

caiete critice

1-2-3 (255-256-257) / 2009



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION



Fragmente critice

*Un jurnal intim
de acum patru
decenii (III)*
de Eugen Simion

Notes tirées d'un carnet

*En songeant
à Tristan Tzara*
de Serge Fauchereau

In memoriam Grigore Vieru
Poetul, simplu ca iarba
de Tudor Nedelcea

Cronici literare

*Laboratorul poetic
eminescian*
de Lucian Chișu

*Eugen Ionescu
- Texte recuperate*

Nicolae Breban '75

Grimasa râsului
de S. Damian

Literatură străină

*Dumnezeu
(totuși nu) e mort*
de Rüdiger Safranski

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
Răzvan VONCU
Daniel CRISTEA-ENACHE
Călin CĂLIMAN
Maria MOLDOVEANU
Ana-Lucia RISTEA
Oana SOARE
Andrei MILCA
Paula NEACȘU
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

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Klaus HEITMANN (Germania)

Mihail METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Maurice NADEAU (Franța)

Basarab NICOLESCU

Eugen SIMION

Dumitru ȚEPENEAG

CUPRINS

1-2-3/2009

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: Un jurnal intim de acum patru decenii (III) 3

NOTES TIRÉES D'UN CARNET

Serge FAUCHEREAU: En songeant a Tristan Tzara. 9

IN MEMORIAM GRIGORE VIERU

Tudor NEDELCEA: Poetul, simplu ca iarba 15

ÎNTÂILNIRI DE DESTIN

Alexandru ZUB: Un ostaş al cauzei naţionale: Grigore Vieru 21

CRONICI LITERARE

Simona ANTOFI: Dilemele actuale ale criticilor - *În ariergarda avangardei* 24

George NEAGOE: Eminescu - tratat de negociere (I). 26

Lucian CHIŞU: Laboratorul poetic eminescian. 31

Ioana VASILOIU: Eminescu - Semne şi sensuri 35

Ileana MIHĂILĂ: Francis Claudon, *Les grands mouvements littéraires européens*. 38

CONVORBIRI

„Când l-am văzut acolo, la Câmpulung, ne-am împrietenit din primele cinci minute".

Cu Alexandru Paleologu despre N. Steinhardt. 40

DOSAR

Pavel ȚUGUI: G. Călinescu - un text cenzurat. *Denunţurile*. 46

EUGEN IONESCU

Eugen Ionescu - Texte recuperate. 60

NEGRU PE ALB

N. GEORGESCU: Cu ochii larg închişi

(completări la „Boala şi moartea lui Eminescu"). 81

caiete critice

NICOLAE BREBAN '75

S. DAMIAN: Grimasa râsului. 88

COMENTARII

Crișu DASCĂLU: Hannibal intra muros! sau A doua (?) trădare a intelectualilor 96

Ileana TĂNASE: Hainele cele noi ale împăratului sau despre minciună în semiotica
manipulării 99

Bogdan POPESCU: Satul F. înainte de Bănulescu (chipuri, istorii, mentalități) (III) 104

Antonio PATRAȘ: Sub semnul lui Euphorion. 108

Bogdan Mihai DASCĂLU: A citi / A nu fi citit 114

LITERATURĂ STRĂINĂ

Serge FAUCHEREAU: Puterea imaginilor, De la Lascaux la Matthew Barney (II) 117

Rüdiger SAFRANSKI: Dumnezeu (totuși nu) e mort. 128

ȘTIINȚĂ ȘI FILOSOFIE

Viorel BARBU: Timp kantian – timp eminescian 135

CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: Cărările scriiturii 137

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Maria MOLDOVEANU: Economia artelor (IV) 139

Napoleon POP & Amalia FUGARU: Criza financiară – dincolo de economicul
predominant 152

ARTĂ ȘI SPECTACOLE

Dana DUMA: Hollywood versus Sillywood 162

Călin CĂLIMAN: Un cineast meteoric: Nicolae Breban 165

Dan PĂCURARIU: Orașul - între tradiție și inovație. Soluții pe teme date 168

*Ilustrăm acest număr cu desene (caricatură, grafică)
din volumul*

*O istorie a literaturii române văzută de marii graficieni ai lumii,
de Nicolae IONIȚĂ,*

în curs de apariție la Editura Muzeul Literaturii Române

Eugen SIMION

Un jurnal intim de acum patru decenii (III)



Abstract

The article contains notes from a diary written by the author himself, four decades ago, during his journey to Denmark. A diary almost forgotten, but found among some papers.

Key words: *literary essay, biography genres, Denmark.*

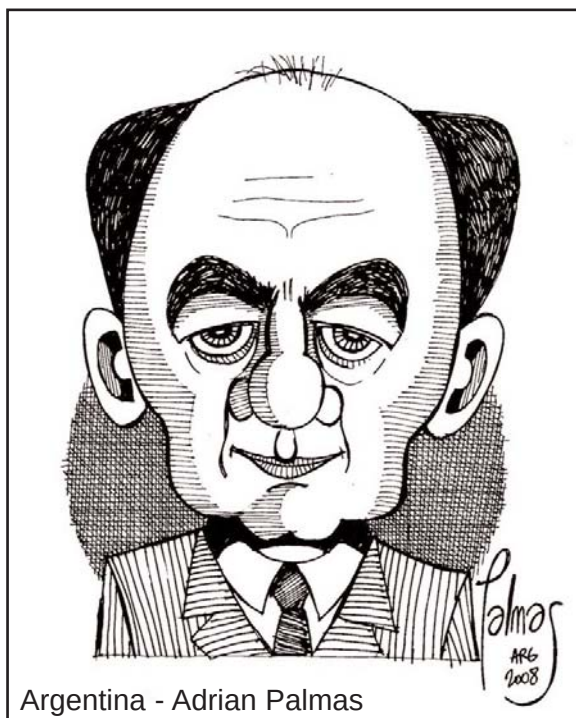
Mă întorc la Thisted și, înainte de a mă duce la hotel, fac o scurtă plimbare prin centrul orașului. Străzile sunt pustii. Este ora 9³⁰ (10³⁰ la București) și orașul s-a culcat. Începe să plouă, o ploaie mărunță, obosită, plictisită de ea însăși. Nu știi niciodată când vine, nu poți bănuși când încetează. Cineva acolo sus, în cer, între două ore lungi, ca nopțile polare, întoarce o stropitoare enormă și udă din belșug pământul acesta lovit din toate părțile de apele mării. De aceea, ploaia a devenit un element intim al peisajului scandinav. Oamenii nu se feresc de ea, nu așteaptă să vină, nu așteaptă să treacă. O întâmpină cu resemnare, o acceptă, nu o blestemă, nu o divinizează.

*

Ultimul oraș pe care îl văd în Jutlanda este Holstebro, o mică localitate de pe coasta de vest cu mari ambiții culturale. Are 33.000 locuitori și, în afara comerțului, puterea economică a orașului se sprijină pe industria de bunuri de larg consum. Toate acestea le aflu de la dl Jens Johansen, directorul administrației comunale, un om încă tânăr, bun gospodar – după cât se pare –, în orice caz foarte informat. Îmi explică, mai întâi, structura administrativă a orașului. Un consiliu municipal de 21 membri, aleși pe timp de 3 ani, reprezentând toate partidele politice. Consiliul decide asupra treburilor orașului. Lucrul nou, aici, este investiția masivă în domeniul culturii. Marea și frumoasa ambiție a Holstebroului

este de a deveni o Florență a Nordului. A construit, în acest sens, săli de teatru, a angajat un compozitor care să anime viața muzicală a orașului, a cumpărat câteva sculpturi, a îmbogățit colecția muzeului de artă. Dl Johansen îmi prezintă toate acestea cu o vădită mândrie. Vizitez, însoțit de un profesor de la colegiul din localitate, câteva centre culturale din oraș. Mai întâi teatrul principal (Holstebro Hallen), o clădire modernă, cu o instalație tehnică remarcabilă. Teatrul nu are propriu-zis o trupă, însă sunt invitate sistematic trupe din Danemarca și din străinătate pentru a prezenta spectacole în oraș. Directorul îmi dă și o cifră (enormă) de spectatori. Vara, sala teatrului este transformată în restaurant, în așa fel încât consumatorul poate urmări, în timp ce își ia masa, un spectacol de varietăți. În hol, o expoziție de pictură (de data aceasta: artiști din lumea circului). Nu pricep de la început: cum din lumea circului? Mi se explică: da, artiști de la circ care, în orele lor de grație, pictează.

Mai interesant din punct de vedere al concepției este *Odin Teatret*, condus de italianul Eugenio Barba. Ne deplasăm spre periferia orașului pentru a cunoaște teatrul și pe directorul lui. Ne oprim în fața unei vechi ferme acoperite cu paie. Consternat, întreb dacă acesta este *Odin-Teatret*. Da, nu greșisem drumul, clădirea aceasta modestă, fostă crescătorie de porci, a fost transformată într-un teatru experimental. Dl Barba,



Argentina - Adrian Palmas

care ne primește după ce sfârșește o lungă conversație telefonică, îmi dă explicații suplimentare. Este un om tânăr, agreabil, spiritual. Este licențiat în litere și în istoria religiilor. Și-a făcut studiile teatrale în Polonia. Trei ani a fost asistent la teatrul *Grotowski* din Wrocław. În 1964, la Oslo, a pus bazele unei trupe (*Odin-Teatret*) care peste doi ani s-a instalat la Holstebro. Este vorba de un teatru-laborator, spectacolele sunt complexe (dans, pantomimă, muzică, dialog). Curiozitatea este că actorii (din toate țările scandinave) vorbesc, pe scenă, în limba lor. Un dialog, așadar, paralel. Spectatorul este invitat să facă un efort de înțelegere ajutat și de elementele comune, accesibile: muzica, dansul, decorul, pantomima etc. Teatrul are două săli (*sala albă* și *sala neagră*) cu un număr limitat de locuri: 64. Are, de asemenea, o trupă permanentă și a deschis și o școală pentru formarea de actori. Participă în chip regulat la marile confruntări internaționale și invită, periodic, personalități din lumea teatrului pentru a ține conferințe, cursuri etc. Dl Barba cunoaște pe Dinu Cernescu și, din auzite, pe Radu Beligan și Liviu Ciulei. Nu-i place teatrul lui Eugène Ionesco. Încerc să aflu pe ce se bazează acest refuz, dar nu reușesc.

Interlocutorul meu evită o discuție pe această temă. Nu-i place și punct. Mă invită să-mi arate teatrul. Se observă numaidecât spiritul de inventivitate. Să faci dintr-o crescătorie de porci un teatru cu săli de spectacole, cabinete de lucru, sală de expoziție este un fapt, oricum, ieșit din comun. Numai mirosul pătrunzător de cocină de porci nu a putut fi scos, însă nimeni nu se formalizează de acest fapt. Mă despart în termenii cei mai cordiali de dl Barba după ce trecem, în fugă, prin sala de expoziție de afișe și publicații teatrale. Am timp să descopăr și câteva publicații românești.

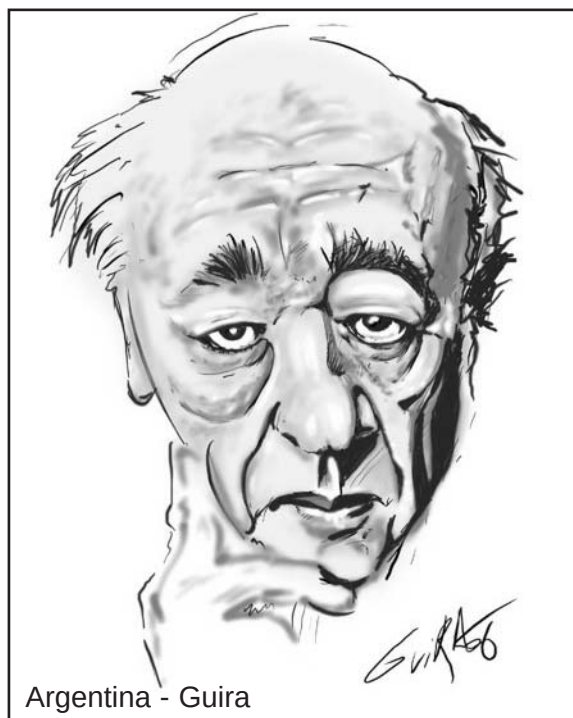
Ca orice oraș danez, Holstebro are o colecție de obiecte preistorice și un muzeu de artă contemporană daneză (*Holstebro Kunstmuseum*), în plus, piese din arta grafică franceză și arta neagră. Interesantă este și colecția de vechi uniforme și arme (*Dragonmuseet*) provenite de la vechile regimente de dragoni jutlandezi. De remarcant iubirea pentru tradiție în această țară în care mașinismul a pătruns peste tot. În fața tehnicii uniformizatoare, Danemarca se apără conservând bogatele ei tradiții.

