, *Poezii*, București, Editura Minerva, 1983, p. XIX.

simțit în respirația firii, fără a oferi însă o nouă perspectivă asupra existenței.

Totuși, o liniște ciudată stăpânește firea, și, implicit, eul liric, acesta din urmă trăiește firesc senzația de toamnă a lumii, în spiritul ideii de înglobare, cu viață și cu moarte cu tot, în marea existență.

Continuitățile incontestabile care pot fi identificate în creația lui Benjamin Fundoianu, respectiv a avatarului său parizian, prezentate pe măsura evoluției analizei poeziei semnate Fondane, se cuvin acum subliniate și, în egală măsură, completate cu adevărul tot atât de necesar pentru o abordare de ansamblu, potrivit căruia, la nivelul ideologiei, se poate sesiza o apropiere din ce în ce mai pronunțată a lui Fundoianu în ipostaza sa franceză de doctrina existențialistă. În mod cert, legătura intelectuală cu Lev Șestov a avut din acest punct de vedere o pondere decisivă. Mai mult decât atât, tensiunea politică și socială care apăsă asupra Europei la acel moment a dat amploare trăirilor de acest gen, cu atât mai mult cu cât, în ciuda oricărei străduințe de a nu cădea în capcana unei critici cu tentă biografică, trebuie să recunoaștem o oarecare influență a evreității ca statut defavorizant la acel moment asupra creației autorilor de această etnie.

Dacă, în poezia compusă în limba română, doar accidental apar referiri la evreitate, poezia ultimei etape reia obsesiv ideea rătăcirii, a imposibilei întoarceri pentru că nu există unde, a statutului de paria al unei societăți care s-a înstrăinat de Dumnezeu, care nu mai are Dumnezeu.

Astfel, pentru versurile semnate Benjamin Fondane, am putea citi ca o ars poetica nu un singur poem, ci un volum în ansamblu, între textele căruia există o indisolubilă unitate de fond. E vorba, firește, de ciclul de

poeme purtând titlul *Ulysse* și al căror mesaj, avându-și originea în *Odissea* lui Homer, traversează versurile din *Priveliști*, pentru a culmina în volumul de stihuri franceze, unde își găsește plenitudinea exprimării. Strigătul poetic al rătăcitorului dezrădăcinat, implorând, dincolo de cuvinte, dreptul la rădăcini, acesta constituie substanța textelor componente, dar, totodată, și o obsesie existențială a poetului însuși, rătăcitor, paradoxal, în căutarea stabilității.

Putem formula fără rețineri o certitudine: poezia lui Benjamin Fondane nu poate fi analizată de profundis fără poezia lui Benjamin Fundoianu. Sintagmele atât de specific fundoniene, transpuse în limba franceză, nu își pierd nici noutatea, nici ineditul, nici inconfundabila savoare. Satul *Priveliștilor* e prezent în substanța lirică franceză, la fel cum e prezent țărănul român cu cămașa lui brodată, sau vacile tâmpe și domoale, mesagere ale unui suflu vital din străfundul firii. Tot atât de cert e faptul că poetica lui Benjamin Fundoianu/Benjamin Fondane, cu multiplele sale fațete și deschiderea extraordinară spre tot ceea ce înseamnă înnoire în planul creației, păstrează calea unui modernism în sensul echilibrat al termenului, fără derapări majore înspre curente extremiste sau spre o tradiție iremediabil depășită. Însă fondul său marcat incontestabil de zbateri lăuntrice l-a făcut, așa cum am încercat să demonstrăm în preriul pe teritoriile liricii sale, mai receptiv în privința expresionismului și a existențialismului. Ceea ce nu l-a împiedicat să fie, așa cum doar Benjamin Fundoianu/Benjamin Fondane ar fi putut, un om și un poet, un eseist și un filosof al diversității și al deschiderii spre valoare, în fantastica varietate de orientări care s-au oferit artistului în anii de început ai secolului al XX-lea.

Bibliografie:

A. PRIMARĂ

1. Fundoianu, Benjamin, *Imagini și cărți din Franța*, București, Editura Socec, 1922
2. Fundoianu, Benjamin, *Priveliști*, București, Editura Cultura Națională, 1930
3. Fundoianu, Benjamin, *Poezii*. Prefață de Dumitru Micu. Tabel cronologic de Paul

- Daniel și Gheorghe Zarafu, București, Editura Minerva, 1983
4. Fundoianu, Benjamin, *Benjamin Fundoianu. Strigăt întru eternitate*. Investigație documentară, alcătuire și îngrijire editorială: Geo Șerban, „Caiet cultural” (2), editat de „Realitatea evreiască”, [București], [1998]



5. Fundoianu, Benjamin, *Imagini și cărți din Franța*, București, Editura Institutului Cultural Român, 2006
6. Fondane, Benjamin, *Ulysse*, [Bruxelles], *Les Cahiers du „Journal des Poètes”*, 1933
7. Fondane, Benjamin, *Titanic*, [Bruxelles], *Les Cahiers du „Journal des Poètes”*, 1937
8. Fondane, Benjamin, *L'Exode. Super flumina Babylonis*, f.l., La Société des Imprimeries Maury, 1965
9. Fondane, Benjamin, *Le mal des fantômes précédé de Paysages*. Traduit du roumain par Odile Serre, Présentation de Patrice Beray, Paris, Editions Plasma, 1980, Reed. Paris, Editions Paris-Méditerranée, L'Ether vague-Patrice Thierry, 1996
10. Fondane, Benjamin, *Paysages (Poèmes. 1917-1923), Priveliști (Poème. 1917-1923)*, traduit du roumain par Odile Serre, traducere în limba franceză de Odile Serre, ediția a II-a, [Pitești], Editura Paralela 45, [1999]
11. Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea*, București, Editura Univers, 1999
12. *** *Avangarda literară românească*. Antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, București, Editura Minerva, 1983
3. Balotă, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX*, București, Editura Minerva, 1976
4. Duda, Gabriela, *Literatura românească de avangardă*, București, Editura Humanitas, 1997
5. Dufrenne, Mikel, *Poeticul*, București, Editura Univers, 1971
6. Fotiade, Ramona, *B. Fondane: from Surrealism to the Existential Fight against Self-evidence*, „Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires”, Bucarest, Editions Univers, 1999-2000, p. 204
7. Mincu, Marin, *Avangarda literară românească*, Antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, București, Editura Minerva, 1983
8. Petroveanu, Mihail, *Studii literare*, f.l., Editura pentru Literatură, 1966
9. Todosin, Mioara, *Le voyage entravé dans la poésie de Benjamin Fondane*, „Cahiers Benjamin Fondane”, 2007, 10, p. 206
10. Van Tieghem, Philippe, *Marile doctrine literare în Franța*, București, Editura Univers, 1972
11. Vigée, Claude, *Un poète dans la tourmente*, „Cahiers Benjamin Fondane”, 2007, 10, p. 7
12. Zăstroiu, Remus, *Les années de formation de B. Fundoianu*, „Cahiers Benjamin Fondane”, *Périples d'un Juif irrésigné*, Jerusalem, 1998, 2/automne, p. 12

LUCIAN CHIȘU

Scriitorul și identitatea sa în spațiul public

Abstract

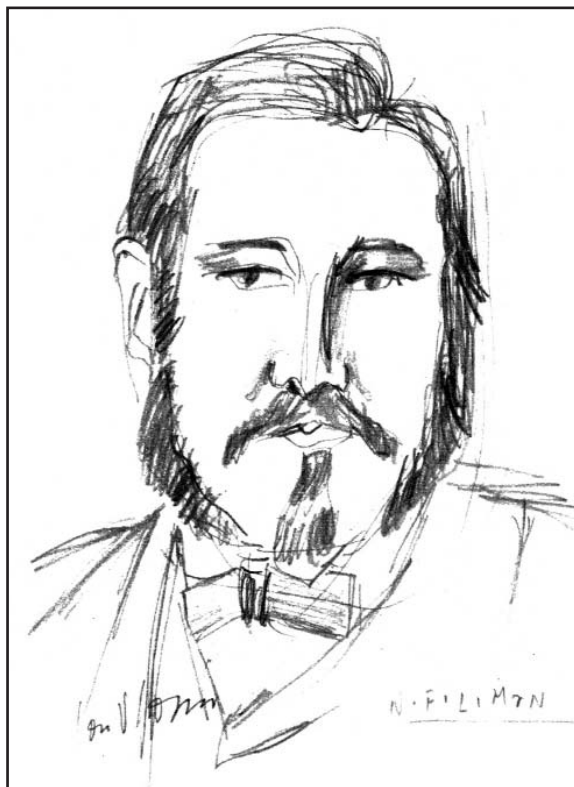
This text is a sequel of the communication Newspaper writer - regrettable confusion, presented in the context of the Second Congress of the Press (Iași, 2009). If in the first article the author was willing to draw attention upon the existing cleavage between the press and literary-artistic text, in this one the comments refer to the writer's presence in the public area, as it is represented in all cultures from Europe and worldwide, including Romania. The public position of the writer is a symbolic one, his profession being placed on the pedestal of prestige, but only ideally. In fact, even against the prestige with surrounds him, the writer is forced to integrate socially with a second profession, usually very similar to the writing. Therefore, as a solution for the coexistence of existential needs and artistic vocation, many writers choose journalism. The author notes that this symbiosis creates, slowly but surely, mutations in the writing, while on the social aspect, the facts are considered to belong to a natural evolution. The contradiction between evolution and mutation is presented through a series of arguments.

Keywords: Writer, journalist, truth, reality, imagination, fantasy, culture, society, mentalities.

În pofida adevărului că, noțional, cuvântul *scriitor* indică o profesie dintre cele mai cunoscute, menționările cu privire la identitatea acestuia în spațiul public rămân la fel vagi¹ din totdeauna. Cauzele lipsei de precizări pot fi abstrase în următoarele situații, pe care le prezentăm succint. Profesia este aproape lipsită de suportul și constrângerile realității, devenind, cu timpul, reprezentarea ideii de libertate fără frontiere. Trecutul cel mai îndepărtat conferea scriitorului o aură simbolică. Acesta era (și, desigur, este) considerat un creator, un *demiurg*, după o accepție specializată din limba franceză. Încă din vechime, fapte și acțiuni proiectate în imaginar îl însoțeau pe scriitor: muzele îi roiau în preajmă și un cal înaripat (*Pegasus*) îl ajuta în peregrinările sale, nelimitate teritorial. Ulterior s-a vorbit cu sârg despre „turnul de fildeș” sau „laboratorul de creație”, spații private, delimitate figurativ de mediul social. În locul unei „fișe a postului”, cu atribuții și cerințe exprese, profesiunea de scriitor continuă să stea departe de lumea concretă, dar să emane aceeași forță de simbolizare, care se referă la structurile unui univers susținut indirect de realitate și, în mod nemijlocit, (re)creat prin intermediul cuvântului. Cum spuneam, scriitorul pare coborât din lumea *demiurgilor*, limbajul lui fiind altceva decât vorbirea² (comunicarea), iar faptul i-a adus notorietate și autoritate. Deși nu are legătură directă cu scriitorul, expresia „la început a fost cuvântul” a intrat în beneficiile sale. Autoritatea cuvântului scris a răsfrânt asupra scriitorului o aură: el este model pentru alții, iar în privința marilor scriitori, aceștia au fost înveșmântați cu apelativul de învățători ai neamului sau poporului lor. Primele genii ale umanității au fost scriitorii. Creația, ca activitate scriitoricească odată încheiată, devine operă și este capa-

1 În anii totalitarismului comunist, cunoscutul poet și disident Mircea Dinescu observa malițios că în nomenclatorul profesiilor și meseriilor din R. S. R. exista doar titulatura „scriitor de vagoane”. Actualmente, în *Clasificarea ocupațiilor din România* (C.O.R), scriitorii, ziariștii și asimilații sunt postați unitar în subgrupa 2451 (apud Marian Petcu, *Tipologia presei românești*, Institutul European, Iași, 2000, p. 22).

2 „Ai folosit toate cuvintele pe care le-a întrebuințat Shakespeare când a creat *Hamlet*, dar le-ai combinat altfel”, spune un aforism al lui G. Ibrăileanu.



bilă să se transforme, să se materializeze. Metamorfozarea în carte nu-i conferă atributul de obiect artistic, ci numai suportul material. Textul (creația) rămâne un obiect misterios, care nu comunică absolut nimic până ce privirile și mintea unui om capabil să înțeleagă semnele grafice de acolo încep să se lumineze de înțelesurile lor. Desprinsă de ființa scriitorului, cartea are o existență durabilă.

În spațiul public, scriitorul s-a bucurat de onorurile de mai sus, în toate epocile. Nu greșim afirmând că el deține un important „rol” social, că este privit cu admirație și chiar venerat. Însă, în pofida acestei realități incontestabile, scriitorul nu-și prea găsește rostul în societate³. Toate aceste planuri sau proiecții simbolice se răsfrâng asupra medi-

ului social, dar rămân captive în idealitate.

De aceea, în viața cotidiană, posesorii acestei profesii, care se dovedește a fi mai mult o distincție socială, își asociază constant alte preocupări, mai lucrative. În ordine descrescătoare a situațiilor întâlnite, cea de a doua ...profesie a scriitorului este de jurnalist, profesor, editor, administrator cultural, filolog, filosof, istoric, după care urmează o multitudine de meserii, pe cât de variate, pe atât de restrânse ca frecvență.

Întrucât în articolul nostru „*Scriitor la ziar*” – o *confuzie regretabilă*⁴, ne-am oprit asupra chestiunilor litigioase și generatoare de confuzii, în textul de față vom încerca să conturăm situația contrară, aceea a avantajelor survenite în timpul mezalianței. Din mulțimea situațiilor existente, apelăm, pentru demonstrație, la câteva exemplificări și citate, precizând că în interiorul acestora din urmă am marcat prin cursive (italice) ideile cu valoare de argument.

În urmă cu aproape două decenii, prozatorul Tudor Octavian a inițiat rubrica *Scriitor la ziar* care i-a adus o binemeritată notorietate. Din punctul de vedere al inițiatorului rubricii, motivațiile⁵ titlului fac trimitere la una din formele de adaptare (a scriitorului) la servituțile socialului: „Scriitorul cu rubrică zilnică la ziar își cunoaște cititorii și, ce-i mai important, ia seama la tiraj. Normal ar fi să vin cu precizarea: *sunt scriitor la un tiraj de 130.000 de copii*. Tirajul vine cu o mulțime de obligații care, cu puțin noroc, pot deveni avantaje (notorietate, *feedback*, conștiința faptului că ești citit)”. Cu alt prilej⁶, autorul răspundea: „Un doctor m-a întrebat de câți ani public un articol de ziar zilnic. Când i-am răspuns că de 15 ani, mi-a zis că ar trebui să mă caut la un doctor. Formula «scriitor la ziar» înseamnă că

3 Dacă privim retrospectiv, cu foarte puține excepții, scriitorul nu poate trăi din scrisul său. Raportat la întreaga breaslă, „scriitorii de succes”, pot fi numărați pe degete în toate literaturile naționale. Din nefericire, în zilele noastre titulatura „scriitor de succes”, primește o nouă accepțiune. Cu mult înainte, ca semne valorice, sintagma includea exclusiv criteriile estetice vehiculate în lumea artei, în timp ce astăzi opțiunea pentru aceeași formulă desemnează rețeta de piață, financiară.

4 În *Studii și Cercetări de Istorie a Presei (SCIP)*, vol. II. an. II., 2009, Editura Junimea, Iași, pp. 323-332.

5 Redacția „LiterNet”, interviu cu Tudor Octavian, 12.05.2006.

6 Ce înseamnă formula „scriitor la ziar”? în „Cotidianul”, 24 iulie, 2006.

ziarul îi oferă oricărui autor, cu plăcerea înăscută a muncii din plăcere și cu mintea pregătită tot timpul pentru subiect, posibilitatea de a scrie, scurt și simplu, despre lucruri pe care altfel le-ar povesti mai lung și mai complicat. Textele traducibile și antologabile sunt acelea al căror interes nu se epuizează după o zi și care mai pot fi citite, în traducere, și-n Patagonia peste cincizeci de ani”.

O atitudine asemănătoare arborează și Stelian Tănase care, pendulând între activitățile de jurnalism și vocația sa scriitoricească, le consideră conviețuitoare și nimic mai mult. Împotriva tuturor neajunsurilor, Stelian Tănase⁷, se consideră, cu orice preț, scriitor. Răspunzând la întrebarea dacă prozatorul trăiește în umbra jurnalistului, acesta declara: „Este o întrebare care mă frământă și pe mine. Mai ales de când a apărut *Maestro* multa lume mă întreabă ce sunt. *Dar mă consider scriitor și nimic altceva*. Este normal ca în societate să se impună imaginea ta din zona în care ai cea mai mare influență. *Scriitorul nu poate trăi din scris. N-am câștigat nici un leu din scris*. Fac televiziune, predau la universitate pentru a mă întreține. Țin mai mult la publicul meu cititor decât la cel spectator. *Faptul ca fac televiziune este o anexă a faptului ca sânt scriitor, la fel cum faptul ca sânt profesor universitar este o anexă a faptului ca sânt scriitor*. Ce rămâne în mod real contează, cărțile tale”.

Eric Fottorino, director al publicației „Le Monde”, a dezbătut același subiect, la București, cu prilejul lansării uneia dintre cărțile sale⁸. Inclus perfect în sintagma *scriitor și jurnalist*, întrucât este autorul a opt romane de ficțiune, Eric Fottorino a reușit să bulverseze mediul profesional bucureștean prin unele dintre afirmațiile sale. Controversa despre *jurnalism și literatură* i-a antrenat în dialog pe câțiva dintre participanți cărora li s-a adăugat Alexandru Matei⁹



printr-un text publicat ulterior: „Jurnalist cu state vechi, cu tată marocan și purtând numele tatălui vitreg, Eric Fottorino este și romancier. Acest „și” pe mine unul mă descurajează. De aceea, la dezbateră pe tema Jurnalism și literatură, pe care editura românească și Institutul Francez au organizat-o în prezența scriitorului, eu m-am dus să-l cunosc pe jurnalist. Or, el era fericit să fie cunoscut în România ca romancier.”.

În termeni foarte apropiați se pronunță și Karin Budrugeac¹⁰, din al cărei text reproducem pasajul: „Punctul de plecare într-o asemenea discuție nu poate fi unul original. Există jurnaliști care sunt și scriitori, sau viceversa. Totuși, jurnalismul și literatura, acești faux amis cum i-a numit Eric Fottorino, reprezintă două domenii cât se poate de diferite ale scrisului: unul al preciziei și al regularității informației, celălalt al creativității subiective. Pot coexista cele două fațete sau una dintre ele

7 „Ziarul de Bacău”, 24, ianuarie, 2009, interviu luat de Laura Huiban.

8 *Sărutări de cinema* (Gallimard, Prix Femina, 2007) apărut la Editura Trei, București, 2008.