În domeniul construcțiilor, accentul cade însă nu pe stil, ci pe util. Am văzut, la Holstebro, o biserică nouă. Din exterior, părea o instituție oarecare, o bancă sau o agenție comercială. Pătrund printr-o ușă care se deschide automat în interiorul clădirii. O garderobă, o toaletă, un hol cu fotolii și canapele, o sală de recepție, un mic bar. Pe pereți câteva tablouri, cu o vagă legătură cu religia. Sala unde are loc propriu-zis *messa* nu se deosebește prin nimic de o obișnuită sală de conferințe. Bănci confortabile, o masă așezată pe un podium și un tablou înfățișând un Crist nordic cu barba roșcată tăiată scurt și cu plete aurii, amintindu-mi de tinerii hippy de la Frøstrup. Tendința protestantă de a simplifica cultul se întâlnește cu spiritul modern. *Religia* nu mai este, pentru danezul credincios, un obiect de reprezentare, o ceremonie duminicală, ci o problemă de conștiință, o reprezentare intimă. Astfel se explică absența totală a iconografiei și procesul de acomodare la valorile civilizației pe care îl cunoaște biserica nordică astăzi.

Și pentru că vorbim despre arhitectura modernă, dominată totalmente de factorul utilității, să prezentăm și altă instituție: școala. Vizitez, tot la Holstebro, localul nou al colegiului. Profesorul Bent Lantow, călăuza mea la Holstebro, îmi prezintă amănunțit școala. O cunoaște bine pentru că predă, aici, de 7 ani, germana și franceza. Principiul este, pe scurt, ca fiecare disciplină să aibă o sală specială, cu o bibliotecă și o iconografie adecvată. Elevii schimbă de la oră la alta clasa în funcție de materia înscrisă în program. În pauză, stau în holul școlii, unde există numeroase dulapuri pentru cărți și haine, bine înțeles scaune și mese. Există și un bufet de unde pot lua sucuri și lapte. Sală de gimnastică, laboratoare, sală de festivități (cu o scenă pentru spectacolele de teatru), un parc imens și o grădină pentru cultivarea depinderilor agricole ale elevilor. Totul este, pe scurt, pus la dispoziția elevului pentru a învăța. Tehnica îi facilitează accesul la cultură.

*

De la Holstebro, plec, cu un tren de dimineață, spre Copenhaga. Părăsim Jutlanda și traversăm din nou Fionia și Seelanda. În compartiment a năvălit un grup de tineri, elevi, după câte înțeleg, care merg la un concurs sportiv. Gălăgioși, veseli, fumează cu detașare, se înghiontesc, se fotografiază în mai multe rânduri. Băieții (15-16 ani) scot lungi pipe și le aprind cu gesturi de o teatrală gravitate. Îmi atrage atenția un băiat cu o față prelungă, cu părul lăsat pe ochi, cu o voce groasă, neobișnuită pentru vârsta lui. Este bufonul trupei. Se strâmbă, face gesturi ce mi se par – mie cel puțin – nepotrivite. Ceilalți se amuză. Sfârșesc prin a mă amuza și eu de ghidușile acestui adolescent ce trage adânc și cu convingere din lunga lui pipă, fixată, bărbătește, în colțul gurii. Trupa are însă și o Ofelie și un Hamlet. Aceștia stau liniștiți, pe culoar, nu participă la veselia celorlalți. Din când în când, bufonul blond deschide ușa compartimentului și strigă ceva celor de pe coridor, ceva ce înveselește nespuse de mult pe ceilalți. Hamlet și Ofelia nu răspund însă. Ei privesc în continuare pe geam, con-



Argentina - Guira

templă și se privesc, uneori, adânc și cu înțelegere. În oglinda instalată în fața compartimentului îi urmăresc cu atenție, cu sentimentul că asist la un eveniment important, la un miracol ce se desfășoară în cea mai adâncă taină.

Sosirea în gara Copenhaga curmă și gălăgia tinerilor sportivi și miracolul iubirii la care mi se păruse a asista. Imensele bolți de fier ne înghit pe toți, fără alegere.

*

La Copenhaga este, acum, epoca *Udsalgului*, epoca prețurilor reduse la mărfuri. Agitația de pe străzi este înzecită. Turiștii și localnicii invadează în fiecare dimineață magazinele. Toți caută cu o plăcere amestecată cu disperarea rochia, cămașa sau pantoful ieftin și bun. Afișe luminoase anunță deschiderea *Udsalgului*. Reducerile sunt, cu adevărat, considerabile. Sunt puse, acum, în vânzare – la prețuri derizorii față de prețul inițial – lucrurile rămase în rafturi. Librăriile, muzeele sunt acum pustii. Toți caută chilipirul și-l găsesc adesea. Orașul pare asediat de o mulțime pestriță, lacomă. Mâinile febrile răscolesc 1000 de cupoane ca să aleagă unul. Ochiul cercetează cu atenție culoarea, țesătura, forma, cu o aviditate ce

nu se potolește decât în clipa în care obiectul acela miraculos, luat pe nimic, se află în poșeta încăpătoare. Este de remarcă, în această nebunie colectivă, atitudinea vânzătorilor. Sunt singurii oameni liniștiți în acest mare și fascinant oraș. Toți ceilalți sunt în fierbere, au planuri îndrăznețe, colidă, în grupuri sau individual, marile artere sau caută magazinele periferice – vânzătorii rămân tăcuți, amabili, zâmbitori. Când intri pe ușa – totdeauna deschisă – a magazinului, de undeva dintr-un colț pornește o ființă blondă, surâzătoare, gata să-ți pună la picioare un raft întreg de mărfuri. Din o sută de amatori care intră – să zicem – numai unul cumpără ceva. Ceilalți se mulțumesc să cerceteze. Tânăra blondă nu-și pierde surâsul. La plecare ți-l mai trimite o dată, chiar dacă n-ai cumpărat nici măcar un ac.

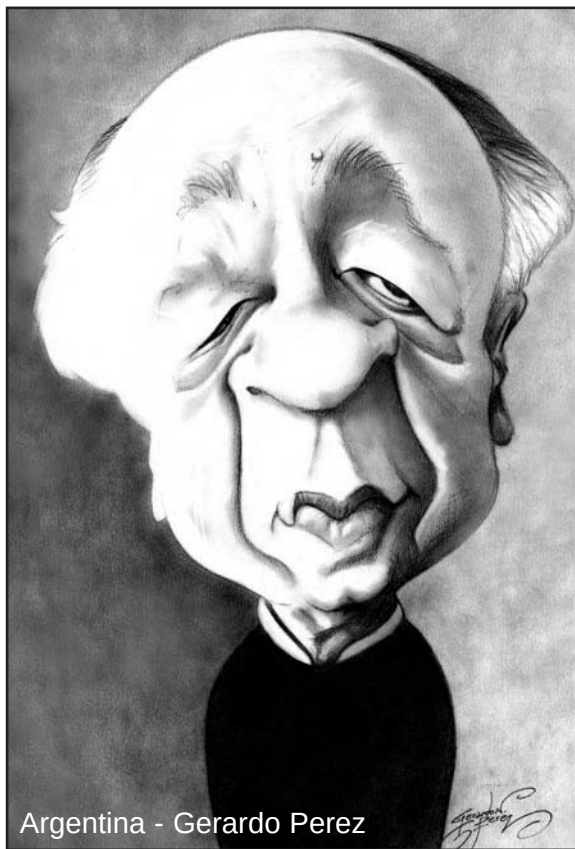
După ora 17 agitația se potolește. Magazinele se închid și oamenii se retrag în case. Numai turiștii continuă să se agite pe străzi, în căutarea – acum – de locuri de agrement. *Tivoli* îi înghite aproape pe toți, seara. Marea industrie de plăceri a Nordului satisface lăcomia fără margini a turistului venit aici din toate părțile lumii.

*

Scurtă vizită la Federația Industriilor Daneze și consiliul agriculturii. Mi se explică rostul acestor instituții într-o societate unde mijloacele de producție sunt private. În esență, rolul este de a promova industria daneză (agricultura, ca și artizanatul) și de a prospecta noi posibilități de desfacere a produselor. Se vorbește, în toate documentele privitoare la economia daneză, de *expansiunea*, *explozia* tehnică, de *a treia revoluție*. Prima ar cuprinde epoca 1870 până la primul război mondial, când au apărut multe întreprinderi metalurgice și de valorificare a produselor agricole. A doua perioadă de dezvoltare industrială este aceea din timpul crizei economice de după 1930, când, în chip paradoxal, apar noi întreprinderi (în ramura mai ales a industriei textile). Vizitez cea mai mare întreprindere industrială din Danemarca: *Societatea Anonimă Burmeister et Wain*, fondată în 1843 de către H.H. Braumgarten. În muzeul între-

prinderii se păstrează prima coroană câștigată de proprietarul micului atelier mecanic și întâiul produs: un fir de plumb. Astăzi societatea, cunoscută în toată lumea, are (numai la Copenhaga) peste 10.000 de salariați și numeroase filiale în diverse părți ale țării sau în străinătate. Motoarele diesel B. et W. au o largă aplicație în construcțiile navale. Intru, însoțit de dl Ulrik Kniggz, șeful direcției relațiilor externe, într-o hală enormă, populată de dinozauri de metal. Se montează aici motoarele pentru petrolierele și mineralierele de mare capacitate. Asamblarea pieselor necesită – mi se explică – un proces tehnic complicat. Pe rampă se află un asemenea gigant. În jurul lui schele, macarale. Nu-mi pot imagina cum monstrul acesta, mare cât o biserică, o să stea la suprafața apei. Va sta totuși. I se face ultima toaletă. E liniște, muncitorii nu se agită inutil. Fiecare știe ceea ce are de făcut. Se spune că muncitorul danez lucrează încet, însă munca lui este totdeauna de calitate. Macarale de dimensiuni neobișnuite cară fără încetare piese de proporții asemănătoare. Alte aparate preiau aceste piese și le depun undeva pe trupul monstrului de metal.

Trecem și prin alte secții. Aceeași nefirească liniște. Sirena anunță pauza de masă. Vizităm muzeul. Am sub ochi o imagine a ceea ce s-ar putea numi o tradiție industrială: machete de vapoare, motoare minuscule, din ce în ce mai complicate, mașini centrifuge, totul arată un efort constant de a da o aplicație imediată descoperirilor științei. C.C. Burmeister, cel ce a dat întreprinderii un ritm nou de dezvoltare, avea, în fapt, o pregătire tehnică superioară. Rețin câteva piese din acest original muzeu: macheta vaporului poștal *Hermod* (1854), primul vapor construit pe șantierul fabricii, desenul, apoi, al motorului de 690 c.v. pentru fregata *Jutlanda* (1858), aceea care a participat la bătălia de la *Helgoland*. Sunt apoi amintite și alte realizări: primul petrolier danez (*Christina*, 1990), iahtul imperial rus *Standart*, vasul de război rus *Bojarin* etc. Contractul, din 1898, cu inginerul Rudolf Diesel a reprezentat momentul hotărâtor în viața întreprinderii (devenite, din 1872,



Argentina - Gerardo Perez

societate anonimă). Iată mocheta transportorului groelandez *Hans Egede* (1905), apoi a navei – școală *Viking* (1907) sau a primului transatlantic cu motor diesel: *Seelanda* (1812), întâiul dintr-o lungă serie. Printre comenzile onorate de B. et W. se află și navele românești *Transilvania* și *Basarabia*. Ghidul muzeului notează în dreptul *Transilvaniei*: cea mai rapidă navă diesel din lume (în 1938). Astăzi B. et W. și-a lărgit considerabil sfera de acțiune și fabrică acum motoare diesel de tipuri și mărimi variate. Într-o sală special amenajată vizionez un film despre viața întreprinderii. Este, firește, un film-reclamă, însă bine făcut, amuzant. Dl. Knigge se scuză. A văzut filmul de sute de ori. Îl înțeleg foarte bine: nu-i ușor să fii șeful protocolului și să faci zilnic același lucru, să spui, probabil, aceleași fraze și să schimbi aceleași amabilități. Regăsim totuși un limbaj comun: dl Knigge are în realitate o formație umanistă și se interesează îndeaproape de arta greacă și romană. Discuția alunecă și spre alte teme, cum ar fi locul artei în societatea de consum sau pro-

blema tineretului (subiect inevitabil în orice conversație). Cădem de acord că lumea trece astăzi printr-o puternică criză morală. Se rediscută totul, toate valorile acceptate sunt puse sub semnul întrebării. Care să fie etica, filosofia de mâine, aceea care să împace spiritele atât de agitate, nemulțumite, dezamăgite astăzi? Revoluția tehnică n-a liniștit spiritul uman. Abundența de produse nu-i potolesc suspiciunile. Îl aruncă, dimpotrivă, într-un ocean al furturilor. Arta? Arta trăiește în umbra acestei colosale explozii industriale și trăiește, adesea, în chip atât de primejdios! Limbajul ei rămâne neînțeles pentru cei mai mulți. Refugiul este în abstracțiune, în lumea de simboluri inextricabile. E, poate, orgoliul artei, forma de protest, demnitatea ei într-o luptă inegală. Căci omul de pe stradă se oprește cu mai mare plăcere în fața unei vitrine decât să intre într-o expoziție – și este indiscutabil mai ușor și de mai mare utilitate pentru el să cumpere o cămașă decât să vadă, cu aceiași bani, un spectacol.

*

Citesc într-o pagină din *Jurnalul* de Mircea Eliade: „din când în când îmi aduc din nou aminte – și mă trezesc deodată trist, deprimat: nu știu încotro să primesc și să prind curaj. Orice s-ar întâmpla, suntem pierduți. Lumea noastră, lumea mea, e iremediabil condamnată. Dacă n-ar fi decât acest lucru: la fiecare trei ani China își adaugă populația Franței. La începutul secolului XXI, China va reprezenta jumătate din populația globului. În 50-60 de ani, lumea nu va mai arăta aceeași – și nici cultura, nici sensul existenței, nici valorile morale. Evident, pentru că cred în om – nu în *rase* sau *culturi* – nu deznădăjduiesc. Se va naște o altă lume care ar putea fi atât de creatoare și de „interesantă” ca aceea care a început să-și arate chipul în Grecia secolului VII înainte de Christos. Dar nu e mai puțin adevărat că *lumea noastră* va dispărea și poate într-un fel încă și mai tragic decât au dispărut luminile orientului apropiat și ale Greciei. Îmi închipui, bunăoară, Europa locuită de populații asiatice sau africane; oameni inteligenți și cultivați, plimbându-se prin

orașe vechi și ruini fără să le privească, fără să se înțeleagă (așa cum făceau anglo-indienii din Calcutta, trecând în fiecare zi pe lângă templele hinduse, fără să le privească, disprețuindu-le, urându-le...)”.

E fără rost să comentez acest fragment. Poate că alarma este prematură, poate că civilizația noastră va găsi resurse să-și păstreze valorile ei, poate că... Subliniez doar sinceritatea confesiunii, adâncul sentiment de neliniște. L-am trăit și eu în ziua în care am văzut tinerii din Frøstrup lepădând, odată cu veșmintele, și valorile morale în care au fost crescuți. Ideea de viață socială, de dragoste, de decență, discreție, familie le par noțiuni perimate. Ei se îmbrățișează în locuri publice și se întind pe trotuar, sfidând morala părinților. Cât este – încă o dată – revoltă sinceră, inconformism tineresc în această atitudine și câtă debusolare, răătăcire? Citez (din memorie) din însemnările unui moralist neliniștit de acest spectacol obișnuit și în Occident și în America: totuși – spune el – tinerii aceștia ce se îmbracă sumar și se îmbrățișează în locurile publice nu-mi dau sentimentul că se iubesc mai mult și nici că vor fi mai puțin conformiști decât părinții lor!

*

Discut toate aceste chestiuni – acestea și altele – cu Uffe Harder, un tânăr poet din Copenhaga, cultivat, bine informat asupra mișcării poetice europene. Îi citesc câteva poeme într-o revistă de limbă franceză apărută în Canada. Dacă traducerea nu trădează, Uffe Harder este un verlainian trecut prin școlile poetice mai noi. O tristețe fără angoasă, o nostalgie de peisaje luminoase, o privire de sus aruncată lucrurilor. Este căsătorit cu prozatoarea de origine italiană Maria Giacometti, tradusă și la noi... Ne înțelegem ușor, admirăm aceleași valori poetice europene, folosim același limbaj... Petrec o seară minunată în casa lor. Sunt interesați de lumea românească. Încerc să le spun ceva despre acești latini de la Dunăre care, într-o istorie plină de mari accidente, au reușit totuși să-și facă o cultură, o cultură, cu precădere, de poeți. Nu ocolim subiectele dificile. Mă invită să facem, a



Argentina - Mauricio Pettinaroli

doua zi, o discuție la Radio. O discuție, bineînțeles, despre poezie. Accept. A doua zi mă prezint la ora fixată, Uffe Harder mă aștepta deja și înainte de a intra în emisie mă invită să luăm o cafea. Cafea în stil nordic. Adică lungă și moale. Nu zic nimic, o accept. În timp ce discutăm, apare o tânără blondă, absolut splendidă, care-mi întinde un plic. *Un plic pentru mine?* Cine mă cunoaște aici? Plicul conține, în fapt, un cec. Este remunerarea discuției pe care o vom avea. Sunt uluit, nu-mi vine să cred. Cum așa? Atâția bani pentru o discuție care n-a avut încă loc?... După emisiune, intru într-o bancă și retrag banii. E o sumă colosală pentru mine, biet intelectual din Europa de Est. Când ies de la bancă, mă opresc în fața unui magazin de blănuri. Văd în vitrină o haină de piele din capră sălbatică suedeză. Nu ezit. O cumpăr inedit. Banii încasați de la Radio acoperă costurile. Sunt emoționat, sunt mândru, este primul meu succes în societatea de consum...

Serge
FAUCHEREAU

En songeant a Tristan Tzara



Rezumat

Autorul evocă personalitatea lui Tristan Tzara, poet care fără a fi fost unul dintre personajele cele mai importante ale avangardei literare dintre cele două războaie, încarnează, în cel mai înalt grad, ideea de avangardism a acelor timpuri. Eseul este prilejuit de primele călătorii ale lui Serge Fauchereau în România, ele reprezentând, totodată, tentativele cunoașterii operii și omului prin intermediul unor incursiuni bibliografice (Primele poeme, Cartea Românească 1972) și biografice în Moineștii lui Tzara.

Cuvinte-cheie: poezie, avangardă, manifest, Tristan Tzara, România.

Merida, 29 mars 75.

J'ai bu trop de tequila ou bien c'est la chaleur du Yucatan qui m'énerve, et à Jo qui vient d'employer l'expression « grand écrivain », je réponds brutalement que les dits grands écrivains sont des emmerdeurs, qu'il n'y a pas de « grands » écrivains mais des incitateurs, des excitateurs plus ou moins efficaces, que Breton, Maïakovski, Yeats ou Tzara ne sont vivants que parce que vous et moi sommes vivants comme tant d'autres lecteurs de leurs œuvres aujourd'hui ; les auteurs en tant qu'hommes sont morts... J'exagère ; et les auteurs vivants à présent, alors ? D'ailleurs je me contredis : j'ai dit la veille à Lorraine et Lidy que les écrivains étaient aussi des hommes, avec leurs qualités et leurs défauts, et qu'il fallait en tenir compte lorsqu'on parle d'eux ; je songeais à mes contemporains. Mais c'est aussi pourquoi il est difficile de considérer sans quelque doute ce qu'on vous rapporte de la vie d'un écrivain. Je n'ai pas connu Tzara mais de ce fait j'en parle, peut-être, plus librement. Je pense à ces jugements sévères de I. sur l'homme Tzara, aux anecdotes détestables que m'a racontées G., à F. m'assurant que Tzara était l'un des écrivains les plus antipathiques qu'il ait connus... Il y a heureusement, pour bal-

ancer, ceux qui l'ont aimé et respecté ; Edmond Jabès évoquant ses dernières années et l'amertume qu'il avait de ne pouvoir facilement publier ses poèmes, Philippe Soupault, son ami et zéléteur inconditionnel, et d'autres, bien sûr. Dans les études que j'ai publiées sur Tzara, je n'avais pas à juger l'homme. Je m'en suis tenu aux textes publiés ou destinés à la publication, aux déclarations et aux actes publics.

A ce propos, sur les cent ou cent cinquante pages d'études que j'ai faites sur Tzara, il y a un phénomène important sur lequel je crois n'avoir pas assez insisté. La révolution littéraire amorcée en 1918-1919 par Breton, Aragon, Soupault et quelques autres était une révolution sans violence et plutôt une évolution (exceptons Picabia chez qui pourtant la provocation allait de pair avec les mondanités). Lorsqu'on mesure tout ce que *Mont de piété*, *Rosé des vents*, *Feu de joie*, *Les champs magnétiques* même, devaient non seulement aux grands devanciers comme Rimbaud et Lautréamont, mais à Apollinaire, Reverdy et au cubisme littéraire, aux diverses poses de l'époque (Gide, Valéry, Cendrars), aux récentes découvertes de la psychologie et de la philosophie, on mesure aussi du même



coup la nouveauté plus radicale des *Vingt-cinq poèmes* de Tzara — je ne veux pas dire que ce recueil me paraît supérieur à ceux que j'ai énumérés, mais plus *détonnant*.

*

Ici, les femmes indiennes ont des robes blanches — deux en fait, la dentelle de l'une dépassant sous l'autre d'une quinzaine de centimètres — brodées de motifs floraux ou abstraits aux couleurs très vives. J'ai pensé immédiatement aux robes et chemisiers brodés de Roumanie. On trouve même cela chez Tzara (je cite de mémoire) : *Au cœur des taches si belles / Des plaies dont les bords sont dentelés comme les robes des filles*.

Justement, j'aurais dû insister sur l'arrière-plan roumain des images, une certaine originalité des images très sensibles dans les premiers poèmes roumains et français de Tzara. L'humour noir (le macabre des noyés et pendus des *Poèmes roumains*) et cette forme d'absurde que l'on trouve chez Tzara sont assez typiquement roumains — témoin Urmuz aux textes peu nombreux mais si étonnants —. Et cela restera évident, il me semble, chez l'auteur de *L'Antitête*.

*

Etre au Yucatan m'aide à comprendre ou plutôt à mieux voir ce qui se produit lorsque deux cultures bien différentes se heurtent ou se frottent l'une à l'autre. Ici, la culture espagnole coloniale se mêle intimement à l'iconographie, aux rites indiens ; dans les églises, par exemple, tous ces crânes, ces statues transformées en totems... Il y a ce macabre non effrayant, souriant qui n'est décidément pas le macabre dont le catholicisme espagnol ou autre joue parfois (les reliques, les ossuaires). Cette confluence de deux cultures ne s'est pas produite en Amérique du Nord : aucun contact entre le monde européen et le monde indien, ce dernier ayant été quasi anéanti par l'autre, par les anglo-saxons en particulier, principaux colonisateurs du nord du Nouveau Monde. A Merida, depuis deux jours on a descendu les Christs des croix pour les mettre dans des cercueils en attendant Pâques ; les statues sont voilées de crêpes et manteaux noirs qui bougent aux courants d'air

de façon effrayante. Le macabre mexicain n'est pas toujours sacré ; on joue avec la mort ici : j'ai vu des jouets de bois peint où des squelettes articulés, hilares et coiffés de chapeaux grotesques procédaient à une danse autour d'un cercueil. Dans plusieurs rues de Merida il y a des cercueils exposés ; avant hier, avec Jo et Lidy j'ai même visité une de ces expositions spectaculaires : des cercueils en tout genre, de toutes tailles et tous très luxueux, avec une ébénisterie remarquable, des bois rares, des capitonnages de satin, voire une fenêtre ouvragée (pour que le mort puisse voir ou pour qu'on puisse voir Te mort ?)... Rien de tragique à cela pour ces gens qui au contraire ne dissimulaient pas leur joie en voyant l'étonnement des deux *gringas* et du *gringo* blonds. Hier, j'ai été d'une tristesse et d'une irritabilité désagréables toute la journée ; c'est cette présence de la mort, je pense, dont je n'arrive pas à rire : les temples mayas en ruine que nous visitons, avec leurs cénotaphes, leurs sculptures aux masques de mort grimaçants, les crânes en sucre, en plâtre, en bois, les cercueils dans les églises et dans les rues...