9 http://www.revista22.ro/Două_tipuri_de_jurnalism.

10 Liter Net.ro., Karin Budrugeac, *Jurnalismul, literatura și blogurile*, masă rotundă cu Eric Fottorino,



induce sacrificiul celeilalte? Și desigur, întrebarea cheie: cine a fost mai întâi, scriitorul sau jurnalistul?"

Câțiva dintre cei prezenți la dezbaterea prilejuită de lansarea cărții lui Eric Fottorino, au simțit, și ei, necesitatea unor delimitări. Elena Vlădăreanu crede, din experiență proprie, că *presa [jurnalistul] și literatura [scriitorul] pot coexista natural și fără contradicție, conviețuind într-o perpetuă contaminare*. Bagajul literar, deși tăcut, aduce «un farmec aparte» jurnalismului pe care îl practică. În schimb, Cezar-Paul Bădescu se situează la polul opus. Raportul între aceste două stări ale scrisului este total diferit, una excluzând-o pe cealaltă: „Jurnalismul, cu precizarea că este vorba despre cel cotidian, nemiilos, exigent și nu despre forma „boierească”, săptămânală sau de revistă, subjuga

și devorează scriitorul. Dacă inițial activitatea jurnalistică este o concesie pe care o face scriitorul imediatului și gloriei contemporane, compromisiul îl acaparează și lipsa de timp și de energie se numără în pagini albe”.

*

Stabilirea distincției dintre cele două profesii, relevă că percepția generală este (încă) una neclară. Tendința ștergerii definitive a granițelor dintre jurnalist și scriitor devine tot mai evidentă și păguboasă. Cu toate acestea, abordarea de față nu contestă dreptul scriitorilor de a fi prezenți în paginile presei, ci semnalează faptul că „scriitura” acestora este ades confundată, ca turnură. Dacă pentru publicul larg cititor, acest clivaj nu constituie prilejul unor comentarii ori insatisfacții, el ar trebui totuși să intre în atenția specialiștilor din ambele domenii (presă și literatură) deoarece alterează înțelegerea corectă, mai ales cu privire la tipurile de discurs promovate.

Nu insistăm asupra altor referințe, considerând eșantionul îndeajuns de explicit pentru formularea unei concluzii, e drept, dinainte cunoscute. La întrebarea cât de benefic este pentru autor dublul standard profesional – de pildă scriitor și jurnalist – răspunsul nu poate fi decât unul singur: „relația” aduce avantaje amândurora, contopite sub aspectul întraajutorării: simbioza. Același raționament îl enunță primul dintre cei amintiți (Tudor Octavian), invocând în numele profesiei de scriitor, argumentul cartezian: „*Povestesc, deci exist!*”.

Pe de altă parte, rezultă foarte limpede că dublul statut este determinat de presiunea realităților sociale și nicidecum de voința irepresibilă a scriitorului-jurnalist de a-și asuma, prin extindere, competențe maxime pe ambele fronturi. Oarecum voalat, faptul vorbește și de marasmul în care se zbate scriitorul¹¹ contemporan, ale cărui „punți”

11 Profesionalizarea scriitorului și profilul acestuia în societate nu au constituit subiect de cercetare. Lucrările destinate evoluției în acest domeniu, cu intenția de a se schița procesul de formare a conștiinței scriitoricești și de a se înregistra apariția categoriei sociale a scriitorului sunt aproape inexistente. Singurul studiu aparține lui Leon Volovici, *Apariția scriitorului în cultura română*, editura Junimea, Iași, 1976, ediție revăzută, Editura Curtea Veche, București, 2006, despre care se poate spune că este întors cu fața spre trecut.

mai vechi, către cititor sunt prăbușite. Situația ilustrează mai degrabă un „joc” silogistic, în care sunt antrenate adevărul și realitatea. În acest context, adevărul se referă la „scriitor” iar realitatea la „jurnalist”. Admitem silogismul, dar nu-l putem proba, întrucât adevărul profesiei de scriitor este inconsistent în plan social, și cu toate acestea foarte bine reprezentat în imaginarul colectiv.

De aceea, ignorând starea de incompatibilitate¹² în care se află cele două profesii, foarte mulți sunt înclinați să accepte rutina unor idei sau concepte verificabile doar parțial.

Astfel, jurnalistul și scriitorul se situează permanent într-o relație de incluziune, considerându-se că fiecare jurnalist trăiește cu gândul secret de a deveni scriitor, în timp ce fiecare scriitor știe că soluția optimă pentru un loc sigur de muncă o reprezintă presa.

Însă, în aproape toate cazurile amintite mai sus, ideea de a face jurnalism rezidă dintr-o necesitate socială, în intimitatea sa creatorul fiind conștient că această convenție (cu propria existență), reprezintă o abatere de la vocație. Totuși, acest *melange* pare foarte reușit, deoarece garantează recunoașterea socială a profesiei lucrative și



asigură înalta distincție, de stimă, a celei simbolice. Dacă întruchiparea n-ar fi rodul unei situații de context, ci o cerință reală, atunci ar trebui să concluzionăm, cu malițiozitate, că orice scriitor poate deveni jurnalist, în timp ce reciproca nu e satisfăcută integral.

12 Scriitorul și jurnalistul sunt profesioniști ai limbajului, principala formă de concretizare a activității lor. Alături de toți vorbitorii unei limbi, ei se folosesc de expresie utilizând-o ca pe un cod, dar, în plus față de ceilalți, și ca pe un instrument al profesiei lor. Riscând să spunem o banalitate, ei scriu cel mai mult, constant, exersând continuu, modelând expresia în scopul de a reliefa informații sau de a declanșa emoții. De aceea, distingem, dincolo de ceea ce este comun, preocupări lăuntrice apte să creeze specializarea funcțională la nivelul limbajului din sfera lor de întrebuințare. Tocmai pentru că se nutresc din aceeași formă, sferele de activitate interferă ades. Limbajele lor profesionale (funcționale) ar trebui să se detașeze mai tranșant. Aria de ocupație a jurnalismului o reprezintă specializarea în comunicare și vizează realitatea socială în toată complexitatea ei, prin câmpuri focalizate (politică, social, economic, cultural etc.) Lumea jurnalistului este reală, motiv pentru care acesta utilizează limbajul ca pe o proiecție a realității.

Propensiunea limbajului scriitoricesc nu este, propriu-zis, comunicarea, ci arta prin care inventează o lume virtuală, în toată complexitatea ei. Imaginația (creația) scriitorului scoate în paranteză realitatea. Literatura este o proiecție în oglindă („joc secund”) a lumii reale sau pură ficțiune. Toate tipurile de norme convenționale sunt ades alterate de procedee artistice, ale căror semnificații transcend indicațiile gramaticale. Deoarece nu-l vizează în mod expres pe receptor, fiind orientat asupra lui însuși (cunoscuta „funcție poetică”, teoretizată de R. Jakobson), textul literar artistic nu cunoaște constrângeri, fiind independent de timp și spațiu, de cerințele actualității sau de cele de proximitate, ori de tiraj. Efectele acestora sunt atât de slabe, încât, împotriva sensului lor, deseori se spune că operele trebuie să „zacă” până când cititorii vor ajunge la mesajul lor. Textul literar artistic se „naște” într-o formă pre-redacțională, fiind guvernat de inspirație și fantezie. Finalitatea este una estetică, general ideatică (etică, morală, simbolică) și are statut de operă. Scriitorul este, așadar, un creator de fabulații.

Caius Traian
DRAGOMIR

Considerații privind o istorie naturală a omului în civilizație

Abstract

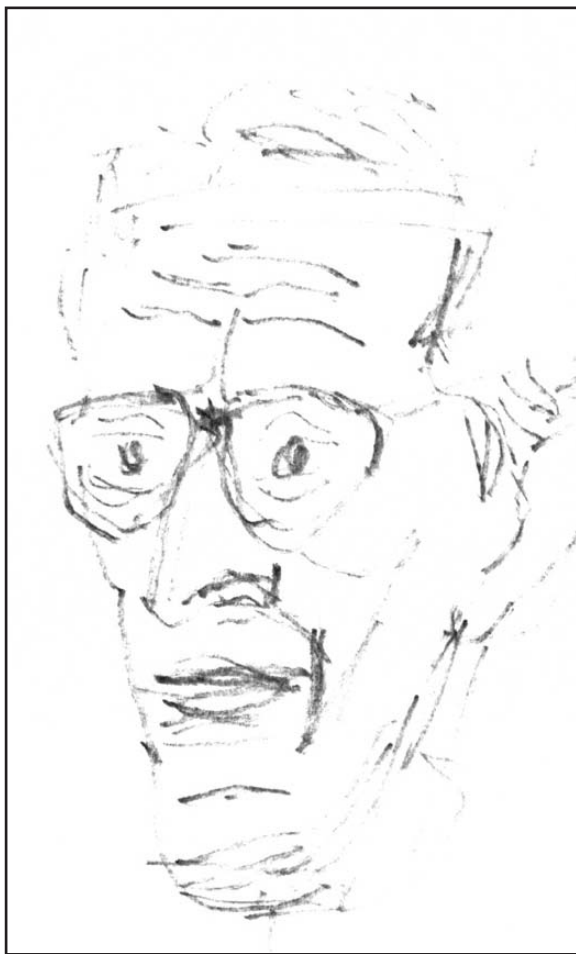
The article represents an essay about the condition of the flux of evolution in the human history. The theories of history as a continuous process as well as those considering the existence of humanity as reaching a final stable balance are reviewed. One of the conclusion of this present investigation is that there are quite scarce and small patches of real history in what we consider as being the human history. True changes, true progressive restructuration of the society, of the politics, of the essence of the economical relations happen very seldom.

Five ways on which history, however, evolves are described. Two of them belong to what should be evaluated as natural history - three other and, in part, the second of the first two - are components of the cultural history of civilisation. A successful society and state are obliged to transfer, as much as possible, their history, and their evolution, from natural to the cultural ones.

Keywords: history, change, progress, economy, politics, society

Sub raport istoric, evolutiv, din punct de vedere universal, abordând fenomenul devenirii umanității în sens universalist: ce este o criză – evident, o criză mondială? O turbulență istorică, un blocaj evolutiv, un regres, o provocare, o șansă pentru istorie, pentru umanitate? În fața condiției lumii,

așa cum apare aceasta în ultimii doi-trei ani – o perioadă infinitesimală prin comparație cu intervalele marilor mișcări ale societății omenesti, în ansamblul său, și, în egală măsură, ale principalelor subansamble care o compun, state, națiuni, zone geopolitice dar o perioadă care, în chip evident, sugerează a se extinde, fără a lăsa măcar să i se întrevadă un moment cu adevărat definit al încheierii – este aproape imposibil să nu apară, în conștiințe, ideea exprimată într-un articol publicat acum douăzeci și unu de ani de un analist al Departamentului de Stat al Statelor Unite, care și-a continuat apoi demersul teoretic într-o carte, devenind astfel celebru pentru susținerea tezei intrării omenirii într-un ireversibil – și, deci, iremediabil – sfârșit al istoriei, odată cu inițial previzibilul și apoi foarte realul colaps al sistemului comunist sovietic. Este absolut clar faptul că în ultimele două decenii – trecute de la apariția mult discutatului „End of history?” a lui Francis Fukuyama – umanitatea, zone și structuri ale ei, populații și state, au trecut deja prin cataclisme, prin ani de entuziasme sau depresiuni morale, psihologice, economice, politice sau culturale, au creat, sau suportat, alternativ sau simultan, sentimente și convingeri presupunând progresul, fie el mai extins ori mai limitat, sau regresul, stagnarea, criza. Acum ne aflăm neîndoiește într-o criză – a României, a Sud-estului european, a Occidentului; o criză având cel puțin unele consecințe și asupra planetei, în ansamblul său. Deci apare întrebarea dacă, pe seama acestei crize, vom avea ceva de învățat asupra istoriei umanității în general, precum și, invers, într-o înțelegere a principiilor funcționării istorice a societăților, o înțelegere nu neapărat mai profundă, poate nici mai nouă, dar una – un demers cognitiv – care să se insere coerent în enorma serie de complementarități sub forma căreia se organizează cunoașterea noastră să deducem cel puțin unele din relele crizei. Putem fi convinși că, de la intrarea lumii în secolul XX și până astăzi, tot ceea ce a fost și a reprezentat o evoluție sau un eveniment semnificativ pe terenul tehnologiilor, economiei, politicii, relațiilor internaționale, comunicațiilor, cul-



turii, strategiilor și capacităților militare a generat efecte cruciale, schimbări fabuloase, dezastre sau progrese în plan uman, la nivel individual și colectiv în mod egal, oferind totodată surse decisive reflecției filosofice, istorice și politice. Rezultatele au întârziat să apară totuși în planul organizării societăților și al ansamblului umanității, cât și în acela al aparatului metodologic de abordare a fenomenului uman. Conceptele utilizate în operarea problemelor concrete socio-politice, economice, instituționale au fost elaborate în Iluminism, altfel spus, cu aproape trei secole în urmă; marile opțiuni ideologice au fost deschise acum două secole; dacă teoria economică prezintă modificări în perioadele la care se face aici referință – fără a se putea spune că aceasta, deci teoria economică, ar fi evoluat – în schimb terminologia proprie limbajului bancar, contabil sau administrativ, este aceea creată în vremea lui Mazarin, Colbert, Turgot și

Necker, iar cea legislativă și juridică poate fi regăsită *in nuce* în codul lui Hamurapi, în textele referitoare la legile faraonului Bochoris, neîndoiește în dreptul roman, reluat în codurile Justinian, dar mai ales Napoleon, ultimul încorporând, și acesta, elementele datorate evoluțiilor strălucite ale Iluminismului. Dincolo de filosofia luminilor, nimic nu este nou sub soarele existenței politico-istorice a umanității, în calitate de teorie a fenomenului uman – deși variațiile tratărilor cu alură scolastică sau școlară ori creațiile imaginarului pe tema existenței omului și umanității, doar acestea, abundă.

Problema sfârșitului istoriei apare în marea filosofie dogmatică – aceea critică nu abordează tema – și este pusă direct, iar apoi inechivoc de Hegel. Hegelianismul demersului propriu lui Fukuyama a fost sesizat sau considerat de aproape toți comentatorii săi. În afara filosofiei – și înaintea acesteia – tema sfârșitului istoriei apare ca un subiect esențial în spațiul credinței, al religiilor, al teologiilor. În „Ecleziastul” aflăm ceea ce ar putea fi numită o viziune a stagnării istorice sau inevolutiveității lumii umane a autorului, ce își afirmă identitatea, ca „Fiul lui David, rege în Ierusalim”. Marii profeți ai Vechiului Testament se pronunță, dimpotrivă, pentru o dramatică mișcare a lumii oamenilor, cu referire firească, specială, pentru lumea lui Iuda și Israel, dar adesea extinzându-și profețiile asupra altor neamuri, uneori asupra tuturor oamenilor. Profeții anunță mai curând o accelerare istorică – pentru a fi folosit aici un limbaj adaptat – dar o accelerare către un punct final în care lumea istoriei imanente este schimbată, în mare parte sau aproape în totalitate, pentru ca o componentă salvată a ei să fie adusă la transcendență, la ceea ce astăzi transcende lumea vizibilă. O religie mesianică nu are cum vedea lumea istorică altfel decât evoluând către un final divin. Apocalipsa Sfântului Ioan Teologul este definire clară a acestei concepții sau, mai exact spus, respectând și termenul grec, a acestei revelații. Pierre Teilhard de Chardin vorbește despre evoluția lumii înspre un punct Omega, al integrării absolute a lumii

în Divinitate, în universalitatea absolută a lui Iisus. Problema cu Hegel și Fukuyama este că aceștia au considerat că sfârșitul istoriei a și fost atins – primul socotind împlinirea istorică drept un act și o concluzie a germanismului în evoluția sa, iar cel de al doilea considerând sfârșitul istoriei drept succesul concurențial realizat de liberalismul capitalist în raport cu restul formelor de organizare socio-politico-economică a lumii. Cum s-a ajuns de la criza fatală a comunismului la o criză, este drept, încă în desfășurare, a capitalismului liberal în doar douăzeci de ani devine o întrebare ce ar putea fi socotită, dacă nu ar privi o stare de o incredibilă tristețe și dificultate, cu adevărat plină de farmec și de incitație cognitivă.

În fața triumphiului problematic: dinamism istoric, final istoric și haotism politico-economico-istoric se poate ajunge la o adevărată avalanșă a întrebărilor. Două ar putea fi socotite drept o introducere echilibrată și rezonabilă pentru mai vaste analize ulterioare. În primul rând: este istoria un proces continuu – este o permanentă evoluție sau, dimpotrivă, ca mișcare ea reprezintă mai curând o funcție parcellară a umanului, care acum se angajează în mișcare și progres, acum stagnează și apoi involuează sau își regăsește iarăși calea de progres? În al doilea rând: dinamica istorică – dacă este să existe și când există – se probează ca proces de un singur tip sau ea poate îmbrăca forme diverse? Evident, în cele ce urmează, va fi avută în vedere evoluția seculară a lumii, aceea în care omenirea și societățile sunt angajate prin determinismul ce implică nemijlocit sectorul uman. Marea schimbare a umanității ajunse la sfârșitul timpului ne cheamă doar la pregătirea ființei noastre, și nu la a discuta ceea ce „nu știe nimeni: nici îngerii din ceruri, nici Fiul, ci numai Tatăl”, aceasta în credința creștină, iar pentru cei de alte credințe, eventual ateii, oricum nu este un subiect căruia să i se dedice.

*

Empiric tratând lucrurile, ce merită mai curând să sperăm: că istoria în sfârșit se oprește, că ea ajunge la finalitatea care pen-

tru unii este dorită, constând într-un liberalism universal, pentru alții în reintrarea în scenă, mai curând în acceptarea de către discursurile oficiale, spre vastă repunere în practică a tipului providențial de stat, și pentru alții în recuperarea, cu adaptări sau fără acestea, a principiilor marxiste de structurare și acțiune socială ori, în loc de a vedea în jur stagnare istorică și oprire de flux evolutiv politico-filosofic și istoric, să se redeclanșeze, cu adevărat, istoria în mișcare? Nu ar fi cazul să înțelegem în cele din urmă că dinamismul istoric este mai curând un fenomen rar în cursul existenței umanității, în cursul creșterii demografice a acesteia și chiar al creșterii productive, vag economice uneori, alteori intens tehnologice? Adevăratele schimbări istorice se produc abia atunci când nu mai există nicio șansă pentru neschimbare. O criză, precum cea actuală, din economie, dar și din societate, din politică, din filosofie socială, din morală, din concepția organizațională a marilor societăți, poate fi analizată din multe puncte de vedere – toate resorturile ei economice sunt perfect vizibile și perfect controlabile, blocajul este unul ideologic, dar această idee nu va fi dezvoltată aici, decât sub un aspect cu totul tangent – dar un lucru este limpede: ea cheamă istoria la reangajare, la schimbarea cu adevărat cutremurătoare, la evoluția autentică.

Secolul XX nu a transmis secolului XXI, din punctul de vedere al concepției progresive, decât aproape numai ceea ce secolul XX primise din secolul XIX, iar acesta din cel precedent și faptul este foarte grav – cu adevărat dramatic. Toate invențiile în planul doctrinei politice, economice, istorice, sociale care au pretins a reprezenta mari dezvoltări aparținând secolului trecut au devenit desuete, s-au dovedit ineficiente, dacă nu s-au demonstrat a fi criminale, cu mult încă înainte de ultimul an al veacului. Altele, care vor dispărea cu siguranță nu foarte târziu, dar încă mai sunt prezente din nenorocire în viața oamenilor și societăților, provin din perioade anterioare. Excepții, și încă deosebit de pozitive și instructive pentru intelectul deschis spre schimbare, sunt gaullismul și doctrina Deng Xiaoping –



creații de geniu ale secolului XX. Primul înseamnă asocierea statului puternic și totodată flexibil cu democrația și cu deplinul liberalism. Este posibil ca politica propriu-zisă gaullistă să nu mai poată fi regăsită în imediat sub o formă partidică fidel structurată, dar valoarea experimentului gaullist se va dovedi în timp cu mult mai importantă decât se poate crede astăzi. Apare chiar întrebarea dacă, pe de o parte, noua Rusie și, pe de altă parte, India și Brazilia nu dezvoltă, în mișcarea lor politico-economică actuală, programatic sau deloc programatic,

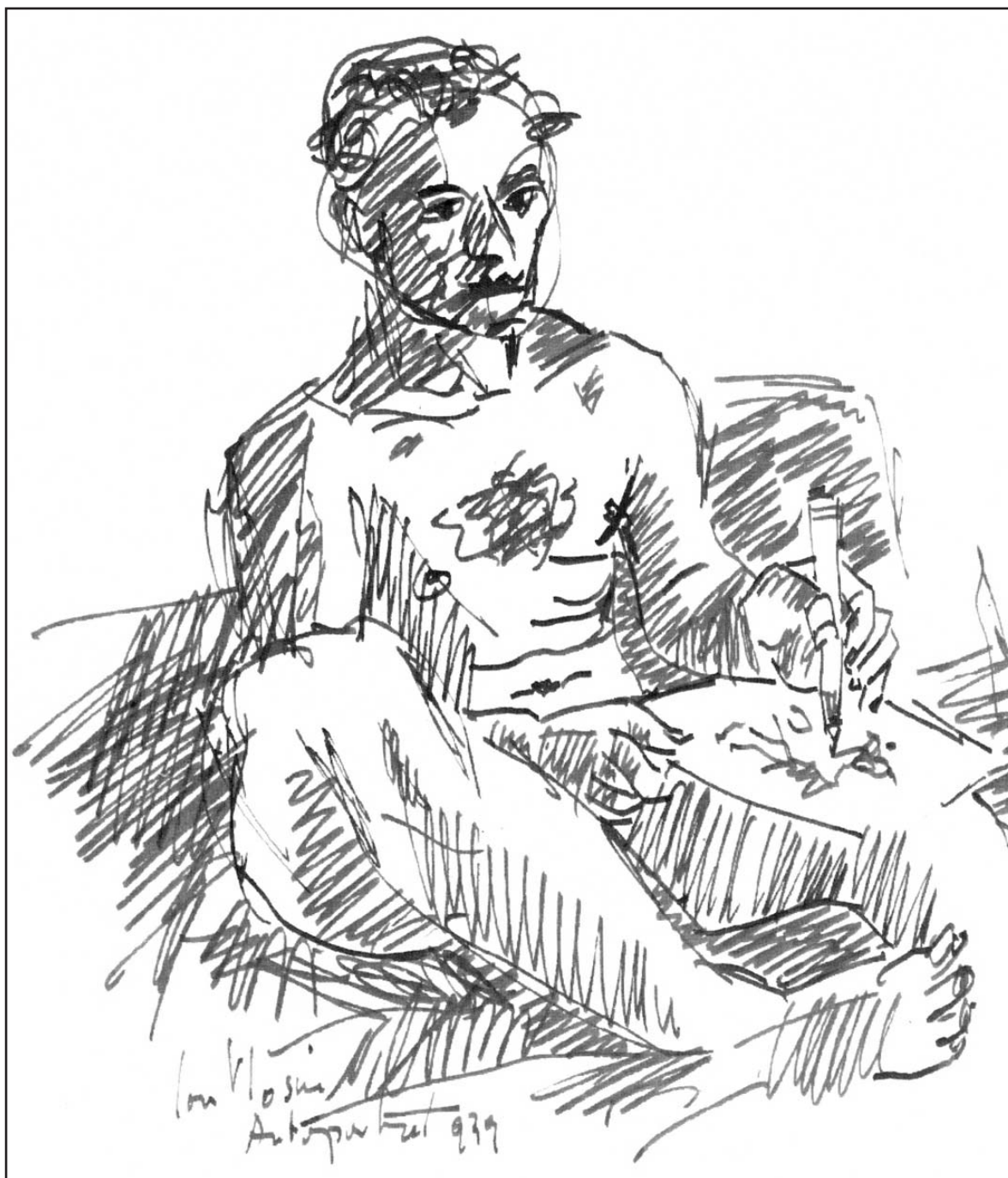
elemente a căror origine derivă, oricât de discret, din gaullism. În ceea ce privește doctrina lui Deng Xiaoping, ea a transmis un nou sens istoric nu doar celei mai mari națiuni, ci evoluției istorice globale, în ansamblul ei; pragmatismul dezvoltat până la admiterea existenței a două (poate și a mai multe) sisteme în cadrul unei singure națiuni, fie ea și gigantică, este o probă că inteligența poate adapta oricând umanitatea într-un mod care nu fusese nici măcar imaginabil în gândirea ce precede momentul unei mari creații. Adevărata contribuție

a secolului XX la viitorul istoric al umanității constă în acest nou sincretism dual, născut, sub forme diferite, în cele două mari țări ale culturii și civilizației, Franța și China – un sincretism implicând însăși abordarea, tratarea, analiza bazelor existenței sociale a națiunilor și lumii. Orice ideologie este anti-istorie, este totalitarism sau, cu termeni mai noi, gândire unică (un concept critic, datorat lui Phillipe Seguin) ori corectitudine politică, deci exprimat diferit, dar foarte exact: totalitarism.

Ideologia tinde să constituie un sistem integrat care însă niciodată nu reușește să încadreze toate aspectele și tendințele realului: lucrul acesta este bine știut și marxismul a încercat să îl depășească, revendicând pentru el însuși tocmai în măsura în care înceta să fie o filosofie în forma sa politică și, implicit, publică, devenind o ideologie, dar a făcut-o – și nu avea cum să nu o facă astfel – decât exclusiv declarativ. O ideologie este axul, reperul esențial, specific al unei politici, al unui program politic, al unei mișcări politice sau structuri politice – este însă mai ales principiul programatic transferat unei societăți, este ceea ce leagă politicul de social, este ceea ce, tocmai prin această conexiune, dă rezistență inerțială unei politici. Odată centrată de o ideologie, o politică va căpăta forța de a rezista și incapacitatea de a se modifica adaptativ în raport cu schimbările lumii aduse de timp. Orice ideologie revendică pentru sine capacitatea de a oferi finalul istoriei și datorită de a o face, de a o induce – prin chiar această pretenție, orice ideologie își dovedește valența, își relevă dimensiunea totalitară. Această observație este valabilă pentru teza hegeliană a ideii absolute întrupate social în autoritarismul imperial, pentru marxismul care socotea drept definitivă și generală, în istoria universală, perspectiva dispariției proprietății private și realizarea practică a distribuției comuniste a bunurilor, dar și pentru viziunea lui Fukuyama care a văzut într-o ipotetică – dar în concepția sa obligatorie – globalizare a liberalismului nu doar globalizarea relațiilor de piață liberă, dar și dispariția culturii, ca formă vie de manifestare umană, devenită

nonnecesară și, astfel, transformată în patrimoniu muzeistic mort. Ce altceva se poate vedea într-o astfel de variantă a gândirii decât delirul totalitar, iar în acțiunea derivată, eventual, din ea, altceva în afara perspectivei dictaturilor de nivel totalitar?

În existența umană, în orice formă de societate, totul este o problemă a echilibrului: credința creștină își are forța în echilibrul dintre lege și iubire. Politica marilor societăți se desăvârșește exclusiv în funcție de echilibrele care se stabilesc între forțele creatoare și capacitățile critice ale comunităților umane. Capitalismul – și capitalul – a constituit o șansă în dezvoltarea socio-economică, dar și politică a umanității în măsura în care o vreme îndelungată s-a aflat în echilibru cu forța politică a prestigiului nobiliar și ecleziastic, iar apoi cu atracția intelectuală și, parțial, populară a comunismului. În momentul istoric în care nu a mai fost concurat doctrinar, capitalismul a început să facă erori pe care nu și le-ar fi permis niciodată în epocile în care avea grijă să nu se lase descoperit în disputele pe care le avea cu unul sau altul dintre competitorii săi și aceasta se vede a fi, ca rezultat, tocmai actuala criză. Nu este aici locul de a se face o analiză detaliată a problemelor suprimării programatice a echilibrelor în dezvoltarea – sau involuția – umanității. Să remarcăm doar că sincretismul doctrinelor politico-economice și culturale își află succesul în construirea de sisteme în care echilibrele sunt menținute. Gaullismul aduce în politică demnitatea inalterabilă, de inspirație nobiliară, a statului puternic și democrat, pe care îl așază drept contrapondere a unui liberalism economic, în sine lipsit de constrângeri autoritare. Formula Deng Xiaoping echilibrează eficient elementele etatismului de stânga cu acelea ale dinamismului economic al dreptei politice mondiale. Când însă necesitatea sincretică a asigurării echilibrelor istorice este neglijată, doctrinele devin ideologii, iar acestea îngheață – unilateral considerând realitatea – orice evoluție istorică. Sfârșitul istoriei tinde să fie impus, dar se dovedește obligatorie relansarea istorică. Blocajul evolutiv, în comunism, a purtat o vreme numele de brejne-



vizare, lumea începe să fie amenințată, sau este deja coruptă, alienată și degradată de brejnevizarea capitalistă.

*

Istoria, în ultimă instanță, reprezintă, cedând tentației unui paradox, un fenomen relativ rar în istorie. Mai simplu și mai puțin ambițios, am putea afirma că în evoluția umană, în cadrul civilizațiilor, procesul

istoric activ și, implicit, constructiv este relativ rar și efemer. Adevăratele schimbări reușesc să se producă în perioadele de gol – sau colaps mai curând – structural, în perioadele de deconstrucție ale societăților și statelor, înainte ca acestea să încremenească iar în noi forme, în care interferențele cele mai complexe ajung să fie pe matricele unor ideologii. Am considerat, încă de

multă vreme, și am expus în texte publicate ideea că, în esența sa, istoria este schimbarea accentului pus de societăți și, în final, de umanitate asupra spectrului valorilor, a nevoilor oricum acceptate prevalent; ca metodă evolutivă, istoria înseamnă program, deci urmărirea împlinirii unei idei despre viitor; sub raport tehnic însă și, astfel, în concret, termenului de istorie i se pot releva cinci sensuri – iată-le, așa cum se pot distinge, în modul cel mai simplu:

În primul rând poate fi vorba de acumularea, inserierea sau, pur și simplu, interferența efectelor unor mișcări haotice, aleatorii ale societăților și statelor. Întreaga variație de stare a statelor, zonelor geo-politice sau a lumii nu reprezintă altceva decât o evoluție de tip brownian a universului uman. Aristotel a afirmat că trei forțe acționează în lume: forța brută, fizică, inteligența – altfel spus, spiritul – și întâmplarea, dar, adăuga el, cea mai mare dintre ele este întâmplarea. Cu siguranță, astfel este văzut doar un aspect al lucrurilor, însă el nu trebuie neglijat în ansamblul aprecierilor asupra istoriei.

Un al doilea mod în care se produc schimbări în existența comunităților omenești implică legăturile cauzale dintre segmentele fenomenului uman – astfel, odată ce apare cultivarea cerealelor, se dezvoltă morăritul, domesticirea animalelor de povară și tracțiune, se poartă războaie pentru cucerirea unor teritorii fertile. Este evident că determinismele de acest tip includ, în conexiunile lor, intelectul uman, observația, experiența, cultura.

În măsura în care valorile, abstracte prin conținutul lor conceptual și, totodată, funciar atașate sensibilității umane, devin determinanți esențiali ai trăirilor și deciziilor oamenilor, societățile se orientează evolutiv, în sensul atracției electivă, înspre dobândirea unor anumite poziții în spațiul valorilor, către atingerea unei condiții axiologice specifice. Este urmărit, în ordinea subconștientului colectiv, un gen de program care nu a fost niciodată conștient – și deci voluntar – elaborat.

În al patrulea rând, trebuie menționat ceea ce decurge imediat din tipul anterior

de programare spontană: ființa umană produce deplin conștient programe ale evoluției istorice – acestea oferă atât șansa istorică a valorizării aspirațiilor umanității, transpunerea în act a capacităților spiritului, dar, în egală măsură, poate oferi teren pentru manipulare, alienare, imunitate, derive criminale, precum în numeroasele utopii negative, care au marcat istoria.

În sfârșit, așa cum a susținut, pornind de la premise distincte, un Henri Bergson sau un Karl Popper, prin acțiuni deplin conștiente, factori istorici – deci personalități colective, grupuri, curente de idei, mișcări – pot crea liber istoria.

*

Istoria nu curge precum un fluviu – ea poate fi pusă în mișcare, așa cum poate fi și blocată. Stagnarea prevalează asupra dinamicii, deși s-a vorbit atât despre “șocul viitorului” și alte lucruri asemănătoare. Ar fi cazul ca acum evoluția istorică nu doar să fie repusă în mișcare, ci să fie așezată pe calea unei mai înalte creativități.

Dintre cele cinci modalități de asigurare a mobilității istorice, primele trei alcătuiesc ceea ce trebuie numit “istoria naturală a omului în civilizație”; varianta doi până la cinci participă la istoria culturală a omului aflat în dezvoltarea civilizată. Este evident că există aici și o zonă de suprapunere a celor două istorii. Apare limpede că unele națiuni și state evoluează mai curând într-o istorie naturală, iar altele se situează prevalent într-o istorie culturală a omului civilizat.

Este aproape inutil de adăugat că România, cu toată cultura sa remarcabilă, aparține mult prea mult istoriei naturale a umanității. Este cazul ca, împotriva riscurilor, care nu sunt puține, să se transfere energie pe calea unei istorii culturale, deci pragmatice, a unei istorii izvorând dintr-o cultură care nu este altceva decât angajarea omului pentru evaluarea omului (hegelian: “spiritul este spirit întrucât este pentru spirit” – pentru ce anume este omul trăind într-o Românie și într-o lume în criză?).

Gisèle
VANHESE*

Eminescu parmi nous

Abstract

The author mentions a few difficulties in what concerns Eminescu's work in Postmodernity. It is very hard to translate his poems and to preserve the Romanian significances. Besides, one is very confused in making choices about what reading from his works.

Keywords: M. Eminescu, Postmodernity, reinterpretation, translation.

C'est pour moi une grande émotion et un grand honneur de parler en ce jour et en ce lieu de Mihai Eminescu. Considérer la présence d'Eminescu dans la modernité ou post-modernité, c'est en fait se poser plusieurs questions : Comment lire Eminescu ? Que lire d'Eminescu ? et surtout Pourquoi lire Eminescu aujourd'hui ? Je crois que, chez Eminescu, ce qui interpelle d'abord le lecteur étranger – mais peut-être tout lecteur – est la coïncidence, chez lui, de « la vérité d'existence » et de « la vérité de parole », pour reprendre deux expressions d'Yves Bonnefoy issues de son essai *Lever les yeux de son livre*. Oui, avec Eminescu, nous levons souvent les yeux de la page fascinés par la magie de ses images. Comme le dirait Bachelard, les images éminesciennes « suscitent notre rêverie, elles se fondent en notre

rêverie, tant est grande la puissance d'assimilation de l'*anima*. Nous lisons et voici que nous rêvons »¹. Interruption fondatrice qui marque ce « moment où le poème se défait de l'emprise des significations mais du coup prend sens »².

Quel sens revêt la poésie d'Eminescu pour un lecteur du XXI^e siècle ? Plus que de m'arrêter à son irradiation sur la littérature roumaine, je voudrais m'interroger sur le rayonnement de ce sens en dehors de la Roumanie. Et apporter le témoignage qu'Eminescu est encore susceptible de polariser, comme un véritable aimant, l'intérêt des lecteurs non-roumains. Il est bien un véritable « phare » au sens baudelairien du terme. Plusieurs voies s'offrent en fait pour le faire connaître et aimer par des lecteurs étrangers, voies que je voudrais dégager aujourd'hui.

Il faut d'abord souligner l'importance des cours universitaires de Littérature comparée qui ne coïncident pas avec les cours traditionnels de Langue et littérature roumaines mais qui sont de plus en plus un puissant moyen de promotion à l'étranger de la littérature roumaine en général et de l'œuvre d'Eminescu en particulier. S'adressant à des étudiants qui n'étudient pas nécessairement la langue roumaine, ces cours se fondent sur deux grandes approches du texte éminescien : d'un côté, les traductions qui jouent un rôle fondamental et, de l'autre, la critique éminescienne écrite en langue étrangère.

En ce qui concerne la traduction, je soulignerai seulement leur rôle stratégique sans m'interroger, par manque d'espace, sur ces problématiques essentielles : non seulement comment traduire Eminescu aujourd'hui mais aussi que traduire d'Eminescu pour un public non rouménisant ? C'est non seulement la réénonciation traductrice qui

* Université de Calabre.

1 G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris, 1978, p. 55.

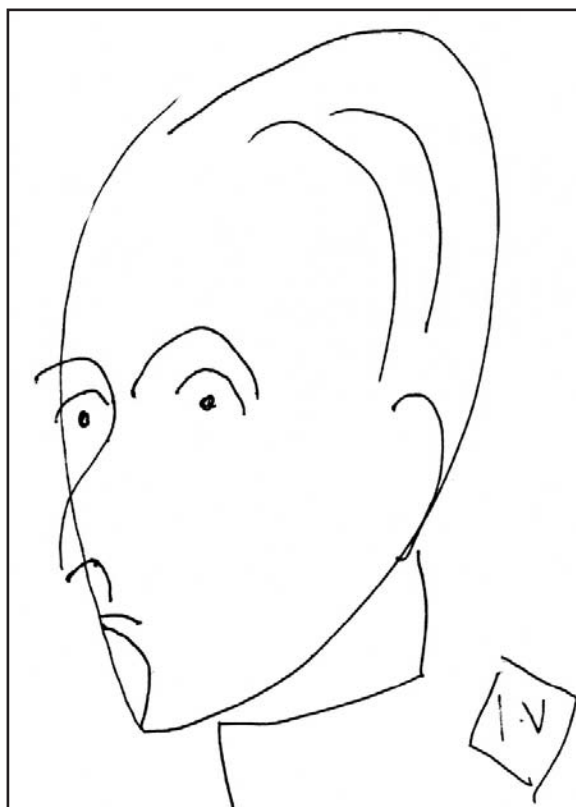
2 Y. Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », dans *Entretiens sur la poésie (1972–1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 230.