Encore aujourd'hui le guide indien à Uxmal m'a appelé Quetzalcóatl (à Dzibilchaltun il disait Cuculcan, mais il s'agit du même personnage mythologique) et cela ne m'impatiente plus à présent. Puisque Quetzalcóatl était un homme blanc aux yeux bleus avec une barbe blonde, il est normal que mon apparence amuse ces descendants des Mayas, à la peau cuivrée, imberbes et le cheveu très noir. D'ailleurs la légende est très belle. Je la rapporte brièvement d'après ce que m'en a dit Maria-Eugenia il y a quelques semaines à San Antonio : Quetzalcóatl, le dieu blanc du maïs et de l'agriculture, condamne la guerre, les sacrifices humains, les boissons alcoolisées et le commerce charnel avec les femmes. Mais un jour, son ennemi Huitzilopochtli, dieu de la guerre, l'ayant enivré, Quetzalcóatl couche avec une de ses vestales. Dorénavant impur, il doit s'en aller — mais il reviendra un jour—. Il doit traverser neuf mers pour être purifié. En passant une de ces mers, il se regarde dans



l'eau et voit que sa tête d'homme a été changée en une tête de lapin... Dans le jardin archéologique de la Ermite il y a en effet une grande statue de divinité à tête de lapin avec un crâne humain sur la poitrine. C'est un mythe magnifique, je ne me souviens plus si Benjamin Péret en parle dans son *Anthologie des mythes et légendes d'Amérique*. Je ne sache pas que Tzara, qui s'est intéressé à l'art africain, à l'art océanien, se soit aussi intéressé à l'art précolombien.

Le décalage entre deux cultures est précieux à qui sait l'exploiter. La culture n'est pas seulement quelque chose qui libère ou confère plus de liberté (d'esprit) ; ne pas oublier qu'elle en impose : elle impose certaines attitudes, certains mécanismes de pensée et, pour un écrivain, une rhétorique certaine. Venu de Roumanie, Tzara intervient dans la langue et la culture françaises sans les contraintes et les tabous que celle-ci impose aux Français. Il n'a que faire des règles de la tradition et du bon ton ; c'est ce que lui reproche André Gide dans son article sur Dada. Tzara refuse de chanter dans le ton ; il y faut un certain courage.

Sans doute le jeune auteur des *Vingt-cinq poèmes* connaît-il bien la culture française ; mais même s'il sent qu'il participe de cette culture, volontairement, il lui reste très légèrement étranger. Il tire probablement du

plaisir de ce léger recul (Ainsi quand j'ai tant de joie à conduire sur les routes du Texas une grosse et souple Oldsmobile verte dont la radio braille des chansons de cowboy, c'est que tout en participant, je sais que je reste un peu en dehors du paysage d'asphalte et de béton, de la voiture empruntée et des chansons. C'est de cet *estrangement* à peine clairement ressenti que vient le recul qui me fait voir les côtés admirables et les côtés faux de ce monde-là, que vient presque tout le plaisir que j'éprouve à y être). A la longue le recul et *Y estrangement* légers se perdent. Il faut poursuivre la contestation de l'intérieur : ce sera alors *l'Arbre des voyageurs, l'Homme approximatif, Où boivent les loups, Midis gagnés...* C'est une autre poésie, qui change de qualité : elle perd en agressivité, mais gagne en efficacité et attaque plus en profondeur les idées reçues.

*

Villahermosa, 4 avril.

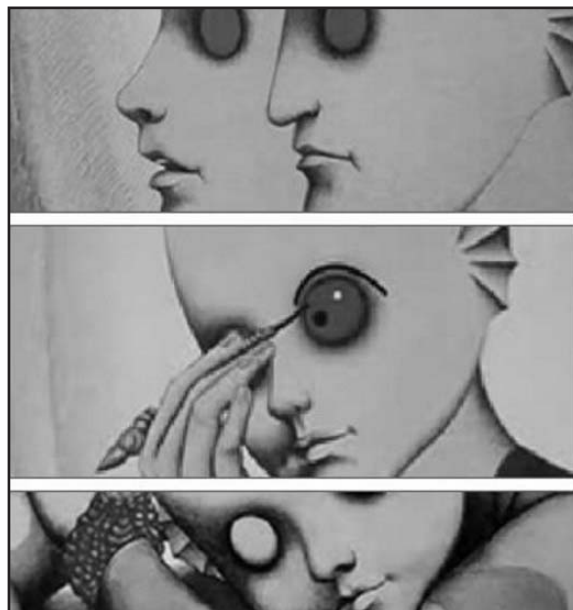
Comment j'ai traduit les poèmes roumains de Tzara ? Par hasard, presque. J'en avais déjà publié quelques-uns dans *Critique* et la *Quinzaine littéraire* au printemps de 1972 lorsque Theodor Vârgolici m'avait envoyé de Bucarest l'édition roumaine des *Primele poeme* (Cartea Romaneasca), mais je n'avais pas l'intention d'en traduire d'autres. Paresse ou respect pour le travail de Claude Sernet que je ne me sentais pas capable de continuer, je ne sais. Mais en août de la même année je suis allé en Roumanie ; c'était mon premier voyage dans ce pays et je n'avais guère emporté de lecture. Sauf, à tout hasard, le volume des *Primele poeme*. « Pourquoi n'en traduisez-vous pas quelques autres ? » disait Aurel Rau ; mais je pensais que c'était trop difficile, plein d'allusions que je ne comprenais pas. J'avais tout de même traduit alors « Le chant du déserteur », un très beau poème, oubliant que Sernet l'avait déjà fait. En redescendant de Suceava vers la Valachie — passant par Moinesti — j'en avais encore traduit un ou deux autres, tant bien que mal, avec un petit dictionnaire. J'avancais lentement comme qui fait des

mots croisés, par simple exercice, sans plus.

C'est au bord de la mer Noire en une dizaine de jours que tous les autres poèmes que Sernet n'avait pas publiés ont été traduits (sauf « Hamlet », traduit à Sibiu), à la suite de circonstances si absurdes que je ne résiste pas au désir de les rapporter. Amenés par Lia et Mircea Tomus, nous logions dans une ferme tout près de la côte, hors des circuits touristiques. La plage en contre-bas d'une falaise était peu fréquentée mais, semble-t-il, par un public plutôt « artiste » d'acteurs, écrivains, etc. et tous en tenue d'Adam et Eve (Je revois ce vieux monsieur aux choses lui tombant presque aux genoux, baisant la main de Jocelyne d'un geste très stylé). Je m'étais bien volontiers adapté aux coutumes du lieu mais avec ce résultat désastreux que, sous le soleil de plomb au bord de la mer Noire en août, j'ai dès le premier après-midi été cuit, brûlé même et incapable en particulier de m'asseoir tant le soleil m'avait maltraité l'arrière-train. C'est donc retiré et comme en pénitence à l'ombre maigre d'un parasol pendant que les autres s'ébattaient dans l'eau et sur la plage, que j'ai passé les autres après-midi ; et c'est là que pour passer le temps, avec mon petit dictionnaire et aidé par Mircea, j'ai peu à peu traduit ces poèmes de Tzara qui aurait certainement aimé la bouffonnerie de ma situation. (Naturellement, Mircea a ensuite revu mes traductions et expliqué ce que je ne comprenais pas ; c'était bien nécessaire : pensez donc qu'à certain moment, par exemple, je n'avais pas reconnu le Pater noster !)

*

Moinesti. La ville natale de Tristan Tzara n'a rien de remarquable. J'en ai parlé dans la présentation des *Poèmes roumains* (Ed. de la Quinzaine littéraire). J'ai dit que je n'avais fait qu'y boire une bière et que j'ignorais si quelque chose signalait dans la ville qu'un des poètes européens les plus importants de ce siècle y était né. Il y a une plaque, m'a-t-on dit depuis. Pourquoi avais-je tenu à passer par cette petite ville sans charme puisque je ne l'ai même pas visitée ? Pour voir qu'il n'y avait rien à voir, rite sentimental, sans



doute, et vain puisque je n'ai jamais fait cas des « vies d'auteurs ».

*

En 1967, je crois, un représentant de la municipalité de M., dans l'Oise, où j'habitais alors, me sachant grand lecteur, m'avait fait l'honneur de me consulter pour l'appellation de la bibliothèque qu'on allait sous peu ouvrir. Sans hésiter j'avais répondu : Tristan Tzara (en réfléchissant j'aurais pu également dire Pierre Reverdy). Mais on ne savait pas qui était ce Tzara. J'ai expliqué que c'était un des écrivains les plus importants de ce siècle, communiste de surcroît (je pensais que ce dernier fait plaiderait beaucoup en sa faveur). La bibliothèque de M. s'appelle « Paul Eluard ». Très bon écrivain, assurément, mais tant d'autres bibliothèques ou centres culturels portent son nom, qu'un de plus ou un de moins, mieux valait être original. J'espère qu'il existe dans quelque ville une bibliothèque « Tristan Tzara ».

*

Au lendemain de la mort de Tzara un paragraphe extrêmement insultant pour sa mémoire était publié dans *Les Nouvelles littéraires*. Je l'ai découpé et conservé, et si j'étais en France, j'aurais plaisir à le citer *in extenso*. La vie de Tzara y était répartie en trois périodes successives : la période du

monocle au temps de Dada — mouvement justement oublié —, la période des pétitions où Tzara signait en faveur de telle ou telle cause — sans intérêt, évidemment — et enfin la période des biscottes et du filet à provision parce que récemment on pouvait encore voir Tzara faisant ses emplettes avec un filet à provision du côté de la rue de Lille. Et l'articulet de conclure : « il était devenu tout pareil à ces petits bourgeois qu'il avait tant voulu épater autrefois. » 'auteur de ces remarques n'a pas signé, pas même de ses initiales, mais aujourd'hui encore je les trouve intéressantes dans la mesure où elles montrent ce que pensaient certains malintentionnés, et l'oubli méprisant où ils voulaient confiner son œuvre.

*

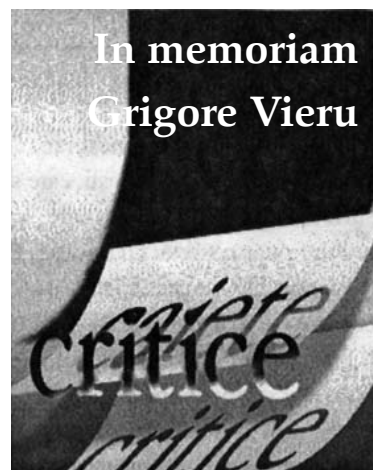
Dans le jardin de la Venta je parle avec Lidy du mouvement *De Stijl* (elle insiste pour que je prononce correctement le mot). Nous dégustons nos admirations respectives pour Mondrian ; elle aime la période pré-abstraite avec les études d'arbres stylisés, je préfère la période des grands rectangles et carrés où le blanc domine, avec ici et là un peu de jaune ou de bleu. Mais lorsque je cite van Doesburg, elle ne veut pas en entendre parler. Il y a là une injustice, chère amie, car si van Doesburg n'est évidemment pas un Mondrian — il s'en faut —, le rôle qu'il a joué au moment de *De Stijl*, de Dada et du Bauhaus est très important. Sa revue *Mécano*, sa collaboration sous des noms divers à toutes les revues d'avant-garde du moment, son dévouement et même son côté voyageur de commerce ont été pour beaucoup dans la diffusion d'idées parmi les plus neuves alors. Peut-être y a-t-il même un peu gâché son talent. Ceci à un moment où se retiraient ceux qui auraient pu assumer ce rôle de pivot européen, catalysant en soi ou en une revue les idées venues d'Allemagne, de France, de Suisse, de Hollande ou d'ailleurs ; je pense notamment à Tzara et *Dada* qui ont tenu ce rôle autour de 1918 ; mais il y avait aussi Picabia et *391* plutôt orientés vers les Etats-Unis et l'Espagne, ou, par ailleurs, Yvan Goll, plus germanisant, à l'instar de Herwarth Walden

et *Der Sturm*. Ce n'est pas si facile de se dévouer à la cause de l'avant-garde ; on ne vous en a jamais qu'une reconnaissance toute momentanée. C'est sans doute ce que Tzara a très vite découvert puisque après *Dada* il n'a plus dirigé aucune revue. Il est moins brillant mais plus confortable de n'être que le collaborateur ou l'éminence grise d'une revue. Tzara a collaboré à toutes les revues d'entre les deux guerres : *Der Sturm*, *Der Dada* en Allemagne, *Ma* en Hongrie, *Mécano* en Hollande, *The Little Review* aux Etats-Unis, *Unu* en Roumanie, et vingt autres encore, sans compter les revues françaises.

Tzara n'est peut-être pas le personnage le plus important de l'avant-garde littéraire entre les deux guerres, mais il est probablement celui en qui s'est le mieux incarné le *Zeitgeist* d'alors. Au lendemain de la première Guerre mondiale, peu d'écrivains avaient comme lui une vision synthétique du mouvement littéraire et artistique européen. Comme l'a dit plus tard Soupault, prise dans le jeu littéraire parisien et le réseau des amitiés, *Littérature* restait en France une revue avancée mais de bon ton, proposant inédits intéressants et textes d'ainés consacrés. On aurait continué ainsi si la venue de Tzara à Paris au début de 1920 n'avait provoqué un heureux chaos qui devait amener une rupture véritable avec l'avant-guerre : entraîné par Tzara, Picabia relance *391* et tout le groupe *Littérature* saccage les idées reçues et se livre à des provocations d'une façon dont ils ne rêvaient pas quelques mois plus tôt. Au bout de quelques mois cependant Tzara se trouve pris à un nouveau jeu conventionnel : Dada ne se renouvelle pas et perd peu à peu son pouvoir offensif au point d'en devenir presque un jeu mondain auquel veulent très vite participer Cocteau et les snobs argentés. Breton, qui lui aussi est un meneur, ne veut pas de cette usure par répétition des mêmes gestes et paroles ; il rompt à temps avec Dada pour préparer le surréalisme. Et le surréalisme à son tour est essentiel au renouvellement spectaculaire de Tzara dans les années 1928-1934. Juste aller et retour des choses.

Tudor
NEDELCEA

Poetul, simplu ca iarba



Abstract

The author brings homage to Grigore Vieru, a "divine poet" as he calls him, talking about the time he spent in the company of the great poet, whom he admired not only for his work, but also for his personality, his kindness, his spiritual richness.

Key words: *poetry, Romania, The Republic of Moldova, the Romanian language and culture.*

„L-am cunoscut” prin Ioan Alexandru și Marin Sorescu. Apoi „l-am văzut” în biroul lui Mihai Ungheanu de la „Luceafărul”, într-un panou cu alți scriitori basarabeni (pe acel perete trebuia să existe portretul șefului statului român).

În realitate însă l-am cunoscut prin intermediul regretatului mitropolit-cărturar acad. Nestor Vornicescu (originar din localitatea basarabeană Lozova-Vorniceni). În prealabil, Î.P.S. Nestor mă pregătise: m-a invitat, într-o duminică, la o agapă și peste masă (făcându-mi semn cu degetul să nu scot o vorbă) mi-a întins o revistă: *Glasul*, scoasă în clandestinitate la Riga (cu sprijinul basarabencei Maria Macovei-Briedis), de Grigore Vieru, Mihai Cimpoi, Leonida Lari, Ion Vatamanu, Nicolae Dabija, preotul Vasile Buburuz, Ion Druță (dacă mi-i amintesc pe toți). Apoi, în curtea Catedralei Mitropoliei din Craiova (unde nu erau microfoane), Î.P.S. Nestor mi-a vorbit de toți marii basarabeni, de idealurile și de lupta lor, adesea dramatică, dar și de marea lor creație.

A venit și momentul cunoașterii. În august 1991 se sărbătorea împlinirea unui an de la punerea pietrei de temelie a refacerii Mănăstirii Sfântului Nicodim la Vodița, de la 1370, ctitorul monahismului autohton. Urmau să participe la această festivitate soții Doina și Ion Aldea Teodorovici, Doamna Raisa și Grigore Vieru. Soții Teodorovici au sosit, familia lui Grigore însă

nu. Ce se întâmplase? Adrian Păunescu l-a luat pe Poet la Bârca, apoi au mers la Maglavit, la Petrache Lupu, urmând să-l aducă la Vodița sau la Băile Herculane, unde erau găzduiți.



Echipajele poliției mehedintene primiseră consens să oprească mașina scriitorului Adrian Păunescu, cu soții Vieru, spre a face un popas și la Vodița. Numai că, din Drobeta Tr. Severin, Grigore a mers cu altă mașină la Băile Herculane și astfel „a scăpat” de barajele poliției. Pentru moment însă, căci a fost recuperat și adus la Orșova, unde noi, ceilalți, Î.P.S. Nestor, oficialități,

soții Teodorovici eram la masa festivă, într-un restaurant orșovean așezat pe malul Dunării.

Într-un splendid asfințit de soare, l-am văzut pentru prima dată pe Grigore Vieru, urcând scările, spre etajul unde era pregătită masa. Văzându-l din profil, cu pletele-i de Făt-Frumos, cu un mers mai mult alunecat, cu zâmbetul lui angelic, am avut impresia că-l văd pe Dumnezeu. Atât era de frumos și divin Poetul. M-am repezit pur și simplu să-i sărut mâna (cum făceau altădată feciorii de țărani față de părinți sau nași) pentru ca imaginea (pe care o credeam ireală) să nu dispară. Nu știu dacă mi-am spus numele când ne-am îmbrățișat. Cred că nu, pentru că vocea-mi dispăruse.

Ce-a urmat este greu de descris. Grigore Vieru „vorbea” în perle. Doina și Ion Aldea Teodorovici au cântat doar dacă „nenea Grig” le dă voie (și, firește, muzică și versurile Poetului). Î.P.S. Nestor patrona ca un adevărat patriarh al sufletelor noastre. La un moment dat, am început să notez vorbele de spirit despre simțirea românească și creștină ale lui Grigore Vieru pe șervețelele de pe masă, singurul suport de hârtie avut la îndemână. Î.P.S. Nestor îl stârnea mereu pe Vieru la discuții, dar și la mâncat, iar mie mi-a dat și șervețelele Înalt Prea Sfinției. Cu aceste vorbe ale Poetului, am alcătuit un interviu (pe care poetul, de fapt, nu mi-l acordase), publicat inițial în ziarul bucureștean „Dimineața” (nr. 232, 27 nov. 1991, p. 15), condus de Al. Piru și Grigore Traian Pop și, ulterior, în volumul meu, *Interferențe spirituale* (Craiova, Fundația Scrisul Românesc, 2002, p. 594-598). M-am întors, într-o superbă noapte de august și, după un moment unic, la Craiova, dimpreună cu Î.P.S. Nestor, încheind astfel o zi plină dăruită de Dumnezeu.

A doua zi dimineața, ascultând radioul în timp ce sorbeam cafeaua, am auzit despre puciul de la Moscova. M-am îngrozit. Primul gând a fost să sun la hotelul din Băile Herculane unde erau cazați doamna Raisa și Grigore Vieru, Doina și Ion Aldea Teodorovici și ministrul Turismului din R. Moldova. La celălalt capăt al firului telefonic era Grigore Vieru, dar cu niciunul nu am

putut vorbi. Mi se pusese un nod în gât.

M-am urcat în mașină, însoțit de o excelentă ziaristă de la Radio Oltenia, Gabriela Rusu-Păsărin, și am ajuns în stațiune. Toți erau la masă, dar nu puteau mânca. La insistențele noastre, Grigore Vieru ducea lingura cu ciorbă la gură, dar nu putea înghiți. Gura i se încleștase, ca și sufletul. Voia, împreună cu Doina, să plece imediat în Basarabia, să se realăture luptei anti-bolșevice, cu toate că noi toți încercaserăm să-i explicăm că, odată ajunși la graniță, soarta lor ar fi putut fi pecetluită. (Nu realizam în acele momente că puciul era o operetă). Am stat până seara, am mâncat în camera soților Vieru și o lubeniță, am primit cadou proaspătul disc Electrecord cu muzica lui Doina și Ion Aldea Teodorovici, pe versurile lui Grigore Vieru, cu autograful tuturor. Ne-am întors liniștiți la Craiova, cu promisiunea că nu se vor întoarce imediat în Basarabia, iar dacă bolșevicii revin la putere, ei vor continua lupta în România. A doua zi dimineața aflu de la Doamna Raisa că ei totuși vor să se întoarcă la Chișinău. Noroc că în Herculane a sosit special pentru ei prietenul lor, Adrian Păunescu, luându-i în câteva spectacole până când puciul a luat sfârșit.

Conform înțelegerii și promisiunii lor, în cazul în care puciul eșua, urma să rămână și la Craiova. În înțelegere cu Î.P.S. Nestor, i-am așteptat la intrarea în Craiova și, în momentul când i-am văzut, i-am telefonat (de la Peco, din Calea Severinului) Mitropolitului și din acel moment toate clopotele bisericilor craiovene au bătut în cinstea înalților oaspeți și a eșuării puciului. I-am escortat până la reședința mitropolitană, unde ne-a întâmpinat Î.P.S. Nestor, cu un sobor de preoți, consilieri și... Tudor Gheorghe. A fost o masă sfântă, binecuvântată de Dumnezeu, prin intermediul mitropolitului, descătușată de orice reținere și cu discuții într-o altă tonalitate, optimistă. Am făcut o pauză și l-am vizitat pe Tudor Gheorghe. Alte discuții extrem de interesante, care, din păcate, n-au fost înregistrate. Țin minte o propunere a lui Tudor Gheorghe ca Ion Aldea Teodorovici să-i alcătuiască orchestrația pentru viitoarele sale spectacole. Ion Aldea n-a mai



apucat să colaboreze cu genialul menestrel, compozitor și poet Tudor Gheorghe. Însă, în schimb, Tudor Gheorghe îi omagiază pe cei doi cântăreți martiri cu pioșenie și cântă pe versurile lui Grigore Vieru.

De atunci, Poetul Grigore Vieru m-a onorat cu o prietenie la care nici nu visam. La rândul meu, i-am editat volumul antologic *Rugăciune pentru mama* (1994) și *Lucrarea în cuvânt* (2001) – „debutul” său editorial în proză, *Liniștea lacrimii* (2006). Ne-am vizitat reciproc, la Craiova și Chișinău, unde Doamna Raisa s-a dovedit a fi mare Doamnă. Fericiți trebuie să fie poeții cu astfel de soții!

De atunci, drumurile noastre s-au intersectat benefic, în special prin mitropolitul Nestor Vornicescu și Victor Crăciun, președintele Ligii Culturale pentru Unitatea Românilor de Pretutindeni și pricipalul organizator al Congreselor Spiritualității Românești, unde Grigore Vieru era, întotdeauna, oaspetele de seamă, alături de alți

basarabeni sau bucovineni (Mihai Cimpoi, Nicolae Dabija, Vasile Tărățeanu, Eugen Doga, Emil Loteanu, Anatol Codru ș.a.).

În 25-27 oct. 1997, am sărbătorit (fără Marin Sorescu, directorul ei, trecut la cele veșnice cu un an înainte) cei 75 de ani de existență a Editurii Scrisul Românesc. Firește, Grigore Vieru a fost invitat și prezent la aceste manifestații naționale, unde a primit Premiul „Mihai Eminescu” pentru poezie. La masa rotundă cu o temă incitantă, *Cartea, a câta putere în stat?*, coordonată excelent de proaspătul președinte al Academiei Române, Eugen Simion, au participat înalte personalități științifice și culturale (M. Cimpoi, N. Dabija, M. Ungheanu, D.R. Popescu, Radu Voinea, Fănuș Băileșteanu, Mihnea Gheorghiu, Ștefan Ștefănescu, Al. Balaci, Th. Codreanu, C. Cubleşean, I. Buzași, I. Stoica, Jean Băileșteanu, C. Preda, H. Cândroveanu, Ov. Ghidirmic, Gabriela Rusu-Păsărin. În centrul atenției a stat, aş putea spune, Grigore Vieru și problemele basarabenilor, adică ale noastre, ale tuturor. Indignat, dezamăgit, dar fără să dezarmeze, Poetul privea, dureros de critic, dar realist, problematica românismului de pe ambele maluri ale Prutului. „În primul rând, vina o purtăm noi [...] Ne-a înzestrat Dumnezeu cu atâtea calități, dar avem și multe vicii, le-aș spune aproape naționale. Așa vede lucrurile ochiul meu de român basarabean, mai îndelung spălat de lacrimi decât al românului de aici” (*Cartea, a câta putere în stat?*, ediție îngrijită de Tudor Nedelcea, Craiova, Fundația Scrisul Românesc, 1999, p. 62,63).