3 R. Del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, Soc. Tipografica Editrice Modenese, 1962 ; M. Cugno, *Mihai Eminescu : nel laboratorio di « Luceafărul »*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007 ; G. Vanhese (ed.), *Eminescu plutonico. Poetica del fantastico*, Università degli Studi della Calabria, Centro Editoriale e Libreria, 2007.

est liée à la démarche exégétique, mais c'est aussi et surtout l'analyse même des textes qui en est tributaire. La critique éminescienne rédigée en langue étrangère est, pour les lecteurs ne connaissant pas le roumain, le seul instrument disponible pour l'exploration du texte. En Italie ont été publiés plusieurs livres sur la poésie d'Eminescu³.

Le plus récent est celui de Marco Cugno : *Mihai Eminescu. Nel laboratorio di « Luceafărul »* où, pour éclairer les voies de la création artistique, le critique n'a pas hésité à pénétrer dans le laboratoire éminescien, ce lieu que Ion Negoitescu situait dans le règne « plutonien ». Je voudrais souligner qu'il a consacré son analyse au texte entier du grand poème, ce qui montre la complexité et l'ampleur du « corpus » étudié. En effet, il a offert, pour la première fois en Italie, une présentation synoptique de toutes les versions de *Luceafărul* accompagnées de leurs variantes.

L'exégète a pris particulièrement en considération la dimension onirique de l'évocation pour en tirer des conclusions personnelles : « nel momento in cui diventa anche astro "inamorato" e poi Iperione, egli è una "proiezione" prima fantastica (in regime diurno, di *rêverie*) e poi onirica (in regime notturno, di sogno) della fanciulla »⁴. Il consacre ensuite de nombreuses pages à l'interprétation philosophique du dialogue entre *Luceafărul* et le démiurge ainsi qu'au débat critique concernant le remaniement des strophes concernées dans l'édition Maiorescu pour conclure que « a nostro parere, la linea interpretativa Mazilu-Caracostea-Perpessicius-Popovici-Matei Călinescu sembra la più plausibile, come si evince da una lettura attenta del testo nel suo farsi oltre che da altre considerazioni che completano e approfondiscono le precedenti interpretazioni »⁵. Optique que renforcent une analyse des figures du titan et du génie/poète et la réflexion sur le final du poème, en particulier sur l'insertion de la strophe de *La steaua* en tant que derniers



vers qui auraient pu constituer, comme le rappelle Petru Creția, « un altro finale di *Luceafărul*, decantato di ogni risentimento, rimasto come pura poesia della lontananza senza destino tra mondi e mondi »⁶, bref un « quatrième » final. Marco Cugno propose, au contraire, l'hypothèse que la note « bruniana » d'Eminescu, qui précédait l'insertion des vers de *La steaua*, se référait au final définitif que le poète n'a pas eu le temps de composer.

Si le volume de Marco Cugno est une véritable somme exégétique qui apparaît comme indispensable pour la connaissance, en Italie, du chef-d'œuvre d'Eminescu, un autre livre important est celui de Rosa Del Conte qui porte, cette fois, sur l'ensemble de l'œuvre. Dans *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Rosa Del Conte n'a pas seulement analysé magistralement l'art immortel du poète, mais elle s'est aussi penchée sur son chemin terrestre, chemin entaché de finitude où la misère, la maladie, l'échec, la

4 M. Cugno, *op. cit.*, p. 40.

5 *Op. cit.*, p. 116.

6 *Op. cit.*, p. 128.

douleur ne lui furent pas épargnés. Sous l'architecture parfaite des mots battait un cœur supplicié.

J'ai bien souvent regretté qu'Yves Bonnefoy, qui avait connu Paul Celan à Paris et lui avait dédié un bel essai, ne puisse lire la poésie d'Eminescu en roumain. Mais je suis certaine qu'il aurait été requis par les mêmes problématiques qu'a approfondies Rosa Del Conte. Et en tout premier lieu, l'affrontement entre l'instant et l'intemporel qu'elle a élucidé, en montrant l'élan parménédien du poète vers le Grand Temps où les choses et les êtres sont suspendus dans « un'immobilità estatica »⁷. Éternité qui est cependant mise en cause par l'irruption de la finitude et de l'éphémère : « Ma rimane a nostro parere fra le conquiste tecniche più alte dell'arte emineschiana la realizzazione di un metro, in cui egli ha tradotto il sentimento dell'effimero »⁸. C'est par la « musique savante », que Rimbaud avait tant cherchée à la même époque, que la forme apollinienne devient, chez Eminescu, fluidité de larmes cristallines.

Dans cette poésie brillent de grandes images élémentaires qui révèlent les correspondances tissées entre le visible et l'invisible : la Lune, l'Eau féminine, la Forêt réceptacle de l'inconscient, l'Étoile destinale, le Sommeil germinateur, les noces de l'Ombre et de la Lumière, la circularité du Temps auquel répond le cercle spatial de l'île, du lac, de la clairière, la Mort rédemptrice. Nous sommes emportés avec passion dans la quête des énigmes de l'art éminescien « di cui nessuna analisi filologica [...] potrà mai cogliere il segreto »⁹ à la rencontre du « nucleo emotivo del canto »¹⁰. L'érudition raffinée se transmute ici en connaissance du cœur. L'intelligence conceptuelle de l'*Animus* cède la place à une

rêverie de l'*Anima* pour nous entraîner vers le centre incandescent d'une poésie qui, par les puissances épiphaniques des images, dévoile orphiquement notre séjour.

Comme le rappelle Rosa Del Conte, l'œuvre d'Eminescu appelle un type de lecture qui ne doit pas être uniquement fondé sur l'analyse conceptuelle, mais s'ouvrir aussi aux intuitions les plus fécondes afin d'atteindre l'« être propre » de l'œuvre. Les moments de suspension en nous de la lecture permettent ainsi d'approcher le noyau incandescent du poème, dans la mesure où « ces significations, qui n'étaient que structures intemporelles, se voient affrontées à la finitude, jetées dans le temps, réclamées par une autre nécessité »¹¹. La poésie d'Eminescu coïncide ainsi avec « une grande œuvre » qui – selon Yves Bonnefoy – « est bien moins la réussite d'une personne que l'occasion qu'elle donne à d'autres de recommencer la recherche »¹². Et c'est dans cette perspective qu'Eminescu continue à nous interpeller en ce début du deuxième millénaire. Comme l'affirme Michel Charles, « la lecture est dans le texte, mais elle n'y est pas écrite : elle en est l'avenir »¹³.

À la voix du poète correspondra l'écoute du lecteur, échange ou osmose profonde. Sur les routes oniriques et sonores du poème, le lecteur entreprendra une nouvelle traversée textuelle. La lecture deviendra à son tour trajet, migration, voyage. Eminescu a projeté sa poésie dans l'avenir d'une lecture, où s'unissent le silence et le secret d'une expérience qu'aucun texte ne pourra jamais dire et qui nous laisse uniquement le « scintillement d'un sillage »¹⁴. Le poème éminescien coïncide alors avec un parcours orphique, qui va de la cendre au feu ressuscité et du silence au sens, selon le grand mythe du Phénix qui traverse toute son œuvre.

7 R. Del Conte, *op. cit.*, p. 276.

8 *Ibidem*.

9 *Op. cit.*, p. 408.

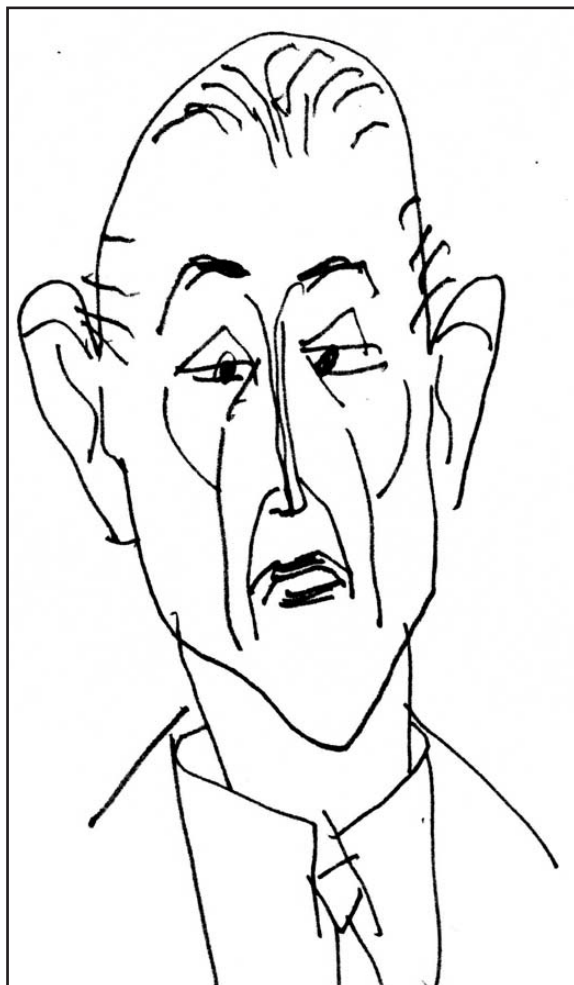
10 *Op. cit.*, p. 409.

11 Y. Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », *op. cit.*, p. 230.

12 *Op. cit.*, p. 231.

13 M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 247.

14 Y. Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », *op. cit.*, p. 228.



On peut s'interroger en effet sur une isotopie métalinguistique qui pointerait, dans *La steaua*, vers le processus non de la production de l'œuvre, mais de sa réception. On se souvient que Michel Tournier n'hésite pas à comparer un livre à un vampire qui attend le lecteur futur pour retourner à la vie¹⁵. À l'image un peu sinistre de Tournier, je préfère celle du poème-étoile dont la fulgurance nous atteint alors que son auteur a disparu. C'est sans doute à cette belle métaphore qu'a pensé Eminescu en rédisant, peu avant sa mort, *La steaua*, de

même que Vigny et plus tard Paul Celan ont assimilé le poème à une bouteille lancée à la mer : « Le poème, en tant qu'il est, oui, une forme d'apparition du langage, et par là d'essence dialogique, le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l'espoir – certes souvent fragile – qu'elle pourra un jour quelque part être recueillie sur une plage, sur la plage du cœur peut-être »¹⁶.

Chez Eminescu, le poème de l'Étoile devient vibration mystérieuse qui se propage à l'infini, dans l'espace et le temps, pour d'autres imaginaires, d'autres sensibilités et d'autres destins. Parfait emblème de toute lecture où se réactive infiniment, en des réincarnations successives, le sens de l'œuvre. Tel le rayon sidéral qui nous atteint bien longtemps après sa disparition, le poème que nous avons sous les yeux surgit pour triompher de l'abysse de l'oubli et de la mort et pour aimer encore notre cœur :

La steaua care-a răsarit
E-o cale-atît de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii să ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet pe cer se suie :
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e.

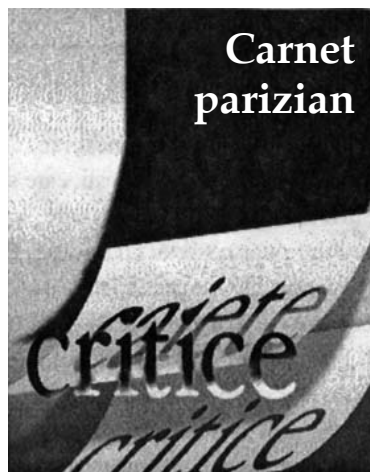
Tot astfel al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.

15 M. Tournier, *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris, Gallimard, 1983, p. 12-13 : « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demi-existence. C'est une virtualité, un être exsangue, vide, malheureux qui s'épuise dans un appel à l'aide pour exister. L'écrivain le sait, et lorsqu'il publie un livre, il lâche dans la foule anonyme des hommes et des femmes une nuée d'oiseaux de papier, des vampires secs, assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs. À peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves ».

16 P. Celan, *Discours de Brême*, Traduction de J. E. Jackson, « La Revue de Belles-Lettres », *Paul Celan*, n. 2-3, 1972, p. 84.

Virgil TĂNASE

Alcătuirea metaforică a operei



Abstract

L'ouvrage d'Antoine de Saint-Exupéry Terre des hommes, prix du roman de l'Académie française de 1939, est à l'origine une masse de textes circonstanciels divers. L'élaboration du « roman », dont fait état une très intéressante correspondance avec le traducteur en anglais, Lewis Galantière (pas encore exploitée par les chercheurs), illustre de manière exemplaire la façon dont on peut construire un texte en réunissant les fragments de la façon dont une métaphore soude deux mots qui n'ont pas été conçus pour fonctionner ensemble. Il serait alors intéressant de bâtir un roman en essayant non pas d'obtenir une unité (c'est-à-dire une « structure » inhérente à tout langage) mais de maîtriser la diversité des fragments épars et stylistiquement incompatibles avec l'espoir d'atteindre, par cette démarche « métaphorique », les zones auxquelles notre logique n'a pas accès.

Mots clefs: Saint-Exupéry, Lewis Galantière, Terre des hommes, métaphore, roman, logique

Ciudat și felurit se-alcătuieste o carte, înfățișând cum nu se poate mai grăitor ciudățenia și diversitatea mașinărilor noastre mentale.

În mai 1939, la propunerea lui Henri Bordeaux, Antoine de Saint-Exupéry primea premiul de roman al Academiei franceze pentru *Terre des hommes*, care numai roman nu se poate numi și care, pe de altă parte, este o desăvârșită adunătură de fragmente luate de ici și colo, din diferite texte ocazionale risipite prin reviste, scrise unori la comandă, din nevoi alimentare alteori. Ca să obțină un avans de care avea absolută nevoie și profitând de faptul că editorii săi americani nu prea știau franceza, Antoine de Saint-Exupéry semnase un contract cu aceștia, oferindu-le, ca dovadă a faptului că lucra la o nouă carte, ciornele diferitelor sale articole publicate în *Paris-Soir*, *L'Intransigeant* și *Marianne* și diferite însemnări pe foi volante pe care le ținea într-un geamantan de care nu se despărțea niciodată. O corespondență deosebit de interesantă, după știința mea încă ne exploatată de cercetătorii literari, se leagă între Lewis Galantière, traducătorul angajat de editorii americani

foarte grăbiți să publice noul volum al unui autor care se vindea bine, și Antoine de Saint-Exupéry care se vede nevoit să construiască o operă unitară din elemente care nu fuseseră concepute pentru a funcționa împreună. De fapt, ceea ce se întâmplă este o ilustrare a ceea ce am putea numi alcătuirea metaforică a operei: două cuvinte a căror menire e să desemneze separat realități distincte sunt sudate într-o imagine care depășește rostul fiecăruia și prin îmbinarea cărora ea reușește să pătrundă într-un spațiu inaccesibil vorbele noastre de zi cu zi. *Terre des hommes* se alcătuieste – cu infinite zburcumi – printr-un efort de a găsi „imaginea” capabilă să reunească fragmentele pe care autorul le avea la dispoziție, un efort de a ajunge la o înălțime suficientă pentru ca diferitele elemente ale peisajului să se unifice într-o geografie comprehensibilă.

Nu m-ași opri la aceste considerații dacă ele n-ar veni să-mi ofere o metodă de lucru pentru „romanul” la care lucrez și care ar trebui să povestească viața unui pictor în destinul căruia se regăsește cel al secolului tocmai încheiat. Lăsându-mă dus de condei, cum se spune, m-am trezit cu două începu-

turi – expresie a două demersuri literare diferite.

Îată-l pe cel dintâi :

Acum șaptesprezece ani murea la Paris, necunoscut marelui public și lipsit de notorietatea internațională pe care a căpătat-o apoi, pictorul de origine română Gheorghe Mircea, considerat de mulți dintre noi, care-i cunoașteam opera, drept cel mai strălucit urmaș al marilor artiști pe care i-a dat țara noastră culturii europene, diverși și de fiecare dată neașteptați, de la cei care au purificat volumele inventând sculptura abstractă până la pictura oniristă – a nu se confunda cu operele suprarealiștilor noștri demne și ele de interes – și la cea pe care unii o numesc, ca urmare a unei celebre lucrări expuse astăzi la Muzeul de artă modernă, tentaționistă.

M-am considerat îndreptățit să mă întreb în câteva studii și conferințe despre care n-aș putea spune că n-au fost urmărite cu luare aminte de publicul mai degrabă restrâns, e drept, pe care-l adună numele meu, care este noima acestei prezențe statornică a artiștilor noștri în mișcarea de avangardă europeană. Răscolirile care au dat vetrei noastre când pace, când război și care ne-au potrovit în tipare de viață atât de diferite încât personalitățile noastre artistice s-au împlinit sub oblăduiri contrare, unii dintre noi trebuind să-și schimbe rostul de la o zi la alta, lepădându-se peste noapte de crezul de deunăzi, n-au stins în niciun fel menirea născocitoare a spiritului nostru. Faptul ar fi meritat poate o atenție mai susținută din partea celor a căror meserie este de-a căuta noima trecerii noastre prin lume. Convinși că numai popoarele suficient de consistente pentru a căuta să răstoarne Istoria întru priința lor pot genera talente a căror forță înnoitoare vine din seva lor războinică, aceștia n-au căutat să știe ce neli-niște anume hrănește cu atâtă sânguință operele noastre pitite într-un colț de Europă, sub o muchie de munte, pe-o buză de mare, o țară atât de prinsă în strânsoarea marilor imperii încât nu se putea răsfira decât în cuget. Utilitatea unor asemenea cercetări depășește cu mult problema poporului nostru... Etc.

Alt început al aceleiași roman ar putea fi următorul :

Ce-oi fi căutat eu pe-acolo ?

Era, așa, o muchie de țară, de se prăvăleau

alte popoare peste noi, iar el acolo, un sfârc de băiet cu ochii pe calea ferată. Calea ferată venea câș dintr-o parte, țășnea dintr-o pădurice de mesteacăn. Duduiau frunzele când se-apropia locomotiva și, toamna târziu, vârtejul le desprindea de pe ramură : stătea uimit și te bucurai gândindu-te că pentru privirea altcuiva, mai mare, așa trebuie să se învolbură, aurii, și stelele-n cer care nouă ni se par atâtea de cuminți, îmbrăcate curățel, cu șorțulețul bine călcat, pieptănate strâns de nu scapă nicio șuviță blondă de sub pănglicuță, și se duc la școala lor de stele fără să se abată prin parcul cu bănci, fără să se oprească la cofetărie, fără să dea fuga la gărlă unde, la noi, din buza verii până hăt în octombrie, poți să te scalzi și să te zvâști după aceea la soare.