Într-o toamnă a anului 1998, am avut prilejul de a însoți Ansamblul folcloric „Maria Tănase” din Craiova, într-o delegație condusă de graficianul Gabriel Bratu, la un concert în Chișinău. Dintre soliștii români făceau parte Const. Enceanu, Traian Jurchelea, Tiberiu Ceia, Liviu Vasilică și Sava Negrean-Brudașcu. Ajunși seara la Hotel „Codrul”, unde eram cazați, am dat un telefon lui Grigore. L-am găsit într-o stare foarte tristă. A doua zi, mi-a explicat: cu câteva zile înainte avusese loc logodna sau nunta fiului său, la Chișinău. După petrecere, Grigore a rămas pentru restul nopții la fiul său, iar acesta în apartamentul



lui Grigore. Nesesizând această inversare de cazare, niște haidamaci cu cagule au pătruns în locuința Poetului spre a-l suprima. Fiul său fiind mai tânăr a avut puterea și tăria de a se lupta și astfel a scăpat aproape teafăr. Grigore era furios la culme: „Să mă omoare pe mine, căci asta urmăresc, dar nu și pe fiul meu”, îmi spunea cu năduf. Urma să se întâlnească cu președintele Republicii pentru a elucida această groaznică întâmplare și, din acest motiv, a ratat spectacolul folcloric de patru ore, într-o sală arhiplină. Înainte de a cânta, vădit emoționată, Sava Negrean-Brudașcu le-a spus spectatorilor: „Fericită trebuie să fie acea mamă care are un asemenea fiu ca dl Grigore Vieru”. Nu știa că mama Evdochia trecuse la cele veșnice. După spectacol, gazdele (basarabenii sunt cu adevărat ospitalieri) ne-au invitat la o seară (târzie) haiducească în pădurea seculară de stejari de lângă Mănăstirea Căpriană. Acolo a venit și Grigore. Grigore și Sava nu și-au spus niciun cuvânt, doar lacrimile li s-au împreunat când s-au îmbrățișat. A fost un alt spectacol, în care Sava și Grigore s-au întrecut pe ei, cântând împreună. Poate nicidecum și niciunde cântecul **Doamne, ocrotește-i pe români** nu a vibrat atât de puternic ca la Chișinău și Căpriană. La un moment, curentul electric a fost întrerupt, dar bravii basarabeni nu s-au lăsat (ca de atâtea ori) învinși. Toate autoturismele au format un fel de cerc cu farurile aprinse și îndreptate pe mica scenă improvizată, unde cântecul (chiar fără microfon) a răsunat printre stejarii lui Ștefan cel Mare și Sfânt. La despărțire, Grigore ne-a sugerat (și noi ne-am conformat) să nu ieșim în autostrada Chișinău-Albița (unde puteam fi vulnerabili după concertul interromânesc), ci să mergem, spre a fi apărați, în caz de pericol, de sătenii basarabeni.

Vizitele sale în Bănie și-n Oltenia se întetesc. Cu mitropolitul Nestor facem deseori excursii la mănăstirile din Gorj, Dolj și Mehedinți, unde discuțiile sunt la nivelul meleagurilor spiritualizate prin atâtea vetre mănăstirești. La festivitățile prilejuite de prima Unire a românilor sub un singur sceptru – al lui Mihai Viteazul – era prezent, alături de marele său prieten, poetul Adrian

Păunescu, unde Grigore suferă o cădere fizică, ajutat să-și revină, de medicul Marius Turaiche. La Forumul Cultural, organizat sub patronajul președintelui Ion Iliescu, la Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova, Grigore rostește o emoționată și pertinentă cuvântare, iar la aniversarea celor 80 de ani ai Editurii Scrisul Românesc, este prezent alături de regizorul Geo Saizescu, C. Preda, Marian Barbu, Toma Velici, I. Rusu etc.

La 15 ianuarie 2000, după ce primește medalia guvernamentală a României „Eminescu – 150 de ani de la naștere”, Grigore participă la Simpozionul Internațional „Pe mine mie redă-mă, dedicat lui Eminescu, pe care l-am organizat la Teatrul Național craiovean, unde a obținut din nou un premiu, alături de M. Cimpoi, N. Dabija, D. Vatamaniuc, V. Tărățeanu, M. Ungheanu etc.

La invitația primarului Antonie Solomon, căruia îi devine un devotat prieten, Grigore petrece sărbătorile Sfințelor Paști, în 2003, la Craiova. Am mers împreună la Catedrala „Sf. Dumitru” să luăm lumină, primit cu entuziasm de publicul craiovean și de mitropolitul Teofan Savu. Dimineața urma să ciocnim oul roșu, la orele 8. Dar Grigore nu se sculase. Pe la orele 10, am bătut cu sfială în ușă și l-am zărit pe Grigore, de data aceasta nu ca poet, ci compozitor, cu hârtiile pe genunchi, notându-și muzical melodia inspirată chiar în dormitorul meu.

După pensionarea actorului Emil Boroghină ca director al Teatrului Național din Craiova, cel care inițiasse „Zilele Marin Sorescu”, împreună cu președintele Academiei Române, Eugen Simion, această manifestare soresciană intrase în declin. Ales primar al Craiovei, Antonie Solomon a preluat la un alt nivel aceste zile soresciene. Firește, la aceste ediții, de a căror organizare mă ocupam, din încredințarea edilului șef al Craiovei, nu putea lipsi Grigore Vieru, a cărui prietenie cu genialul scriitor bulzeștean era notorie. Și l-am omagiat pe „vărul lui Shakespeare”, adică pe Marin Sorescu. Dimpună cu Eugen Simion (președintele juriului de acordare a Premiului academic

„Marin Sorescu”), M. Cimpoi, N. Dabija, Adrian Păunescu, Adam Puslojici, V. Tărățeanu, D.R. Popescu, M. Ungheanu, Fănuș Neagu, Ion Miloș, Mircea Micu, Tudor Gheorghe, Virgil Ogășeanu, Dorel Vișan, Ilie Gheorghe, I. Colan, G. Mihăiță, Horațiu Mălăieles, Victor Crăciun etc.

Între 24-27 martie 2005, se desfășoară prima ediție a „**Zilelor Basarabiei și Bucovinei**”, Cetatea Banilor fiind prima și (deocamdată) singura localitate din România organizatoare de astfel de manifestații pentru confașii lor aflați nedrept dincolo de granițele țării. Primul invitat a fost Grigore, căruia i se coferise titlul de Cetățean de Onoare al Craiovei cu doi ani înainte. L-au însoțit atunci prietenii săi de-o viață: M. Cimpoi, N. Dabija, V. Tărățeanu, Victor Crăciun, care au fost înnoșilați ca cetățeni de onoare ai urbei (alături de semnatarul acestor rânduri), dar și generalul Mircea Chelaru, grupul „Etnos/Melos” din Chișinău, Victoria Costinean (Cernăuți). Atunci am lansat și cărțile lui Grigore Vieru: *Rugăciune pentru mama* și *Lucrarea în cuvânt*.

A doua ediție a **Zilelor Basarabiei și Bucovinei** (7-8 aprilie 2006) a fost dedicată împlinirii vârstei de 70 de ani ai Poetului, printr-un spectacol apoteotic cu titlul „**Strigat-am către tine...!**” la Teatrul Național care poartă numele prietenului său, Marin Sorescu. La acest spectacol, care a durat aproape șapte ore, și-au dat concursul și l-au onorat pe Poet prietenii săi din țară și de peste hotare: Tudor Gheorghe, Dida Drăgan, Anastasia Lazariuc, Gabriel Dorobanțu, Cristian Aldea Theodorovici, Cristian Sanda, Aurelian Temișan, Ionuț Dolănescu, Nineta Popa-Ionescu, D. Fărcaș, Adriana Ochișanu-Botgros, N. Ciubotaru, Lidia Bejenaru, Vlad Ghiorgheleș, Mihai Ciobanu, ansamblul „Lăutarii” condus de N. Botgros (aflat pentru prima dată în Oltenia), compozitorul Nicolae Caragia, tenorii Michael Kleitman (Germania), Ilia Trofimov (Rusia), Antonio Furnari (Italia) etc.

Dar, înainte de spectacol, i-am oferit o surpriză. Cu sprijinul financiar al Primăriei Craiovei, am alcătuit, tipărit și postfașat antologia poetică *Liniștea lacrimii* (cu o prefață de Antonie Solomon), care urma să fie

lansată în dimineața aceleiași zile în foierul Naționalului craiovean, fără să-l prevenim. Grigore a fost luat din spital de sub perfuzii, pe semnătură, și adus în mare grabă la Craiova (având concursul lui Ionuț Dolănescu), spre nedumerirea sa, care știa doar de spectacolul de la orele 18.

Abia când s-a așezat în fotoliu, în fața unui numeros public (din care făcea parte și complice Raisa Vieru și mama Doinei Aldea-Teodorovici), Grigore și-a văzut propria-i carte. Pur și simplu el a renăscut. Nu mai era acel bolnav luat din spital cu doar trei ore înainte. Iar cuvintele de dor și dragoste vieriană rostite de Theodor Codreanu, Victor Crăciun, Viorel Dinescu, Andrei Strâmbeanu, Andrei Sorel, Tudor Gheorghe, înregistrate și transmise radiofonic cu profesionalism de Gabriela Rusu-Păsărin, au întregit o manifestare de suflet. Și ca o recompensă morală pentru locuitorii acestor meleaguri, alături de care a mărturisit deseori că se află în comuniune (omul de afaceri Matei Vintilă din Horezu-Vâlcea i-a dăruit un apartament), Grigore Vieru a scris oda *Ce frumoașă ești, Oltenie!*, dedicată lui Antonie Solomon, care, pusă pe note de basarabeanul N. Caragia, a răsunat pe scena craioveană în interpretarea Anastasiei Lazariuc și a lui Gabriel Dorobanțu.

...Și a venit și ultima întâlnire, la Alba-Iulia, la Congresul Spiritualității Românești. Atunci, pe 2 decembrie 2008, Grigore mi-a dat ultima sa carte, *Taina care mă apără*, cu următorul (ultim) autograf: „*Fratelui Tudor Nedelcea, pentru că alături de el mă simt mai apărut în Taina mea. Vă iubesc și nu ne uitați!*”. Iar la despărțire, obraz la obraz, Grigore mi-a spus: „*Tudore, dacă auzi că s-a întâmplat ceva rău cu mine să dai crezare și să nu te întristezi*”.

Firește, nu aveam să cred că aceste ultime vorbe o să cadă ca o presimțire. Urma să ne reîntâlnim la 24 ianuarie 2009, la un pelerinaj organizat de Victor Crăciun și Mihai Cimpoi, prilejuit de cei 150 de ani de la Unirea lui Cuza. Pelerinajul trebuia să înceapă la Cernăuți, continua la Chișinău, apoi Iași, Ruginoasa, Focșani și București, unde urma să se relanseze vol.*Taina...* lui Grigore. Mi-a confirmat telefonic că urma să

vină pe 27-28 febr. 2009 la Craiova spre a-l omagia împreună, din nou, pe Marin Sorescu, iar pe 27 martie să participe la Zilele Basarabiei și Bucovinei. Urma ca acestea toate să se întâmple. Și se vor întâmpla, dar fără Grigore.

Cu o zi înainte de tragicul și absurdul accident, pașii mei și ai soției mele, Marilena (căreia, de fiecare dată, Grigore îi aducea o cutie de bomboane de la „Bucuria”) s-au îndreptat (de ce oare!?) spre Cimitirul Ungureni din Craiova, unde, pe crucea cavoului meu încrustat poezia *Nu am, moarte, cu tine nimic!* Apoi, în noaptea care a urmat înhumării sale, l-am visat; el era pe un tărâm (o limbă de pământ), eu pe alt tărâm, între cele două tărâmuri curgea o apă neagră. Am intrat în apă spre a ajunge pe celălalt mal, iar când apa mi-a ajuns la gât, Grigore m-a ridicat și m-a așezat pe tărâmul meu. Groaznic vis.

Acum, fără El, mi-e frig. Nu-l mai pot întâlni, nu-i mai pot auzi măcar vocea la celălalt capăt al firului de telefon, acea voce care îmi încălzea sufletul. Acum, fără El, mi-e frig.

Spunea Nichita Stănescu despre Eminescu că toți scriitorii vor să aibă opera la nivelul „omului deplin al culturii românești”, dar niciunul n-ar vrea să aibă și viața lui Eminescu. Afirmția este valabilă și în cazul lui Grigore.

Grigore Vieru era iubit și urât ca și Iisus Hristos. Și tot ca El va străluci și lumina. (Oare cei care l-au huiduit sau l-au considerat un poet total depășit se vor simți mai ușurați!?).

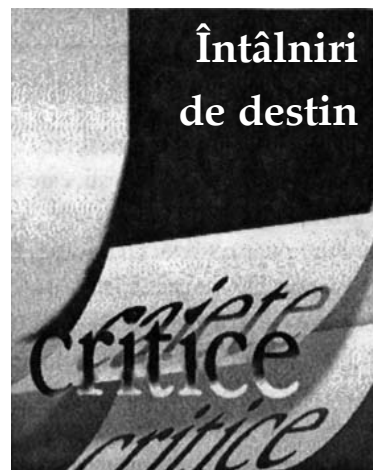
Dar peste tot și toate, în timpul vieții sale, Grigore Vieru răspândea bunătate creștină, har divin, înnobila oamenii cu prietenia sa.

Acum și în veac, cel care sunt și care a cunoscut izvorul și clipa, dar și rădăcina de foc a participat la curățirea fântânii, într-o rugăciune pentru mama, întru liniștea lacrimii, adică o lucrare în cuvânt în duminica cuvintelor, a atins taina care mă apără, spre a ne spune că *Hristos n-are nicio vină*, exclamând: *strigat-am către tine!*

Grigore Vieru, simplu ca iarba, a devenit *steaua de vineri* care ne veghează pașii și ne apără sufletele.

Alexandru ZUB

Un ostaș al cauzei naționale: Grigore Vieru



Abstract

The article is a last homage brought to the poet who stood as the image of the Romanian language in Romania and Basarabia. His devotion is an occasion to remember the civic and artistic achievements of the regretted Grigore Vieru.

Key words: poetry, the Romanian language, conciousness, Grigore Vieru.

Două evenimente, la fel de caracteristice pe cât de solemne, i-au dat lui Grigore Vieru ocazia de a-și rosti, în decurs de numai câteva luni, crezul poetic și totodată aspirația civică. Primul a fost atribuirea unui titlu de *doctor honoris causa* la Academia de Științe din Chișinău, pe 29 august 2007, prilej cu care a rostit un discurs despre *Limba română, oastea noastră națională*, cu subtitlul: *Testament*¹. Celălalt, căruia tot singur i-a spus *Al doilea Testament*, e alocuția despre foame, *jan-darmi și tsunami*, făcută la 27 martie 2008, când se împlineau nouă decenii de la Unirea Basarabiei cu Țara. Ambele mi s-au părut demne de atenție, fiindcă se plasează în proximitatea sfârșitului inexorabil, dar și pentru caracterul lor de „diată”, de confesiune *in articulo mortis*. Le regăsim pe amândouă în partea secundă a volumului antologic *Taina care mă apără*, căruia autorul însuși părea să-i atribuie un asemenea caracter, socotindu-l „cartea vieții” sale, după cum ne asigură într-un mic preambul². De notat, consensual, faptul că selecția propusă din *opera poetică* el o vedea stând la baza oricărei alte ediții.

Publicistica din același volum, ocupând aproape jumătate din spațiu, împreună cu

aforismele, se citește mai cu folos în lumina „testamentelor” amintite. Ele evocă momentul resurecției românești din Basarabia, la care, după cum se știe, aportul scriitorilor a fost decisiv. Lupta pentru alfabetul latin, pentru limba română, pentru istoria națională le-a înnobilat scrisul și acțiunea civică. „Le doresc învățăceilor mei, căroră m-am străduit să le mențin trează conștiința de neam și care muncesc acum în așezămintele științifice, de învățământ, de cultură, în justiție și în instituțiile statului, să contribuie permanent la extinderea și consolidarea adevărului că limba noastră literară, limba exemplară pe care o folosim și o vor folosi generațiile viitoare, limba lucrărilor literare și științifice, limba din documentele administrative etc. este – precum susține și Academia de Științe a Republicii Moldova – una singură și se numește *limba română*, aceeași pentru toți românii (moldoveni, munteni, ardeleni, bucovineni, transnistrienii, cei din Banatul Sârbesc, din Ungaria, Bulgaria, Ucraina, Rusia, SUA etc.)”³.

Pornind de la această concluzie, exprimată solemn, înțelegem mai bine de ce scriitorul militant vedea în „limba română, oastea noastră națională” și motivul pentru

1 Publicat de Alexandru Bantoș în antologia *Limba română este patria mea*, ed. II, Chișinău, 2007/2008, p. 339-350. Reprodus și în volumul de autor *Taina care mă apără*, editat împreună cu Daniel Corbu, Iași, 2008, p. 423-438.

2 Idem, *Taina care mă apără*, p. 5-6: *Cartea vieții mele*.

3 Ibidem, p. 437.

care, căutând să o prezinte, a recurs la sute și mii de nume implicate în marea bătălie. Era un fel de a le spune celor mai tineri, atât de dispuși a se topi în „furnicarul global”, că miza luptei pentru limba proprie e vitală, chiar dacă această limbă pare a fi numai „o candelă plăpândă”⁴. Un mare scriitor, din alt veac, îl asigura însă că o asemenea candelă poate răzbi tot întunericul din lume⁵.

Este spiritul în care Grigore Vieru evocă și în *Al doilea Testament* dramatica istorie a generației sale, care a izbutit totuși să recupereze o parte din valorile unei națiuni condamnate la pierdere de sine, la „mancurtizare”, la extincție etnoculturală. Noile generații par a nu mai fi interesate de miracolul basarabean din epoca interbelică, atât de fecundă pentru zona dintre Prut și Nistru, în pofida propagandei antiromânești din perioada comunistă. „O întreagă oaste” de învățători, profesori, educatori, preoți s-a pus în slujba recuperării naționale⁶. Concluzia? „Trebuie să așteptăm momentul potrivit reunirii. Mai exact, să ajutăm cu înțelepciune și răbdare venirea aceluia moment prin ocrotirea și apărarea credinței strămoșești a limbii române și a istoriei neamului în învățământ. Eu, personal, cred în venirea acelei zile”⁷, încheia poetul, integrându-se entuziasmat în marea „oaste” a culturii române.

S-ar putea obține un contur aproximativ al acestei formațiuni militante, explorând minuțios articolele lui Grigore Vieru din presă, alocuțiunile ocazionale, interviurile etc.⁸ Numai enumerarea lor, nudă, ar constitui un fel de opis semnificativ pentru ideea enunțată în titlu. Scriitorul a voit anume, într-o epocă a pierderii de sine, să le păstreze cât de cât identitatea, în cadrul proiectului său de regenerare națională. Unui critic care îi persifla „pomelnicele”, el i-a



răspuns fără să ezite: „Adevărul este că pomelnicele mele sunt istorie”⁹. Sever în judecata emisă pe seama celor în derivă, se arăta generos cu spiritele afine, capabile de înregimentare în „oastea” imaginată. Mai ales în interviuri, a ținut să-i și numească pe cei care se afiliaseră cauzei, fie că era vorba de scriitori, de publiciști, de membri ai societății civile, de istorici, de oameni ai clerului, înșirați ca într-un răboj pentru istorie¹⁰.

Sensibil la înțelepciunea străveche, poetul compara la un moment dat situația limbii române din zona pruto-nistrieană cu aceea a copilului revendicat de două femei, deși numai una putea fi, ca în parabolă, mama cea adevărată¹¹. Adesea „mașteră” cu neamul care a născut această limbă, istoria nu i-a scutit pe români de sacrificii menite să le pună la adăpost comoara din veac. Cu bun temei, istoria îi părea strâns legată de soarta limbii, ca dimensiuni complementare ale unei realități unice: poporul român¹².

4 *Ibidem*, p. 438.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*, p. 443.

7 *Ibidem*.

8 Vezi, de pildă, Alexandru Bantoș, *Retrospectivă necesară*, Chișinău, Casa Limbii Române, 2007, p. 27-39.

9 Apud *Limba română este patria mea*, p. 349.

10 Alexandru Bantoș, *Retrospectivă necesară*, p. 27-39.

11 Grigore Vieru, *Limba română, oastea noastră națională. Testament*, în vol. *Limba română este patria mea*, p. 339-340.

12 *Ibidem*, p. 344.

Limba era, în această viziune, *veșmântul ființei noastre*, recunoscut ca atare de Valentin Mîndicanu înainte chiar de disoluția imperiului sovietic (*Nistru*, 1988), în timp ce Nicolae Dabija, de pildă, căuta în istorie încă o sursă a identității proprii. În acest spirit evocă Grigore Vieru, memorabil, „podul de flori” ca pe un moment de grație, al regăsirii fraterne, dar și tragedia celor întemnițați în Transnistria fiindcă luaseră prea în serios unitatea românească. Pe lângă scriitori, sunt amintiți cu egală simpatie istorici, preoți, publiciști, devoți ai limbii și ai culturii noastre. Împreună, ei alcătuiesc un „lexicon” *sui generis*, întocmit de scriitor, cu ocazia atribuirii unui titlu academic, în fața unei adunări solemne, la 29 august 2007. A fost ca un cântec de lebadă, unul în care poetul militant își sistematiza parcă afinitățile de destin. Marile obstacole, încă redutabile, îi sporeau pesemne energia luptătoare: „Lacrimi așteaptă la rând, așteaptă la coadă, să strălucească de bucurie în ochii noștri în acea măreață zi, când vom fi și noi în rând cu lumea, cu alte cuvinte, în Europa. Nu poți intra în Europa cu minciuna și granița în spate”¹³.

Însă și *opera poetică*, așa cum a selectat-o chiar autorul, conține destule asemenea indicii. Numeroase poeme din *Taina care mă apără* au dedicații susceptibile de a fi examinate sub unghiul luptei pentru limbă, istorie, cultură română. Îndemnul la frăție și solidaritate activă e prezent peste tot, ca un laitmotiv.

Scriitorul se știa făcând „parte din cea mai nenorocită generație de români basarabeni”, fiindcă l-a cunoscut pe Eminescu abia târziu, în anii studiilor superioare, când a ajuns să-i descopere creația poetică și chiar articolele politice, care i-au servit oarecum și ca „manual de istorie”¹⁴. Atașamentul a fost pe măsura nevoii de a cunoaște cât mai bine trecutul, valorile culturale, năzuința regenerării. Asimila discret, pe furiș, cu teamă, ceea ce lumea românească de peste

Prut pierduse prin ocupația sovietică și prin bolșevism. Poemele dedicate mamei evocă de fapt patria râvnită, „țara” de dincolo de sârma ghimpată care îi sfâșia, implacabil, grădina casei natale.

Visul unității românești l-a făcut pe Grigore Vieru să reziste în cele mai grele împrejurări și să afle, ingenios, modalități de a-și păstra demnitatea de scriitor, alături de propensiunea civică posibilă sub dictatură. „România este o țară plină de câmpii, munți, ape, cântece, istorie și granițe”¹⁵. Dintre atâtea granițe, una era cu totul nefirească, motiv pentru care poetul aspira de mic să o elimine pe cea fluvială dintre satul său și miorcanii lui Pillat.