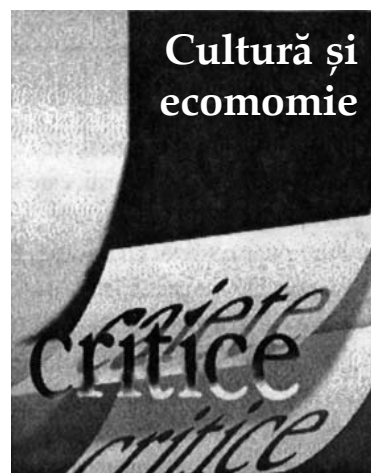
Pe-aici pe la noi prin gară nu trec multe trenuri, iar unele nici nu opresc.

Ele se duc numai Dumnezeu știe unde. Sigur, dacă te ieși după buna chibzuială, poți citi pe-o tablă mare, de lângă ușa largă, cu geamuri, care dă pe peron, scrise cu litere de tipar, sosirile și plecările. Dar cine le cunoaște, orașele și țările și continentele astea care au nume colorate, unele de scorțișoară, altele cu ciripit de zongoră sau de-o asemănare cu penele de pasăre măiastră care nici nu se vede, nimeni n-o știe, dar se povestește. Care probabil că de-acolo vine ea și rânduiala asta că dai omului o fărâma de gând, o scorneală de nici în vise nu ți-ar trece prin cap s-o pui, și-ndată, ca de la sine, se stârnește din nimic o istorie despre lucruri minunate, cu oameni nemaipomeniți, cu tot soiul de întâmplări care de care mai năstrușnic. Uite-așa umblăm după cai verzi pe pereți, ademeniți de povestea noastră atârnată de-un băț în fața nasului doar cât să n-o poți atinge cu mâna și care merge cu noi de n-o ajungi niciodată. Etc.

Dar dacă, mi-am zis, amintindu-mi pilda romanului lui Saint-Exupéry, în loc să-mi purific stilul și construcția, m-aș încumeta să asum diversitatea și să clădesc un roman de fragmente disparate, un fel de talmeș balmeș în care lucrurile s-ar orândui nu după o logică artistică – structurală, ca cea a oricărui limbaj –, ci după un model în care aș pleca de la ceea ce pare (și probabil este) incompatibil ca să găsesc o imagine (dacă există) de dincolo de logica noastră ?

Maria MOLDOVEANU

Clasificarea activităților culturale



Abstract

In this article we refer to the types of cultural activities. The concept of "culture" includes also practical actions, not only symbolical (spiritual) ones. Culture has an economic function.

Keywords: culture, practical actions, symbolical actions, economic function

Tipologia activităților culturale este complexă și eterogenă. Există la fel de multe tipologii câte definiții ale *culturii* există. Unele corespund definiției antropologice a conceptului, cuprinzând majoritatea activităților omului, "pentru că, în fond, fiecare activitate este expresie a culturii lui", altele se referă la *anumite* activități artistice, frecventate în special de elitele intelectuale. Indiferent de accentele puse de anumiți autori, conceptul "cultură" include, de regulă, pe lângă elemente simbolice, și *acțiuni practice* (activități). De pildă, G. Uscătescu definește cultura: "ca un sistem de obiecte, activități și atitudini, fiecare dintre ele constituind un mijloc în atingerea unui scop" și "ca un ansamblu indivizibil ale cărui elemente sunt interdependente" – prin elemente înțelegând obiecte, *activități* etc.

Practica cercetării științifice a necesitat însă o serie de precizări. Cercetătorii de la Institutul de Management al Culturii de pe lângă Universitatea de Muzică și Arte din Viena au menționat faptul că elementele de interes ale domeniului lor "nu sunt numai structurile culturale, ci și *activitățile* din sfera instituțiilor culturale" – cu strategiile și finalitățile lor.

Clasificarea activităților culturale în scopul creării unei baze statistice comune la nivelul UE a presupus *abordarea funcțională* destinată a situa activitățile culturale din

fiecare domeniu pe o anumită poziție, după funcția lor economică. Jeannine Cardona precizează că au fost reținute șase funcții:

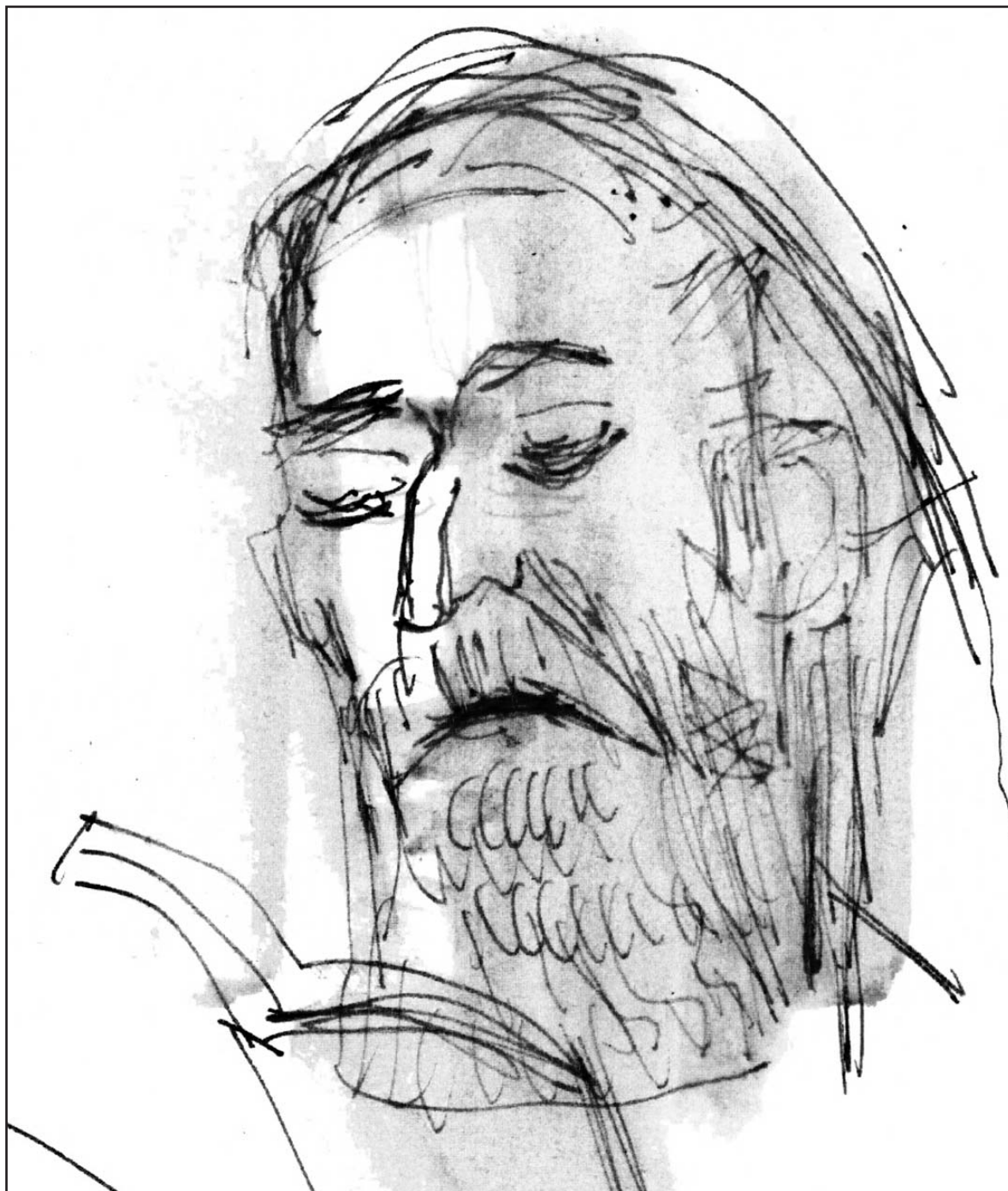
- de creație;
- de conservare;
- de producție;
- de difuzare;
- de comercializare;
- de formare.

Această abordare operațională reprezintă un punct de plecare în "alegerea" activităților considerate culturale de către toate statele membre ale Uniunii Europene.

Astfel, clasificarea după aceste repere este susceptibilă de comentarii și nuanțări – scopul final fiind selectarea și organizarea activităților după criterii specifice problematicii culturale.

La prima examinare, constatăm că, dintre funcțiile menționate mai sus, lipsește o funcție economică importantă, și anume *consumul*. Ea se situează într-adevăr în zona extrasectorială, dar este esențială pentru feedbackul activității care determină continuarea (sau nu) a procesului de producție culturală.

În general, oamenii au tendința să aprecieze ca fiind *culturale* activitățile subsumate consumului lor. În ancheta despre reprezentările culturii, realizată de noi în anul 2006 (v. *Economia artei*, II, p. 18), subiecții au definit activitățile culturale (prin enume-



rare), menționându-le în special pe cele practicate de ei: lectura cărților și a revistelor, vizitarea muzeelor, urmărirea emisiunilor tv etc., ceea ce sugerează continuarea reflecțiilor asupra diverselor clasificări elaborate de instituțiile statistice și academice.

Primul demers în elaborarea tipologiei menționate de Cardona a constatat în consultarea clasificării NACE (Nomenclature

des Activités Economiques de la Communauté Européenne) pentru a identifica activitățile mai mult sau mai puțin culturale (e.g., tipărirea cărților este sau nu o activitate culturală?), dispersate în diverse clase/secțiuni ale nomenclatorului.

Această compatibilizare (armonizare) a celor două clasificări a stat la baza anchetei asupra forței de muncă și a ocupării în sis-

temul culturii, facilitând și ancheta despre bugetele de familie pentru cunoașterea consumului de cultură în țările UE – demersuri științifice care aduc, la rândul lor, o contribuție însemnată la crearea fundamentelor metodologice pentru cercetarea culturii.

După cum remarca David Melo, activitățile culturale reprezintă componenta cea mai puțin studiată a sectorului de către economiști și de experții culturali. Or, pe lângă cele două teme majore care îi preocupă pe mulți cercetători, și anume: *impactul economic* al activităților culturale – îndeosebi al celor derulate în cadrul industriilor creative – și *efectele sociale* ale activităților întreprinse de actorii sistemului, există o multitudine de probleme care trebuie analizate, care așteaptă răspunsuri pertinente, ca, de exemplu: ce activități culturale ar trebui susținute, cele care au audiențe mai consistente (e.g., concertele de manele) sau activitățile care ne aduc mai aproape de un model de societate? Cum trebuie stimulată subvenționarea privată a artei? Ce elemente delimitează zona activităților creative de alte activități culturale? Interpretarea muzicii, a teatrului, a baletului etc. este creație culturală sau face parte din activitatea de producție/difuzare a culturii?

În legătură cu această întrebare, George Uscătescu notează: “De mult timp critica muzicală și muzicologia se întreabă dacă funcția interpretului este pur tehnică sau este, la rândul ei, un act de creație”. În context, autorul îl citează pe G. Enescu, cel care, în calitate de interpret, căuta echilibrul între opera compozitorului și propria sa esență. El considera că: “Nu este un sacrilegiu să te confunzi cu creatorul unei capodopere (...). În ce mă privește – mărturisesc Enescu – nu am încetat să mă imaginez în compania marilor dispăruți; dacă nu mă imaginez în secolul al XVIII-lea când interpretez o sonată de Bach, dacă nu mă cred Beethoven când atac primele măsuri ale sonatei Kreutzer, mi se pare că nu pot să-i traduc bine”.

Sunt multe teme interesante legate de activitatea creativă și activitatea de producție la nivelul industriilor protejate de copyright, de distribuția bunurilor simbolice și participarea publicului la organizarea serviciilor culturale etc., dar și multe probleme ale sectorului în întregul său sau ale structurilor componente, ce pot fi studiate cu instrumentele interdisciplinarității în evoluția lor și în complexitatea dimensiunilor actuale.

În acest sens, efectele mass-media asupra mentalităților, moravurilor și comportamentelor din societate au fost în centrul studiilor asupra comunicării de masă încă din timpul primului război mondial. Sociologii, antropologii, psihologii sociali le-au consacrat anchete și sondaje cantitative, studii calitative, cercetări experimentale care au evaluat dinamica fenomenului și manifestările lui în diverse contexte sociale. În țara noastră, asemenea studii, ca și cercetarea efectelor sociale ale activităților culturale, în general, sunt ca și inexistente. Studiile parțiale ale unor sociologi, întreprinse (nesistematic) îndeosebi după expansiunea posturilor tv, nu au relevanță științifică a studiilor interdisciplinare sau cel puțin a celor realizate în echipe complexe de cercetători.

Efectele sociale (sau beneficiile) sistemului cultural - constituit din arte creative și industrii culturale, conservarea tradițiilor și activități de patrimoniu, instituții publice și investitori particulari – sunt clasificate în trei mari categorii:

- *personale* (e.g., extinderea nivelului de cunoștințe culturale, modelarea gusturilor, divertismentul artistic);
- *instrumentale* (i.e. definite ca surse de venituri și alte condiții de asigurare a calității vieții);
- *sociale* (e.g., înțelegerea lumii în care trăim, afirmarea identității și a drepturilor culturale, integrare socială).

Literatura de specialitate menționează următoarele efecte sociale:

1. creșterea capacității de înțelegere și acțiune colectivă;
2. corelarea valorilor și a preferințelor

personale cu ale grupurilor și colectivităților;

3. susținerea coeziunii sociale;
4. dezvoltarea comunității și stimularea participării sociale, ca și a atitudinilor civice;
5. crearea și afirmarea identității individuale, a identității comunităților umane.

1. În opinia lui Dick Stanley, aceste efecte sunt expresia integrării valorilor culturale în viața publică a comunității, asumarea lor de către indivizi și grupurile sociale din care fac ei parte, formarea atitudinilor participative subsumabile conceptului de “cetățenie culturală”.

Patrimoniul cultural, bunurile simbolice oferite de organizațiile culturale contribuie la construirea (sau reconstruirea) sistemelor de valori, la înțelegerea socială și coeziunea structurilor societale, la dezvoltarea comunităților și stimularea participării civice.

Însușindu-și idei, cunoștințe, credințe vehiculate prin mijlocirea produselor culturale la care au acces, oamenii se conectează la ceea ce constituie “repertoriul social” sau “trusa de unelte culturale” (D. Stanley) – ca ansamblu de opțiuni și strategii de viață, modele umane și modele de comportament în măsură să modeleze abilitățile de comunicare și capacitățile de acțiune colectivă.

Activitățile comune la care participă indivizii, consensul de grup și schimbul de idei, experiențele culturale și viziunile pe care le împărtășesc reprezintă un context ideal pentru procesul socializării.

Prin participarea la evenimentele importante ale comunității, prin expunerea la valorile (și mesaje) creației culturale și artistice, oamenii dobândesc un alt mod de a gândi viața, de a înțelege cultura, rolul ei în dezvoltarea socială, de a se relaționa cu ceilalți, de a acționa împreună cu ei.

Studiile asupra audienței culturii, anchetele întreprinse în rândul participanților la diverse spectacole (muzicale, de teatru etc.), interviurile cu vizitatorii din muzee și săli de expoziții (Douglas Worts) arată că, în urma contactului cu produsele culturale,

importante segmente de public încep să-și schimbe ideile, renunță la prejudecăți, se raliază la alte valori estetice, morale, sociologice etc. și își asumă cu mai multă “deschidere” inițiativele și proiectele colective.

Întâlnirea cu operele de artă, cu valorile (estetice, etnologice, filosofice etc.) pe care le promovează, cu simbolurile pe care le întruchipează elementele patrimoniului cultural reprezintă o șansă de armonizare a reperelor valorice ale consumatorilor de cultură, de redefinire a relației lor cu lumea culturii și cu semenii lor, un prilej de evaluare a contribuției personale la realizarea coeziunii sociale.

2. După cum arătam mai sus, frecventarea creațiilor și a evenimentelor culturale are, în general, consecințe pozitive și o incontestabilă dimensiune socializatoare.

Deși unele genuri de artă, opere sau evenimente culturale conțin și vehiculează mesaje disfuncționale legate de violență, rasism, sexism, excluziune socială etc., efectele pozitive sunt predominante; influențele exercitate de creațiile culturale se fundamentează pe valori sociale sustenabile, precum: integrare, participare, solidaritate, coeziune, libertate de exprimare etc. “Trendul pe termen lung al artelor și al patrimoniului cultural este, în viziunea cercetătorilor fenomenului artistic, protejarea valorilor sociale sustenabile – asemenea celor cuprinse în Declarația universală a drepturilor omului” (D. Stanley).

Integrarea socială și culturală presupune armonizarea valorilor proprii cu opțiunile valorice ale grupurilor sociale.

3. Coeziunea socială este definită ca “disponibilitate a oamenilor dintr-o societate de a coopera unii cu ceilalți, în acțiuni colective, pentru a atinge scopuri colective”. Coeziunea se exprimă (măsoară) prin densitatea rețelelor sociale în care comunicarea dintre indivizi se bazează pe încredere, justiție, toleranță, cooperare, implicare, alte valori ale democrației.

În zilele noastre, rolul rețelelor sociale devine extrem de important pentru cei care transmit diverse mesaje unei populații-



țintă; de aceea, emitenții, inclusiv organizațiile media, sunt interesați să identifice liderii grupurilor umane și rețelele sociale la care sunt ei conectați (rude, prieteni, colegi, vecini, cunoștințe, parteneri de club, de asociație religioasă, sportivă, alte asociații legate de hobby-urile indivizilor).

În acest sens, producătorii de bunuri simbolice, administratorii patrimoniului cultural, organizatorii de spectacole artistice transmit cu mai multă eficacitate valorile culturale, mesajele – “The medium is the message”, scria McLuhan – în comunități caracterizate prin coeziune socială.

Accesul publicului la bunurile culturale care exprimă aceste valori este înlesnit de rețelele sociale, de densitatea interacțiunilor dintre indivizi care, astfel, se reunesc în jurul unor proiecte comune ce exprimă opțiunile și aspirațiile lor.

4. Pe lângă efectele pozitive directe ale consumului cultural și ale relațiilor cu lumea artei, sectorul culturii, prin valorile patrimoniului material și imaterial, prin produsele protejate de copyright, prin activitățile ONG-urilor și ale instituțiilor publice, exercită influențe complexe indirecte asupra comunităților umane, contribuind la progresul lor economic și social (e.g., locuri de muncă, venituri la PIB), la modelarea comportamentelor participative, la educarea mentalității civice.

5. “Trusa uneltelor intelectuale” folosite de indivizi în demersul lor de înțelegere și interpretare a lumii, în cunoașterea tradițiilor și a șanselor de dezvoltare socială, în formarea sentimentelor de apartenență la o comunitate și de încredere în valorile ei s-a constituit în timp, prin frecventarea sistematică a culturii și artei. “Repertoriul” comun de idei, înțelesuri și repere valorice, de opțiuni și reprezentări sociale, de idealuri și coduri de interpretare a lumii, a operelor artistice și a mesajelor transmise de generații exemplare de creatori, acest repertoriu, așadar, are o contribuție fundamentală la formarea și afirmarea identității, la proiectarea imaginii comunității, la identificarea țărilor comune care să polarizeze capacitățile și energiile umane.

Activitățile culturale desfășurate cu prilejul și în contextul festivalurilor culturale sunt deosebit de interesante.

Problematica festivalurilor de artă poate fi subsumată, în bună măsură, conceptului de “event tourism”. Termenul se referă la activitatea turistică generată de anumite evenimente, în speță – festivalul de artă – prilej pentru participanții la festival de a vizita anumite locuri, dincolo de scena spectacolelor, de a admira diverse atracții turistice.

În această calitate de “festival tourism”, evenimentul artistic are mai multe valențe: contribuie la dezvoltarea artelor, încurajează creația culturală locală, atrage un număr mare de turiști, stimulează acțiuni de dezvoltare/reconstrucție a infrastructurii (drumuri, șosele, spații de cazare, săli de concert, centre de creație artizanală etc.).

De asemenea, organizarea unor festivaluri de artă generează în comunitățile locale un cadru de implicare accentuată a factorilor din administrație, cultură, turism, societatea civilă.

Festivalurile de artă ce funcționează ca atracții turistice se caracterizează prin complexitate socială și culturală, de aceea specialiștii din industria ospitalității (e.g., Bernadette Quinn – Irlanda) le analizează ca “dispozitive de sprijin social”.

Practica festivalurilor de artă implică multiple probleme economice, dar ele funcționează în primul rând ca evenimente culturale prin care comunitățile își exprimă identitatea, ca “sărbători publice tematice”, și în al doilea rând ca mijloace de obținere a unor venituri.

Prin reputația lor artistică, prin natura participativă, prin efectele lor economice, asemenea festivaluri satisfac diverse segmente de piață: elita intelectuală din zonă, actori din turism și din serviciile publice locale, turiști atrași de eveniment și turiști accidentali și un număr important de locuitori și lideri locali în percepția cărora festivalul contribuie la valorizarea localității.

În timp, festivalurile de artă asociate activităților turistice devin parte a identității unei zone sau a unei localități. Din acest punct de vedere, numele multor orașe este asociat cu festivaluri prestigioase: Cannes, Viena, San Remo, Brașov, Salzburg ș.a.

Despre Salzburg și festivalul mozartian, cineva făcea o remarcă interesantă: “trece tiptil și liniștit prin toamnă, iarnă și primăvară, în tot acest timp pregătindu-se pentru o altă reînviere din iulie”.

Zeci de muzicieni au desenat imaginea capitalei

– studiu de caz asupra Festivalului
„George Enescu” –

Așa cum s-a întâmplat la fiecare din cele optsprezece ediții precedente ale Festivalului și Concursului Internațional „George Enescu”, și în toamna lui 2009, capitala României a fost conectată cu toate zonele

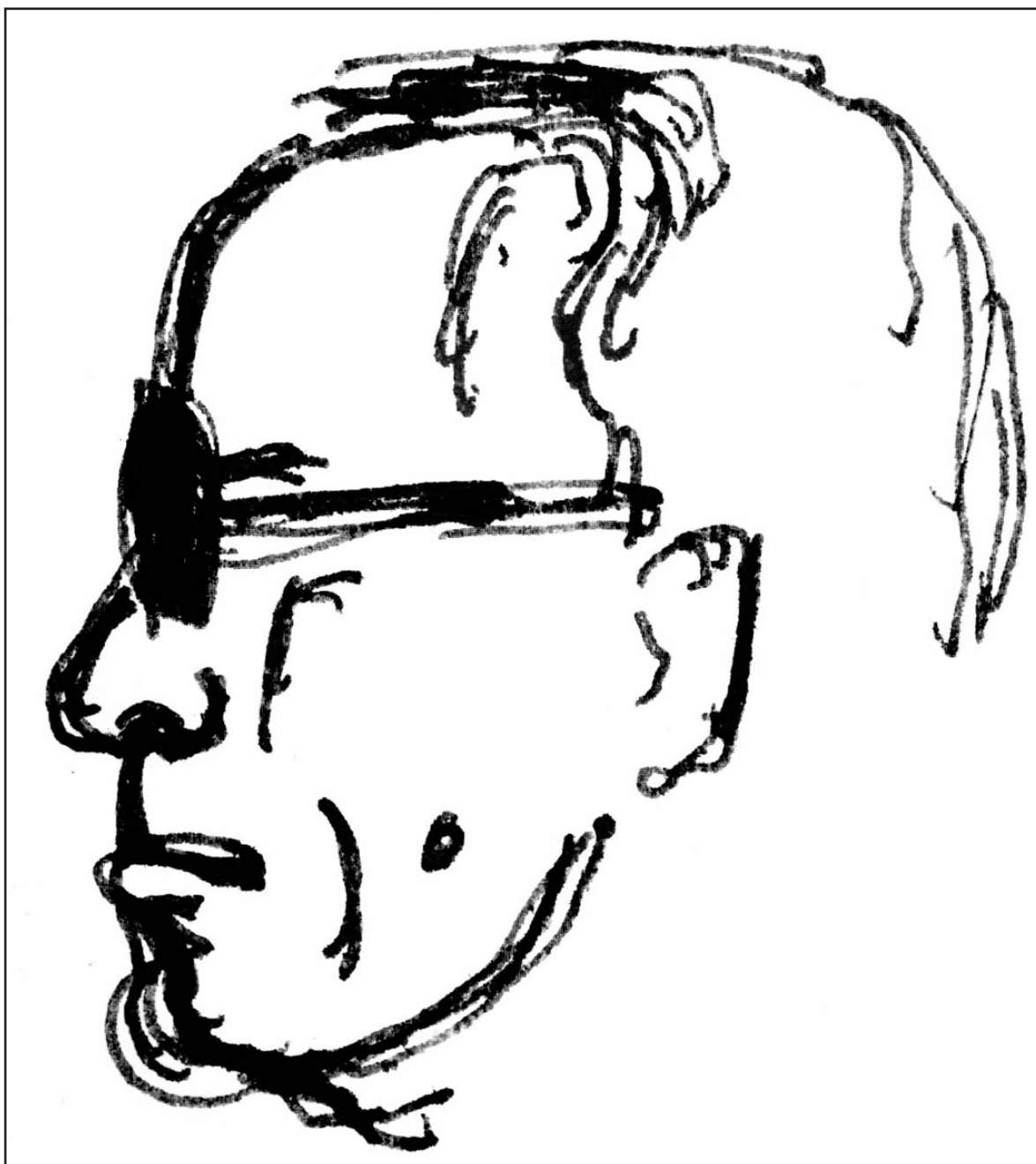
lumii. Pe scenele Festivalului au răsunat, în interpretări de excepție, capodopere ale creației muzicale universale, compuse de artiști de geniu, cum au fost: Debussy, Hayden, Mahler, Prokofiev, Mozart, Schubert, Ceaikovski, Bach, Beethoven, Brahms, Chopin, Shostakovich, Wagner, Liszt, Paganini și, nu în ultimul rând, Enescu – muzicianul român și „compozitorul vizionar” care a dat și numele manifestării, menționate de prestigiosul „The Independent” printre primele șase manifestări muzicale importante ale timpului nostru.

În cadrul secțiunii „Enescu și contemporanii săi” și în celelalte secțiuni ale Festivalului – „Concerte camerale”, „Mari orchestre ale lumii”, „Creația muzicală românească contemporană”, „Concertele de la miezul nopții” – au evoluat zeci de artiști de înaltă valoare internațională și zeci de orchestre și ansambluri muzicale, între ele și formații românești de prestigiu.

Multitudinea de evenimente ce au avut loc în fiecare zi din septembrie, în „amiezile camerale” sau în „serile simfonice”, cu prilejul „întâlnirilor de la miezul nopții”, la Ateneul Român sau pe scena Teatrului Național „I.L. Caragiale”, a Operei bucureștene sau a Sălii Palatului, au polarizat interesele lumii muzicale și ale iubitorilor de artă de pe toate meridianele. Zecile de cronicari sosiți din întreaga lume, transmisiile televizate sau ale Radiodifuziunii Române au menținut imaginea țării noastre în atenția melomanilor din toate generațiile.

Spectatorii români au întâlnit sau reîntâlnit muzicieni geniali, concurenți de înaltă cotă, trăind revelația refugierii temporare într-o lume „paralelă”, celestă și miraculoasă prin densitatea armoniilor și a metaforelor muzicale.

În contextul considerațiilor sale jurnalistice, Cristina Vișan constata că motivația investițiilor în Festivalul „Enescu” – investiții modeste, scria jurnalista, în comparație cu cele destinate Festivalului de la Salzburg, dar destul de consistente, credem noi, în condițiile economice ale țării noastre – constă, pe de o parte, în *prestigiu*, iar pe de altă parte, în turism cultural. Participanții veniți la manifestare au vizitat și alte locuri și

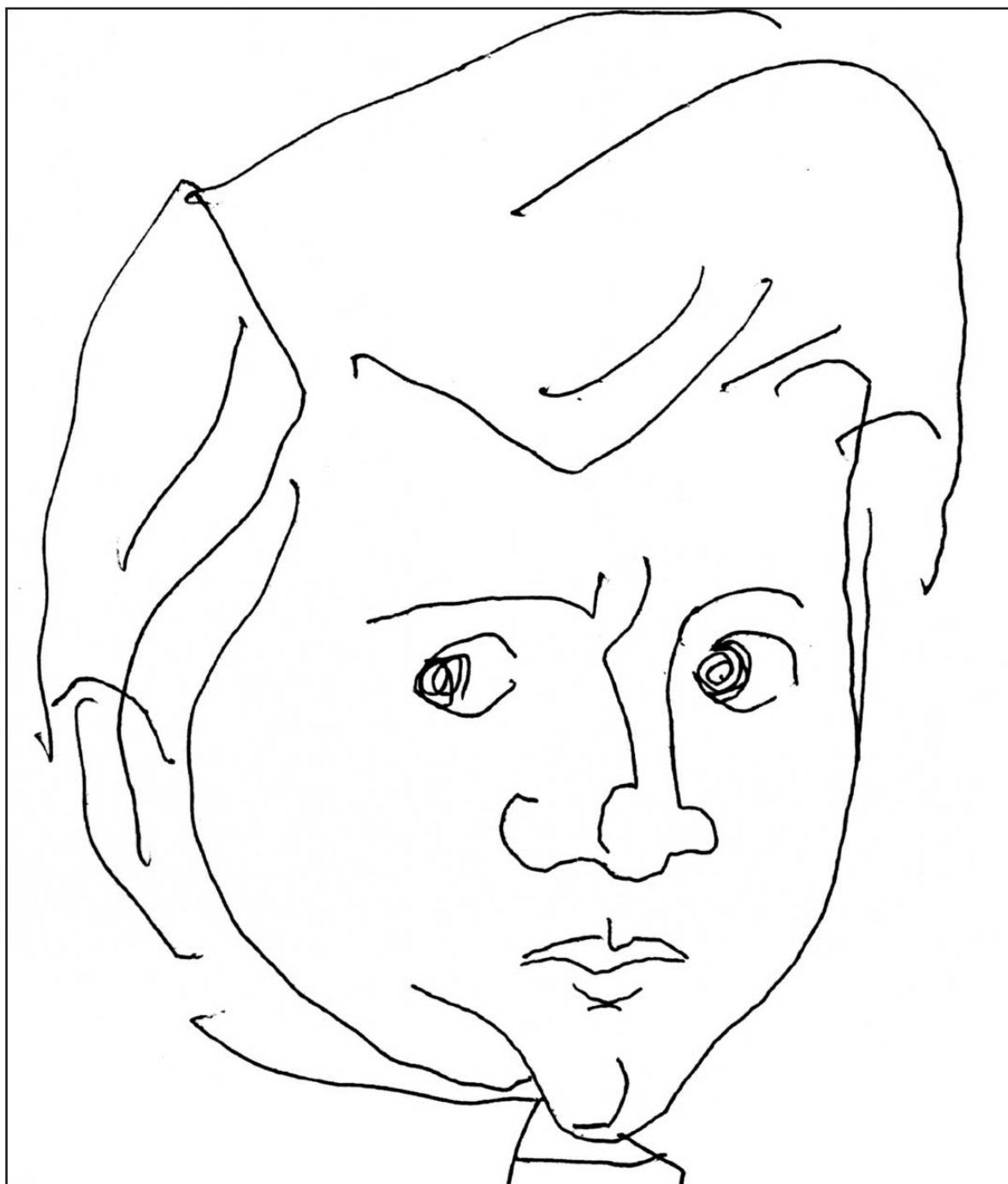


monumente, au „colindat” librăriile, au descoperit creații arhitecturale de excepție.

Dacă am face o alegere exclusivistă, *cuvântul-cheie* al demersurilor artistice și organizatorice, al intereselor și al impresiilor de după este *prestigiu* – împreună cu sinonimele lui: reputație, notorietate, renume, faimă, celebritate, susceptibile să-i nuanțeze, să-i sublinieze sensurile. Ne referim la celebritatea artiștilor, a orchestrelor, a dirijorilor și a soliștilor, la „faima” compozi-

torilor celebrați cu acest prilej, dar și la notorietatea, la „imaginea” capitalei, a țării care organizează un asemenea eveniment.

Neîndoielnic, la desenarea acestei imagini au contribuit orchestrele și ansamblurile artistice care au evoluat pe scenele Festivalului, ele însele renumite prin valoarea artiștilor și a prestației lor, ca, de exemplu: Orchestra „Les Arts Florissants”, Orchestra din Amsterdam, Filarmonica din Sankt Petersburg, Filarmonica Regală Londoneză,



Orchestra Radio France, Wiener Kammerorchester, Orchestra Filarmonică Transilvania, Orchestra de Cameră din Lausanne, Corul de Cameră Preludiu, Orchestra Simfonică a Radiodifuziunii Bavareze, „Les Musiciens du Louvre”, Orchestra din Grenoble – ca să menționăm doar câteva dintre ele, selectate în mod aleatoriu.

În interpretarea acestor orchestre, creația

compozitorilor de geniu a prins viață sub bagheta unor dirijori renumiți: Charles Dutoit, Maxim Vengerov, Horia Andreescu, Christian Zacharias, David Stern, Murray Perahia, Cristian Mandeal, Nikolai Alexeev – unii fiind și instrumentiști celebri, cunoscuți ca pianiști și violoniști de excepție.

O întrebare legitimă despre prezența lor la Festivalul „Enescu” ca și a unor soliști de

talia lui Nigel Kennedy, Alexander Melnikov, Fredrik Ullen, Șerban Lupu, Daniel Kientzy, Isabelle Faust ș.m.a. vizează *motivația participării* lor la acest eveniment.

Un studiu asupra imaginii pe care o proiectează evenimentele culturale de o asemenea amplitudine și densitate axiologică vizează și explorarea universului psihologic al actorilor principali. Sunt aici o serie de aspecte ce trebuie elucidate. În speță: este numele artiștilor o garanție a succesului și o contribuție la imaginea manifestării sau imaginea lor beneficiază de reputația Festivalului? Care era imaginea despre Festivalul „George Enescu” a celor care au participat pentru prima dată?

„Imaginea din mintea noastră creează motivații pentru comportamentul nostru” – scria Edwin L. Cole, în cartea *Adevărata bărbăție* (1999).

Conceptul „imagine” desemnează reprezentarea (i.e. reproducerea mentală a realității) pe care o are un individ, un grup social, un segment de populație sau care există în opinia publică despre un produs sau serviciu, un eveniment sau o instituție, o marcă sau un fenomen (natural, social etc.). Imaginea se constituie ca o sinteză de date, percepții, opinii, credințe, experiențe, prejudecăți etc. Este un concept psihosocial situat la granița mai multor discipline științifice: sociologie, psihologie socială, antropologie, istorie, paremiologie ș.a.

Imaginea se construiește prin raportarea produsului sau a evenimentului reprezentat la sistemul de referință al persoanei/grupului care își formează o anumită imagine. Imaginea Festivalului „George Enescu” în rândul mulțimilor se constituie din raportarea informațiilor pe care le au sub formă de text, film, fotografie, percepție despre acest eveniment la ideile, opiniile, credințele lor în legătură cu ce ar trebui să fie în zilele noastre un festival muzical de prestigiu.

Întotdeauna imaginea unui asemenea eveniment își pune amprenta asupra locurilor unde se petrece, le aduce, la rândul său, notorietate, le dăruiește ceva din fascinația sa.

Festivalurile de artă asociate cu activități turistice joacă un rol important în dez-

voltarea artelor, a serviciilor comunitare, a infrastructurii, a resurselor locale și, nu în ultimul rând, în extinderea afacerilor culturale legate de presa locală, de arta fotografiei, de editarea cărților, cataloagelor, albumelor de artă, de filme documentare.

Cercetarea festivalurilor “eveniment” presupune o metodologie complexă, cu analize statistice și documentare, cu anchete prin chestionar pe eșantioane stratificate de turiști și rezidenți din zonă, dar și anchete prin interviuri aprofundate cu actorii din domeniul artelor și al serviciilor, cu exponenți ai administrațiilor locale și din industria ospitalității.

Se pot obține date interesante prin studiul arhivei festivalurilor. Exemple:

- De când datează?
- Cui aparține inițiativa organizării lui?
- Care au fost organizatorii inițiali?
- Cine a participat la fiecare ediție?
- Care a fost audiența de-a lungul timpului?
- Ce cheltuieli a necesitat?
- Ce venituri au fost realizate și cine a beneficiat de ele?
- Ce alte servicii au fost necesare?
- Ce sponsori s-au implicat de-a lungul timpului?
- Câte locuri de muncă s-au înființat cu prilejul evenimentului?
- Ce construcții edilitare și ce amenajări s-au făcut în relație cu festivalul?
- Ce alte evenimente culturale au fost asociate festivalului?
- Ce materiale publicitare au însoțit fiecare ediție?
- Ce nume s-au consacrat în urma participării la eveniment?
- Ce vedete de primă importanță și-au pus amprenta pe renumele festivalului?
- Cum au receptat rezidenții beneficiile festivalului? Dar aspectele indezirabile?
- Care a fost evoluția numărului de turiști?
- Ce a scris presa locală despre eveniment?
- Ce a scris presa din zonele de proveniență a starurilor prezente la festival?

- Ce se știe în lume despre localitatea respectivă, care este imaginea comunității?

Turiștii vin la Sighișoara și pentru festivalurile de artă, și pentru frumusețea cetății medievale

- studiu de caz -

Sighișoara este o așezare medievală situată lângă râul Târnavă, parte pe deal, parte la poalele dealului, iar pentru turiștii veniți la Festivalul de artă medievală - „un oraș de neuitat”.

În această vatră de civilizație românească, „Perla a Târnavelor”, cum i s-a mai spus, serbările medievale sunt un prilej emoționant de întâlnire cu istoria.

Teatrul, muzica, poezia, expozițiile în aer liber, scenografia serbărilor sighișorene exprimă, pe de o parte, simbolurile capodoperelor medievale, iar pe de alta, mesajul noilor tradiții ce prind viață cu fiecare nouă ediție.

„Fascinantul și înfloritorul trecut, unicitatea medievală și flerul romantic, poziția sugestivă pe valea Târnavei Mari, vechiul oraș cu ziduri medievale, cu alei și străduțe caracteristice, casa natală a prințului Vlad Țepeș și legendele cunoscute, numeroasele clădiri istorice, ca și Turnul cu Ceas și Biserica Mănăstirii sunt câteva dintre motivele care ne-au determinat să desemnăm această prestigioasă considerație Sighișoarei” – se menționează în motivația selecției municipiului Sighișoara printre candidații Premiilor Turismului Elvețian; este vorba de premiul „Bijuteria medievală a României”, decernat cu prilejul Târgului Internațional Elvețian al Vacanțelor (2009) de la Lugano, la categoria „Destinații care trebuie descoperite”.

În acest oraș al contrastelor, în care monumentele medievale se armonizează într-o formulă inedită cu arhitectura modernă din zilele noastre, se organizează festivalurile devenite celebre – Festivalul de Film de la Sighișoara” și, din 2008, „Festivalul Sighi-

șoara Muzicală”.

Încă de la prima ediție, Festivalul de Muzică a adus pe scena sălii „Mihai Eminescu” și în Biserica Mănăstirii artiști renumiți și formații de excepție (e.g., Grigore Leșe, tenorul Cosmin Marcovici, Felicia Filip, orchestra Operei din Brașov etc.) care, alături de corurile reunite al Sighișoarei – „Vox Animi”, „Armonia” ș.a. – au interpretat muzică bizantină, dar și etno-jazz – compoziții pentru toate gusturile, pentru toate vârstele.

Festivalul de film își propune să promoveze creația cinematografică românească și, cu sprijinul companiei Microsoft, un grup de tineri pasionați în egală măsură de film și informatică au realizat spectacole de excepție.

Ei s-au remarcat în cadrul „Imagine Cup”, cea mai populară competiție pentru studenții pasionați de tehnologie. Convingerea sponsorilor este că școala românească are, în acest domeniu, un potențial extraordinar, iar filmele care au impresionat juriile Imagine Cup și Data Day Protection, respectiv „Nostrum Capitulus” de Adi Baranga et al., ca și „ID” de Bogdan Coman și Răzvan Ilinca, au fost proiectate în exclusivitate la Sighișoara. Este un gen de creație insolit pentru spectatori, inedit pentru cinești, care consideră că acest gen de artă le oferă șansa „de a face lucruri pe care credeau că nu le pot face”.

În anul 2009, Festivalul de la Sighișoara a celebrat arta medievală. În deschidere, spectatorii au admirat parada unor figuri legendare: regele și regina, domnițe, cavaleri, stegari, toboșari, cavaleri călare, actori, cântăreți, instrumentiști, cascadori etc.

Un alt spațiu de mare atracție în cadrul festivalului a fost Tabăra Cavalerilor care a cuprins: spectacole cavalești, povestiri medievale comice, muzică medievală cu instrumente specifice, ca și un concurs interactiv dedicat ambianței și muzicii medievale.

Într-o altă zonă a Sighișoarei, în Piața Cetății, se desfășurau alte manifestări îndrăgite de public: miniconcerte, dansuri medievale, parade ale costumelor medievale și alte spectacole cu specific medieval.



Aceste spectacole funcționează, în mare măsură, și ca atracții turistice.

Tinerii, alte categorii de turiști din România și din alte țări vin la Sighișoara și pentru frumusețile naturale, și pentru artă, și pentru a vizita și a contempla creații arhitecturale și de artă, unele datând încă din secolele XIV, XV și mai târziu, ca, de exemplu: Turnurile (al Croitorilor – sec. XIV, al Măcelarilor – sec. XVI, Turnul cu Ceas – „un ceas cum altul nu mai există în Transilvania”), amestec de mitologie, alchimie și simbolistică, nemaivorbind de Casa cu Cerb (monument renescentist), de străduțele, piațetele și gangurile cetății sau de lăcașurile de cult – Biserica din Deal, Catedrala Ortodoxă, Biserica Reformată, Biserica Romano-Catolică ș.a.

Atunci când turiștii ajung la Sighișoara, cele 12 hoteluri și cca 20 de pensiuni devin neîncăpătoare iar sumele încasate de aceste unități de cazare, de managerii altor servicii sunt destul de consistente.

Un sondaj realizat în zilele Festivalului de către operatorii din industria ospitalității, printre turiștii cazați în unitățile lor, a arătat faptul că ei vin la Sighișoara și pentru a participa la manifestările artistice, și pentru monumentele arhitectonice realizate în stil baroc sau renescentist, dar că apreciază deopotrivă serviciile turistice de calitate, diversitatea modalităților de a-și petrece vacanțele.

Așadar, concentrarea pe contexte locale sau regionale este o soluție productivă pentru organizarea festivalurilor de artă. Printre efectele pozitive ale demersului, consemnăm dezvoltarea infrastructurii (locații pentru manifestări culturale, asigurarea căilor de acces), dezvoltarea artelor, stimularea afacerilor culturale – producție editorială (reviste, albume de artă), producție muzicală, comerț de carte, casete video și alte bunuri simbolice –, dezvoltarea industriilor locale, a meșteșugurilor conexe, încurajarea creatorilor populari a căror piață de desfacere se extinde odată cu dezvoltarea turismului cultural și a serviciilor din zonă, densificarea activităților culturale de peste an, inclusiv prin prestațiile ansamblurilor de amatori care iau naștere sub impulsul festivalelor.

În jurul unor asemenea manifestări gravitează diverse organizații, artiști și finanțatori, companii locale sau multinaționale dispuse să participe la cofinanțarea și coproducția activităților culturale.

Pe lângă dimensiunea simbolică, capacitatea resurselor creative și întărirea sentimentului de identitate comunitară, asemenea evenimente artistice au o puternică dimensiune teritorială. După cum scria Luca Dal Pozzolo (Observatorul cultural din Torino), relația dintre cultură și dezvoltare teritorială pune în evidență însemnătatea mediului local în care cultura apare ca o „enzimă” ce catalizează valorile și proiectele colective, idealurile și energiile creative ale comunităților umane.

Dana DUMA

Festivalul Internațional de Film Next

Libertatea formei scurte



Abstract

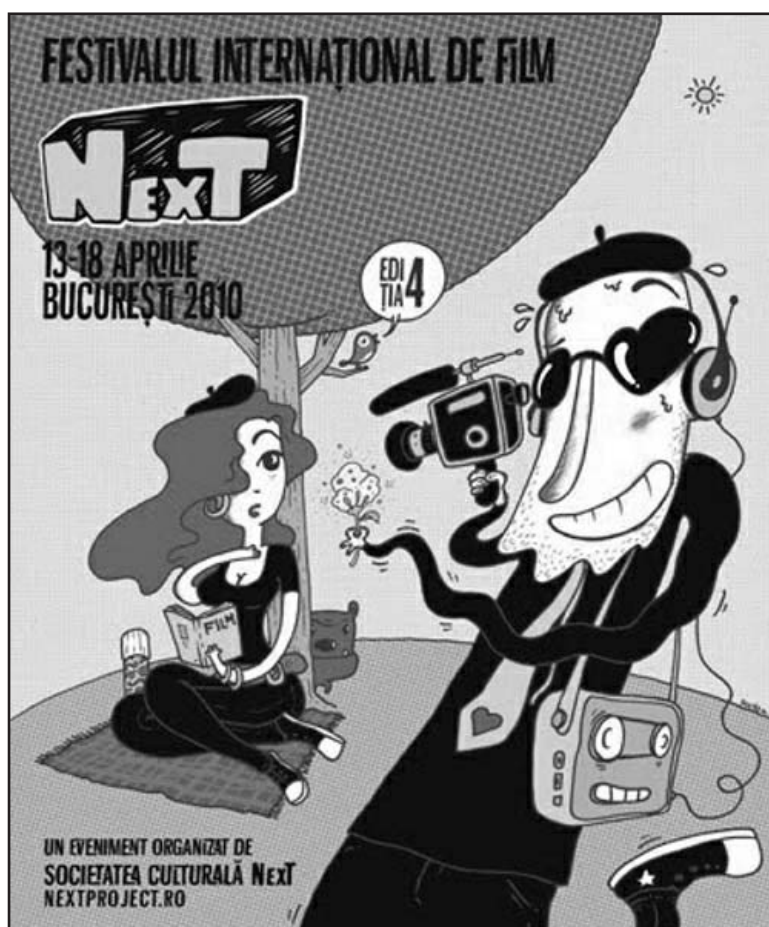
Sizing the opportunity offered by the Next Film Festival, the author evaluates the condition of short movies, a less known zone of Romanian cinema, marked by aesthetic innovations and promising authors.

Keywords: B-EST IFF, Andrei Konchealovsky, Armando Iannucci, "In the Loop".

Deși scurtmetrajul este o zonă destul de puțin cunoscută a cinematografului românesc, din ea apar deseori acele semne de noutate și de îndrăzneală estetică remarcate în festivalurile internaționale. Așa s-a întâmplat și înainte de revoluție, când desenul animat *Scurtă istorie* al lui Ion Popescu Gopone-a adus primul premiul Palme d'Or (1957), așa se întâmplă și după, când numele importante ale așa-zimutului „nou val” s-au afirmat internațional grație unor mici filme premiate în competițiile majore. Cristi Puiu a câștigat Ursul de aur la Berlin cu *Un cartuș de Kent și un pachet de cafea* (2004), același premiu revenind în 2008 lui Bogdan Mustață pentru *O zi bună de plajă*. Trofee Palme d'Or la Cannes au revenit, pe rând, lui Cătălin Mitulescu pentru *Trafic* (2005) și Marian Crișan pentru *Megatron* (2008), Adrian Sitaru a câștigat Leopardul de argint la Lo-

carno cu *Valuri* (2008) etc. Parcursul ulterior al cineaștilor câștigători confirmă părerea că regizorii care au

reușit să se exprime personal și ingenios în „forma scurtă” au trecut cu succes la lungmetraj, unde au dus





de cele mai multe ori mai departe teme sau formule estetice validate la începuturi.

Asupra scurtmetrajului în general și asupra celui românesc în special suntem incitați să reflectăm în fiecare an cu ocazia Festivalului NEXT, înființat în urmă cu patru ani în amintirea tinerilor cinești Cristian Nemescu și Andrei Toncu, dispăruți într-un tragic accident în 2006. Ca la fiecare ediție, și în acest an, o secțiune a fost consacrată unor filme realizate de regizorul Cristian Nemescu împreună cu sound designer-ul Andrei Toncu: *Mihai și Cristina*, *Marilena de la P7* și *Poveste la scara C*, precum și altor filme „sonorizate” de cel de-al doilea, *Lampa cu căciulă* de Radu Jude, *Remiza* de Valeriu Stîhi și *Alinuța* de Matei Branea. Ediția din acest

an a reunit peste 100 de filme și a captat interesul unui mare eșantion de public cinofil.

În zilele festivalului s-a lansat o carte de film importantă pentru înțelegerea fenomenului, *Totul despre scurtmetraj* de Clifford Thurlow (în traducerea lui Mihai Fulger, Editura IBU Publishing, colecția ARTA 007). Foarte util pentru aspiranții la debutul în scurtmetraj dar și pentru cei care îl practică, volumul este o ediție actualizată și adusă la zi a unui best-seller semnat de cunoscutul scriitor și cineast din Marea Britanie și, după cum subliniază traducătorul ediției, „nu este doar un ghid complet al realizării unui scurtmetraj, ci și o frumoasă poveste despre bucuria și plăcerea de a face film”. El cuprinde șase părți principale, împărțite în

multe capitole, din care aflăm multe despre procesul de creație, finanțarea și distribuția într-o producție de scurtmetraj, despre locul fiecărui profesionist într-o echipă de filmare. Pornind de la o „scurtă istorie a scurtmetrajului”, ni se amintește că în acest format au lucrat la început mari cinești, precum Griffith, Chaplin, dar și reprezentanții „noului val” francez care au schimbat fața cinematografului la începutul anilor '60 (François Truffaut, Jacques Rivette). Autorul ne oferă și o listă cu „zece scurtmetraje care trebuie văzute”: *Baletul mecanic* (filmul dadaist al lui Ferdinand Léger și Dudley Murphy din 1924), *Câinele andaluz* (capodopera suprarealistă, din 1929, a lui Luis Buñuel și Salvador Dalí), *Apropo de Nisa* (documentarul de con-

testație socială al lui Jean Vigo din 1930), *Mascota* (sumbrul poem animat al lui Ladislav Starevici din 1934), *Ghemuiește-te și acoperă-te* (*Duck and Cover*, 1951, o „parodie abilă” cu autor necunoscut), *Balonul roșu* (legendarul film poetic al lui Albert Lamorisse din 1956), *Platforma* (*La Jetée*, 1962, studiul lui Chris Marker „despre timp, memorie și imaginație”), *Holdup-ul* (de Abel Ferrara din 1972 „despre trei bărbați care plănuiesc să jefuiască o benzinărie după ce au fost concediați”), *Povestea poveștilor* (*Tale of Tales*, 1979, poeticul scurtmetraj de animație al rusului Yuri Norstein), *Micul terorist* (din 2004, de Ashvin Kumar, nominalizat la Oscar). Chiar dacă fiecare dintre noi avem propria noastră listă, trebuie să recunoaștem că, măcar o jumătate din titluri, figurează și acolo.

Cartea conține și o serie de interviuri cu cinești dedicați scurtmetrajului, dintre care cel mai interesant mi se pare cel în care Daniel Mulloy schițează o



definiție inspirată a universului acestui tip de filme: „Lucruri mici, care par lipsite de importanță, pot schimba vieți și conțin germenii unei povești. Este vorba despre descoperirea frumuseții în universul mundan și apoi extinderea sau sondarea sa până la esență. Ce încerc eu să fac într-un scurtmetraj este să cercetez experiența - fie a mea, fie a altora - și să „traduc” această experiență într-o privire scurtă, dar profundă, asupra vieții cuiva”. Mi se pare că cele mai reușite filme din selecția competitivă, dar și din grupajul românesc „Prietenii festivalului” confirmă a-

ceastă definiție.

Ea se potrivește, de pildă, peliculei *Muzica în sânge* de Alexandru Mavrodineanu, mica poveste cu tâlc despre un puști talentat dus de tatăl său la un casting pentru descoperirea unor mici cântăreți de manele și, deși este respins, se vede validat de publicul ad-hoc dintr-un autobuz, unde el cântă în drum spre casă. Filmul cu simțul detaliului și al descrierii unui mediu în aparență „exotic”, scurtmetrajul care a câștigat premiul pentru o producție românească aliază firesc acuitatea observației sociale și eficiența unei clasice istorioare despre revanșă. Un alt film în concurs, *Domnul David* de Hadrian Marcu, își concentrează atenția asupra unui pensionar care muncește ca paznic la un bloc. Din micile lui ocupații de rutină, din telefoanele pe care le dă și din conversațiile cu locatarii, înțelegem că e obsedat să achiziționeze un loc de veci și că nici nu se simte prea bine. Putem înțelege că eroul e pe cale să devină „un domn Lăzărescu”. O a treia producție în compe-



tiție, *Derby* de Paul Negoescu, se oprește și el asupra unui fapt în aparență banal, discuția provocată într-o familie cu o fiică adolescentă de prezența insistentă a prietenului ei, pe care tatăl îl tolerează cu greu. Tensiunea relației este sublimată într-o controversă pe temă sportivă, într-o amuzantă scenă de înfruntare dintre bărbat și adolescent. Fimate cu austeritate, cu camera pe umeri, în cadre lungi, optând pentru muzica diegetică, cele trei pelicule sunt tipice producții ale Noului cinema românesc.

Pornind de la „lucruri mici” pentru „a sonda apoi în profunzime”, cele două scurtmetraje ale lui Adrian Sitaru, *Colivia* și *Lord*, din secțiunea „Prietenii festivalului”, materializează cel mai bine definiția lui Daniel Mulloy. Primul urmărește cu finețe mutațiile survenite în relația tată-fiu după ce copilul aduce în apartamentul de bloc o pasăre rănită, iar celălalt surprinde cu subtilitate procesul prin care un mărunț hoț se atașează de câinele furat pentru a extorca o recompensă. Sitaru declara că intenționează să mai facă un al treilea scurtmetraj pe tema animalelor-mascotă, pe care să le reunească apoi într-un lungmetraj. E o idee care merită încurajată, mai ales că există deja un material remarcabil pentru o comedie tristă în scheciuri. Tot în registrul comediei, dar în varianta romantică, își compune povestea *Captivi de Crăciun* de Iulia Rugină, cu o estetică ce

se îndepărtează de austeritatea Noului cinema românesc și face mai mari eforturi pentru seducerea spectatorului.

Dintre diversele formule propuse de selecția foarte variată a acestei ediții a Festivalului Next (selecție datorată criticului Andrei Gorzo), juriul internațional (din care au făcut parte francezul Mathieu Darras, israelianul Elad Keidan, Liviu Mărghidan, Bettina Schwarz din Germania și Jim Stark din S.U.A.) a preferat stilul eliptic și rafinat vizual al peliculelor maghiare care au câștigat Marele Premiu (*Istoria aviației* de Balint Kenyeres) și, respectiv, Premiul pentru regie (*Cu puțină răbdare* de Laszlo Nemes).

Primul este o enigmatică poveste petrecută în Normandia anului 1905, când, pe o plajă, o fetiță se rătăcește din grupul participanților la un „picnic”. Agitația căutării și găsirii sale estompează motivul dispariției: fetița e singura care asistase la prăbușirea unui avion care survola regiunea respectivă. Rămasă fără explicație, „taina” eroinei devine o prețioasă mărturie despre începuturile „istoriei aviației” (sugerată în titlul peliculei). Tot o poveste enigmatică este și *Cu puțină răbdare*, care urmărește activitatea de rutină a unei funcționare de ghișeu, despre care ni se sugerează că înregistrează victimele dintr-un lagăr fascist. Din nou puterea aluzivă a imaginii este probată cu strălucire, ca

și în pelicula câștigătoare a trofeului Next.

Cel mai agreat de spectatori, filmul canadian *Dulapul* de Jamie Travis (distins, de altfel, cu „premiul publicului”), spune în culori pastelate povestea dispariției ciudate a unui copil, relatată cu simțul suspansului și al detaliului vizual, cu farmec de comedie neagră. Aceluiași gen îi aparține și filmul australian *Glen Owen Dodds* (G.O.D.) de Frazer Bailey, o ironică poveste despre „căutarea sensului vieții”, rămasă, din păcate, în afara palmaresului. Ediția 2010 a Festivalului „Next” ne-a oferit și multe alte atracții (ca, de pildă, master class-urile oferite de scenaristul Răzvan Rădulescu sau de criticul britanic Ronald Bergan), dar și ocazia de a reflecta asupra șanselor oferite de scurtmetraj tinerilor cinești, scutindu-i de presiuni comerciale și oferindu-le multă libertate de a inova și de a se exprima personal. Vorba lui Daniel Mulloy: „Mai mult decât lungmetrajele, unde există atât de multe griji, precum banii altora, scurtmetrajele pot fi personale și profunde, niște mici bijuterii care propun o perspectivă unică, momente din copilăria cuiva sau mâncarea preferată. Ele nu trebuie să abordeze subiecte mari și deseori au cel mai mare succes când tratează teme simple, la care fiecare spectator se poate raporta într-un fel sau altul”.

Călin CĂLIMAN

Koncealovski și "Norul de cenușă"

Abstract

The author analyses new tendencies of international cinema, after the sixth edition of the B-EST International Film Festival in Bucharest.

Capitala a găzduit, în primăvara anului 2010, cea de a șasea ediție a „Festivalului Internațional de Film București”, cunoscut și prin emblema „B-EST IFF”. Festivalul urma să prilejuiască o întâlnire a spectatorilor din România cu ilustrul cineast rus Andrei Koncealovski, care urma să fie oaspetele de onoare al Festivalului, numai că evenimentele mai mult sau mai puțin obiective (cum ar fi, de pildă, călătoria spre Est a norului de cenușă islandez) au împiedecat, din păcate, împlinirea acestui generos proiect al organizatorilor. „Centrul de greutate” al Festivalului au rămas însă patru dintre filmele semnate în ultimii ani de Andrei Koncealovski, astfel că spectatorii bucureșteni s-au întâlnit, totuși, cu regizorul rus, prezent prin filmele sale pe ecranul festivalului. Înainte de a ne referi, însă, la aceste patru filme evenimентiale care au rulat pe ecranul cinematografului

„Scala” în zilele Festivalului, să aruncăm o privire spre biografia artistică a cineastului Andrei Koncealovski. Născut la Moscova în 1937, dintr-o familie de scriitori și artiști, regizorul Andrei Mihalkov Koncealovski (care, spre deosebire de fratele său mai mic, Nikita Mihalkov, avea să renunțe, în anii '80, la numele tatălui, pentru a păstra doar numele mamei, descendenta a unei familii de „ruși albi”) s-a apropiat de cinema colaborând cu Andrei Tarkovski la scenariul filmului *Andrei Rubliov*, pentru ca, ajuns la regie, să se afirme prin câteva „filme-unicat”, perioada „clasică” a acestui cineast modern prin definiție fiind alcătuită din capodopere de genuri diferite, numite *Primul învățător* (1965), *Un cuib de nobili* (1969), *Unchiul Vania* (1971), *Romanță pentru îndrăgostiți* (1974), *Siberiada* (1978). A urmat așa-zisa „perioadă americană” a regizorului Koncealovski (1982-1990),

printre filmele realizate de regizor în străinătate numărându-se *Maria's Lovers* (1984), *Runaway Train* (1985), pe un scenariu de Akira Kurosawa, *Duet for One* (1986), *Shy People* (1987), *Tango & Cash* (1989), *Homer & Eddie* (1990). Întors, ulterior, în Rusia, regizorul Andrei Koncealovski a continuat să lucreze, realizând și cele patru filme programate la festivalul „B-EST IFF”. Spectatorii bucureșteni au putut urmări, așadar, într-una din zilele festivalului, coproducția ruso-italo-americană din 1992, cu Tom Hulce și Lolita Davidovich, *În slujba lui Stalin* (*Blizhniy Krug*), povestea unui personaj real, Ivan Sanchin, proiecționist al lui Stalin vreme de aproape 15 ani, un personaj care își menține intactă încrederea în stăpânul său, în ciuda mișcărilor politice de la Kremlin, la care asistă direct. „Fără Ivan – o spune însuși regizorul –, acest bărbat cinstit, dar naiv, ca milioane de oameni din Rusia, Stalin n-ar fi existat”. Anii terorii staliniste sunt evocați cu luciditate și discernământ în filmul lui Andrei Koncealovski, Ivan reușind abia într-un târziu, după moartea „genialului conducător”, să-și redobândească demnitatea, să se regăsească pe sine. Spectatorii bucureșteni au putut vedea, de asemenea, filmul din 1994 al regizorului Andrei Koncealovski *Asya și găina cu ouă de aur* (*Kurochka Ryaba*), o coproducție ruso-franceză, cu sublima actriță



Inna Ciurikova (pe care o iubeam din filmele lui Gleb Panfilov, *Începutul* și *Vassa*, sau din *Amintirea unei mari iubiri* de Piotr Todorovski) în rolul titular. Este, și acesta, un film important al regizorului. Personajul central, Asya, este o săteancă de acțiune, care își vede cu succes de propriile „afaceri”, până în ziua în care găsește în cuiar un ou de aur, din pricina căruia intră în situații conflictuale sau ciudate cu vecinii și consătenii. Dincolo de originala poveste individuală, filmul propune spectatorilor o meditație privitoare la viața țărănimii ruse din imediata actualitate. Un al treilea film de Andrei Konchalovski din programul Festivalului a

fost tulburătoarea coproducție ruso-franceză din 2002, *Casa de nebuni* (*Dom durakov*), un film pentru care regizorul a primit Marele Premiu al Juriului la Veneția. Acțiunea se petrece în timpul războiului ruso-georgian, când nebunia personajelor dintr-un spital psihiatric „dialoghează” și concurează cu nebunia războiului fratricid. Principala eroină este interpretată de tânăra soție a regizorului, Iulia Visotckaia, care schițează un personaj atașant, o femeie obsedată de cântărețul canadian Bryan Adams, drept pentru care acesta din urmă apare „în carne și oase” în film, în secvențe care asigură „sarea și piperul” unui film altfel

dramatic, necruțător cu „casa de nebuni” a războiului fratricid. Cel mai recent dintre filmele lui Andrei Konchalovski a fost chiar „filmul de deschidere” al Festivalului, *Strălucire* (*Glyanets*), din 2007, în fruntea distribuției aflându-se aceeași actriță seducătoare, Iulia Visotckaia, ea fiind, de data aceasta, Galya, o simplă croitoreasă de provincie care pleacă la Moscova în speranța că va deveni fotomodel și că fotografiile ei vor însoți copertele unor importante reviste de modă, ea va izbuti să-și realizeze, parțial, visurile, numai că o va costa foarte scump această ambiție. Cu regrete, desigur, că, din pricina „norului de cenușă”, Andrei

Konchalovski n-a putut sosi, conform prevederilor, la București, cinefilii bucureșteni au avut parte de o reală bucurie artistică, participând la proiecțiile celor mai recente filme ale cineastului rus.

Festivalul „B-EST” din 2010 a conținut multe alte „puncte de atracție”, plasate atât în competiția filmelor de lung metraj (pe care am urmărit-o aproape integral), cât și în concursul scurtmetrajelor (pe care, prin forța lucrurilor, l-am urmărit doar parțial) sau în secțiunile „paralele”, aceea a lungmetrajelor hors-concours, aceea intitulată „Romano cinema & culture” sau acelea consacrate filmelor documentare. Vizionările au validat, practic, spusele Danei Dimitriu Chelba, directorul Festivalului: „Nicio altă artă nu are puterea de a pătrunde în adâncul sufletului nostru, deseori întunecat, așa cum o face cinematograful, lăsând în urma lui o fâșie luminoasă. Aceasta este, în fond, menirea acestui Festival”. Din „fâșia luminoasă” a competiției lungmetrajelor („judecată” de un juriu alcătuit din producătorul francez Sylvain Auzou, scenograful Gheorghe Bălășoiu, criticii de film Mihai Chirilov și Irina Margareta Nistor, directorul de imagine Horea Lapteș și criticul de film american Jay Weissberg) a făcut parte, neîndoios, filmul sud-american *Gigante* de Adrian Biniez (de fapt o coproducție Uruguay-Germania-Argentina-Olanda), distins cu mai multe premii ale juri-

ului (pentru regie, pentru scenariu), un sensibil film „minimalist”, de fapt o discretă poveste de dragoste, un „joc al dragostei și întâmplării” trăit de personajul titular, un bărbat puternic, dar timid și singuratic. Principalul premiu al juriului a mers către filmul englez *In the loop*, al regizorului scoțian (cu nume italian) Armando Iannucci, o puternică satiră politică, cu dialoguri acide și umor debordant (de altfel, scenariul filmului a fost nominalizat anul acesta la Premiile Oscar!), printre interpreți fiind și James Gandolfini. Lumi ciudate, puternic particularizate sunt înfățișate în filme precum *Ghinioniștii* de Felix Van Groeningen (o familie belgiană excedată de traiul zilnic) sau *Samson și Delilah*, filmul australianului Warwick Thornton (doi tineri îndrăgostiți răătăciți în spațiul ostil al unei mici și izolate comunități din deșertul central australian). Cu ironie îngăduitoare este tratată, de către regizoarea americană Lynn Shelton, tentativa eșuată a doi tineri de a realiza un filmuleț porno. Au fost și două premiere românești de lung metraj în competiția oficială. *Portretul luptătorului la tinerete* de Constantin Popescu abordează un subiect insolit pentru cinematograful nostru de ficțiune, este vorba despre rezistența anticomunistă din primii ani de după cel de al doilea război mondial, desfășurată mai ales în Munții Făgărașului, de către personaje devenite,

azi, adevărate simboluri ale nesupunerii civice. Avem de a face, așadar, cu un important film politic al cinematografului românesc contemporan, realizat în secvențe cu iz documentar, menite să reconstituie întâmplări reale (și dramatice) ale acelor ani, cu imagini semnate de Liviu Mărghidan, director de imagine distins, de altfel, cu premiul pentru imagine al Festivalului. Celălalt film românesc în premieră a fost *Caravana cinematografică* de Titus Muntean, ecranizarea unui roman mai vechi al lui Ioan Groșan, care, cel puțin mie, mi s-a părut „cinematografic” de la data apariției (apropiată de timpul desfășurării intrigii, România de la începutul anilor '60 ai veacului trecut). Realizat însă abia în zilele noastre de acum, filmul își diminuează „forța de impact” (tematica, actuală atunci – o caravană cinematografică, ajunsă într-un sat izolat din Transilvania, pentru a proiecta filme rusești de propagandă, – este într-o câțva „datată” azi), chiar dacă distribuția conține nume „de efect” precum Mircea Dăconu, Iulia Lumânare, Dorian Boguță.

Nu mă voi referi mai pe larg la concursul scurtmetrajelor, pentru că, așa cum spuneam, am văzut puține filme din competiție, voi spune doar că au participat câteva zeci de pelicule, din țări precum Turcia, România, Spania, Canada, Marea Britanie, Olanda, Belgia, Italia, Cehia, Grecia, Germa-

nia, Franța, Israel. Amintesc filmele din România înscrise în concurs: originalul desen animat *Firul Ariadnei* de Bertóti Attila, *Întâlnire cu al treilea Reich* de Dragomir Victor, *Acasă* de Tótszegi Szilárd și *Fuga* de Tudor Petremarin. Juriul filmelor de scurt metraj a fost alcătuit din trei studenți la U.N.A.T.C., propuși de criticul de film Andrei Gorzo: Tudor Buican, Ioana Mischie, Mirona Nicola.

Evenimente artistice ieșite din comun au fost prilejuite și de filme din afara competiției. Aș menționa, în primul rând, filmul *Vincere* de Marco Bellocchio (unul dintre cei mai reprezentativi autori de filme politice italiene, alături de Elio Petri, Dino Risi, Damiano Damiani), un film care încearcă să dezlege taina unor evenimente și perioade ignorate din biografia lui Benito Mussolini (o soție – Ida Dalser – și un fiu, persoane recunoscute, dar apoi renegate de Duce), să evoce pagini sumbre din controversata istorie italiană a acelor ani. Cel mai recent film al ilustrului regizor francez Alain Resnais, *Ierburi sălbatice*, cu Mathieu Amalric și Sabine Azéma, a reprezentat, de asemenea, un moment de vârf al Festivalului, chiar dacă – îndeosebi din pricina pretextului scenaristic – filmul rămâne la distanță mare de capodopere ale cineastului, precum *Hiroshima*, *dragostea mea* sau *Anul trecut la Marienbad*. Spectatorii bucureșteni s-au putut bucura și de noua



capodoperă a fraților Ethan & Joel Coen, *Un tip serios*, nominalizat, anul acesta, și la Premiile Oscar, un film „tipic” pentru autori, de o ironie mușcătoare, de fapt o coproducție S.U.A.-Marea Britanie-Franța. Filme importante, cu aprofundări psihologice, au fost și *Secretul* (*El Secreto de sus ojos*) de Juan José Campanella, ca și *Un om singur* de Tom Ford, acesta din urmă cu Colin Firth în rolul principal. Un alt nume mare al cinematografului mondial a fost reprezentat de un film recent la București, este vorba despre cineastul din Coreea de Sud Park Chan Wook și *Sete de sânge*, un film mai „special”, zic, pentru europeni, fiind vorba despre câteva personaje-vampiri, cu o filosofie particulară.

Atractiv (chiar dacă nu l-am văzut pentru prima dată) este și filmul româno-francez din secțiunea „Romano cinema & culture” *Gadjo Dilo* de Tony Gatlif, cu Romain Duris și Rona Hartner. De același autor au fost alte două filme în

această secțiune a Festivalului, *Libertate și Swing* (o coproducție franco-japoneză), alături de *Happy New Life* de Árpád Bogdán (Ungaria). Printre filmele documentare prezente la „B-EST” s-a numărat și *Infernul lui Henri-Georges Clouzot* de Serge Bronberg și Ruxandra Medrea (în care sunt evocate împrejurările în care Henri-Georges Clouzot a realizat, în 1964, filmul *L'Enfer* cu Romy Schneider și Serge Reggiani), un film care, deloc întâmplător, a fost inclus într-o secțiune a Festivalului intitulată „Documentar eveniment”.

Cu și fără Andrei Koncealovski, cu și fără „nor de cenușă”, cu filme de Alain Resnais, Marco Bellocchio, Park Chan Wook, Joel & Ethan Coen, cu ore cinematografice dense și pasionante, cu public numeros și interesat, festivalul „B-EST” și-a justificat, încă o dată, pentru a șasea oară, existența și eficiența, lăsând în urmă amintiri de neuitat sau, cum spunea Dana Dimitriu Chelba, „o fâșie luminoasă” de durată...



S. ANGELESCU

Ion VlasIU - Portrete de scriitori

Abstract

The author speaks about a few unknown portraits made by Ion VlasIU. These works, representing Romanian writers, were kept by Ioana VlasIU until they were exposed at the National Museum of Romanian Literature from Bucharest.

Keywords: Ion VlasIU, portraits, Romanian writers, exhibition, National Museum of Romanian Literature from Bucharest.

Schițele semnate de Ion VlasIU, care fac obiectul acestei expoziții, sunt piese inedite, importante prin faptul că ilustrează efortul autorului de a surprinde o lume a creatorilor de literatură. Este, de altfel, și principiul de unitate care le aduce în incinta Muzeului Literaturii Române. Necunoscute, ca și paginile unui proiectat roman publicate de revista Vatra, 1998, schițele, păstrate prin grija Ioanei VlasIU, sunt purtătoarele unui mesaj postum.

Câmpul de întâlnire al artelor plastice cu literatura este fie universul operei, prin ilustrația de carte, fie personalitatea autorului, pe care o caută și o fixează portretul. Personaje literare precum Don Quijote sau Nastratin Hogeau au făcut

spectaculoase cariere plastice, inclusiv în arta monumentală, evadând din ordinea verbală, în care s-au născut, și, fixate în volume, contururi, culori, s-au instalat în realul vieții, prezențe inerte, dar tulburătoare, răscolitoare, provocatoare, reamintindu-le oamenilor, cu mijloacele altor arte decât cea care le-a zămislit, mesajul încredințat de autor. Sunt acte de conversiune prin care are loc glisarea de la receptarea în succesiune la o receptare în simultaneitate, implicând, ca orice act de conversiune, adăugiri sau scăderi. Autorul, al cărui destin, adeseori, este la fel de fascinant pentru cititori, deschide un alt câmp de întâlnire, nu mai puțin important. Portretul, rezultatul obișnuit al acestei în-

tâlniri, este un martor care, și atunci când îl socotim fidel modelului, nu este inocent, fiind purtătorul unei dublu mesaj. Un prim mesaj, cu valoare de indice, vine din direcția modelului și este controlat de clauza asemănării din ordinea aparentă. Cel de al doilea mesaj, cu valoare de semn, este formulat de artist - pictor, sculptor sau grafician, care, în liniile chipului, așa cum le trasează, încifrează sau divulgă o identitate inaparentă, surprinsă și adusă în perceptibil prin intermediul expresiei sau al atitudinii, prin accentuarea unui detaliu prin diminuarea sau omisiunea altuia. Efect al unui dublu determinări și, totodată câmp de întâlnire a obiectului cu subiectul, portretul, o structură saturată de sens, poate fi o „copie după natură”, efect al observației directe, sau o imagine intermediată de alte imagini, vizuale sau verbale. Portretele lui Ion VlasIU ilustrează ambele cazuri. Multe sunt portrete ale unor contemporani, scriitori - prieteni sau cunoscuți. Altele sunt portrete ale unor scriitori din generații anterioare, pe care nu i-a întâlnit în ordinea imediată a vieții - Titu Maiorescu, Ion Creangă, Mihai Eminescu. Chipul acestuia din urmă, mai ales, căpătase pentru Ion VlasIU aproape un regim de obsesie. L-a studiat, în viziunile altora, formulând observații pătrunzătoare, și, la rândul lui, a propus propria viziune, mai apropiată de ceea ce considera a fi, cu adevărat, Eminescu. Situația



aceasta ar putea justifica unele note marginale cu privire la dificultățile pe care trebuie să le înfrunte și să le rezolve portretistul. Acesta operează cu aparențele constrângătoare ale identității fizice și, ca regulă generală, verificabile, dar

numai pentru a încerca să fixeze, aducând în vizibil, inaparentul identității interioare. Figura spiritului sau, pentru că trăsăturile sunt imobile, "masca geniului" capătă realitate - și acesta ar fi avertismentul schițelor lui Ion Vlasie - în urma unui

îndelungat și repetat efort de apropiere, care începe de la simple schițe, rapide trăsături grafice în care se fixează un chip, nu neapărat o formă definitivă. Sunt schițe, nimic mai mult decât schițe, dar, lovinescian, țin să adaug - nici mai puțin.