„Am răsărit ca poet din frumusețea, bogăția și tainele limbii române, căreia îi voi rămâne îndatorat până la capătul vieții”, se confesa Grigore Vieru, într-un text memorabil, pe care l-a numit anume *Testament*¹⁶. Ce poate fi mai frumos, mai emoționant, mai demn de memoria colectivă? Persecuțiile la adresa poetului și a celor de stirpe afină s-au vădit mereu la înălțimea mizei puse în joc: continuitatea etnoculturală a românilor. Multe victime ale opresiunii apar în scrierile sale, ca într-un răboj menit să le apere de ingraturitudine și uitare. Le regăsim în faimosul *Testament*, ca și în alte lucrări, mai cu seamă în ultima „crestomație” pe care a mai apucat să o vadă, *Taina care mă apără*. O putem folosi și ca pe un lexicon al luptei pentru cauza care i-a structurat existența poetică și militantă într-o epocă de nespus tragism. „Satana roșie”, astfel o numea scriitorul undeva, cu o metaforă demnă de reținut, la care se pot adăuga atâtea altele, scoase din adânc sa revoltă anticomunistă. „Ne-au schilodit limba și istoria”, spune într-un loc poetul, pentru a lămuri de ce tocmai pe acest teren, al limbii și al istoriei, s-a dat marea bătălie cu sistemul, bătălie câștigată în primă instanță, dar nepusă în valoare politică în anii ce au urmat. Speranța recuperării¹⁷ depline, sub steaua opțiunii europene, l-a animat indefectibil până la capăt.

¹³ *Ibidem*, p. 350.

¹⁴ Idem, „Sunt iarbă, mai simplu nu pot fi”, în *Ziua*, 29 ian. 2009, p. 19 (interviu de Mihai Barbu).

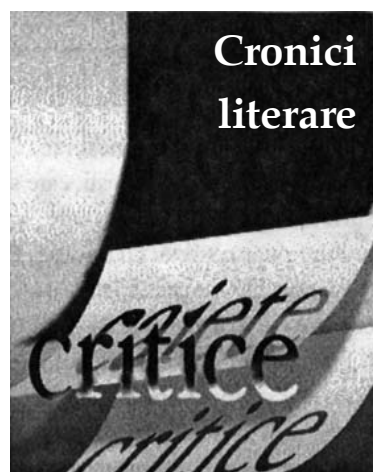
¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Apud *Limba română este patria mea*, p. 342.

¹⁷ Grigore Vieru, „Sunt iarbă, mai simplu nu pot fi”, loc. cit.

Simona ANTOFI

Dilemele actuale ale criticilor - În ariergarda avangardei



Résumé

En essayant de réaliser un livre parlé - genre particulier et tout à fait spécial de l'écriture biographique - deux écrivains, Eugen Simion et Andrei Grigor, mettent en oeuvre, à travers les générations, un dialogue sur les formes et les buts de l'acte / de la démarche critique et surtout un récit identitaire malgré soi, par lequel Eugen Simion, l'homme et le critique, se cache et se dévoile, en même temps.

Cartea vorbită pe care o compun, împreună, Eugen Simion și Andrei Grigor, poartă drept titlu o formulă foarte dragă celui din urmă, **În ariergarda avangardei**, formulă preluată de la Roland Barthes și adaptată poziției onest calculate și rigurose argumentate a criticului ce se vrea a fi ca atare. Nici prea aproape de fenomenul literar în desfășurare vie, clocotindă, adică în mijlocul rumorii pe care patimile de și despre literatură o creează permanent, dar nici prea departe, pentru a nu se deconecta de la tumultul vieții literare, criticul încearcă, astfel, să își asume, cu sinceritate și corectitudine, statutul, și să-și reprime, pe cât este cu putință, ceea ce el însuși numește “astuțiile, idiosincrasii ale spiritului”. Pariul acesta cu sine derivă, pe de o parte, din structura intelectuală și morală a criticului, iar pe de altă parte, de pe urma recuperării unor modele de comportament critic și de atitudine față de literatură și față de creatorii ei, precum Eugen Lovinescu, Titu Maiorescu, George Călinescu.

Situat, la o altă vârstă, pe același palier al raportului cu modelul, Andrei Grigor obține, pedalând cu îndârjire în direcția binecunoscutei pudori și rețineri în a (se) mărturisi, a lui Eugen Simion, definiții juste și pe deplin clasice ale criticii, având acel caracter memorabil și, ca valoare, statornic, al modelelor. Ca urmare, modelul Lovinescu

propune – și impune – ideea “resemnării în fața adevărului estetic și a luptei pentru impunerea valorilor modernismului”. Ca și Lovinescu, în desenul său interior, intim, criticul își abandonează slăbiciunile, temerile și spaimile, pentru că – și modelul maiorescian o dovedește, de asemenea – “intelectualul de performanță nu este totdeauna ce pare a fi”, căci “personalitatea lui este mai totdeauna opera voinței sale”. Iar Călinescu construiește modelul critic – și lecția – “narațiunii de idei”. A reconstrui cărțile înseamnă, din această perspectivă, a reaseza “substanța, tipologia, ideile, simbolurile” unei opere literare “într-un scenariu critic care este lizibil”.

Îndemnat să-și rezume metoda, Eugen Simion dezvăluie, cu parcimonie, o serie de constante ale demersului său, rezervându-și pentru sine dreptul – procedural – de a (se) folosi de o serie de *concepts*, și pe cel – omenesc – de a avea o serie de *fantasme* proprii. Altfel, lucrurile sunt simple, dezarmant de simple : “orice metodă este, principial, de acceptat dacă mă duce spre ceea ce este esențial în operă, adică spre simbolurile ei”.

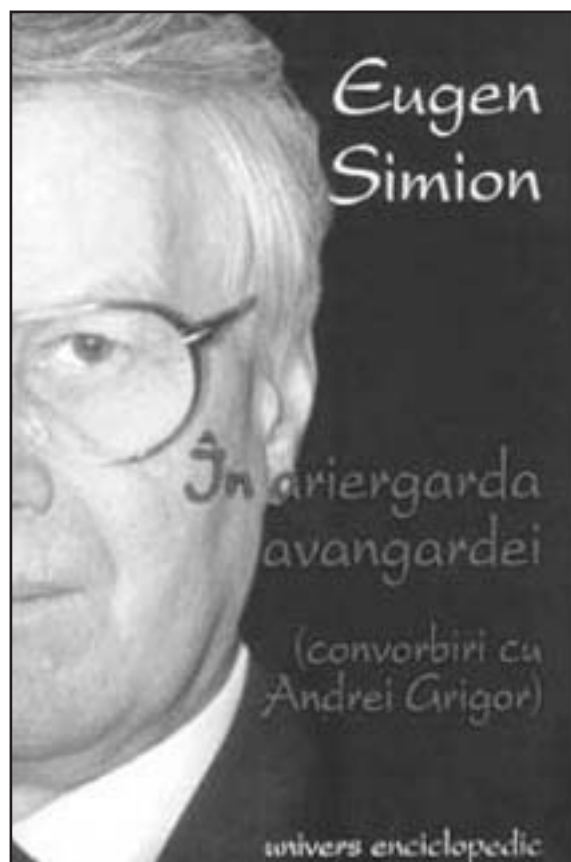
“A justifica estetic opera” reprezintă ipoteza de lucru și deznodământul demersului critic asumat de Eugen Simion. Ideea de valoare impune criticului un instrument privilegiat de lucru, căruia i se subordonează toate celelalte proceduri și tactici de

aprop(r)iere a obiectului – operă, și anume judecata de valoare.

Cât despre sine, Eugen Simion afirmă, reiterând comandamentul îndoielii metodologice, precum și oboseala – sau greața – de literatură, pe care o mărturisește uneori: “sunt un Toma care până nu vede (pipăie) substanța operei, nu crede nimic esențial despre valoarea ei”, și “un critic literar trebuie să aibă în ființa lui un Petru care nu se leapădă niciodată de literatură, (iar când se leapădă, o face în momente de criză existențială și morală și, de regulă, se leapădă pentru ca, apoi, să regăsească plin de fervoare și credință, literatura!) și un Toma care, îndoindu-se metodic, caută adevărul și până la urmă îl găsește”.

Plăcerile lecturii se îndreaptă, în cazul lui Eugen Simion, către valorile clasice ce dau, în mod sigur, prin greutatea lor estetică și prin reverberațiile spre ceea ce este sau se vrea a fi mișcarea formelor și a modelelor literare astăzi, argumentul principal al demersului critic și justificarea deplină a vocației proprii: “Îmi place din ce în ce mai mult secolul al XIX-lea și, în ultimii ani, prefer literatura documentară... Urmează poezia, la urmă, romanul și eseul filosofic”. Iar în privința romanului, criticul este ferm și... călinescian: înainte de a exersa în stilul Balzac, [prozatorul român] a sărit la Proust și, de aici, la Joyce, apoi s-a înfundat în *metaroman*. Suntem buni stilisti, suntem textualiști, postmoderni, avem complexul genialității, dar nu știm să construim o tipologie și să analizăm psihologia individului comun”.

Același recul în fața textului literar – de această dată, poetic – ce își refuză, crezând că și-a pierdut apetența pentru metafizică, deschiderea către dialogul cu cosmosul, cu ideea de ființare, despiritualizându-se, înregistrează gustul critic în raport cu poezia postmodernă. Așa se explică mișcarea retractilă a spiritului critic în fața poeziei postmoderne românești, și preferința pentru *logothetii* care “au inventat gramatica, retorica, limbajul poetic, inclusiv jocurile poetice”, “voind să facă plăcere *ibovnicelor slăvite*”. Acest hedonism transferat în literatură se dovedește molipsitor, cititorii care au lecturat atent **Dimineața poezilor** regăsindu-l, ca stare de spirit capabilă să remo-



tiveze, de plidă, lectura poezilor Văcărești și a rafinatului Costache Conachi.

În această ordine de idei, se poate spune că orice carte de critică reprezintă “o structură de existență”. Istoria unui spirit care (se) caută, în virtutea credinței că adevărul – estetic, firește – există, cu obstinație. Și care găsește, rareori, o carte de excepție, “capodopera neconoscută, himera celor care cred cu putere că literatura este o formă superioară de existență”. Iată unul dintre *bovarismele* criticului, o dorință secretă care, în realitatea concret – literară, s-a împlinit deja, cum, de altfel, s-a împlinit și o alta: cărțile lui Eugen Simion sunt citite “nu numai pentru adevărul textelor”, “dar și pentru frumusețea lor, ca o proză superioară de idei”. Faptele acestea sunt incontestabile.

Ideile, formulele lansate sau create de Eugen Simion circulă, astăzi, printre specialiști sau pasionați de viața formelor literare, confirmând o intuiție adâncă a criticului: “cine mă iubește, fugă de mine cu ideile mele și le aruncă în pământ bun pentru a rodi”.

George
NEAGOE

Eminescu tratat de negociere (I)

Abstract

The article is the first part of a discussion about the study "Eminescu: negocierea unei imagini" by Iulian Costache. The scholar proposes a new vision about the way in which the poet was perceived by his contemporaries between 1870 and 1902. The aim of this paper is to analyse the image of Eminescu until 1875. It appears that the writer was ignored in most cases.

Key-words: *Eminescu, negociation, image, Junimea*

Eminescu a ajuns obiect de producție culturală în serie. Există o mulțime de eminescologi. Unii anonimi, alții ocoliți. Îndrăznesc să susțin că, în cazul studiilor despre Eminescu, se dezvăluie marele defect al literaților români, acela că nu prea se citesc între ei, ci, mai degrabă, se răsfoiesc unii pe alții. Îi apreciez pe exegeții care și-au însușit lecția lui G. Călinescu despre funcția istoricului literar. Iar Iulian Costache se numără printre aceștia. Cu toate că în volumul de debut* autorul nu-și revendică explicit demersul de la articolul „Tehnica criticii și a istoriei literare”, influența călinesciană se observă chiar în titlu. Iulian Costache precizează că el este negociatorul, că el stabileș-

te modul de abordare a materiei de studiu:

„Am încercat să propun o viziune nouă despre Eminescu, ferită de bruiatul prejudecăților literare, didactice sau critice actuale, renunțând pentru o clipă la imaginea noastră despre Eminescu, în favoarea inventării unei alte percepții asupra lui Eminescu. Am recurs astfel la re-construirea, re-inventarea imaginii lor, a contemporanilor poetului, despre cel care avea să devină, în timp, o marcă de referință a culturii române” (s.n., G. N., p. 16).

Două dintre ideile lui Călinescu se regăsesc în citatul anterior. Una se referă la voința istoricului de a aduna și a organiza faptele într-o structură investită cu sens¹. Cealaltă consacră imaginația ca factor decisiv al construcției istorice². Iulian Costache selectează, ascunde, interpretează fapte din trecut în folosul propriului scenariu epic și, de cele mai multe ori, oferă o viziune revigorată, clădită pe nuanțe teoretice, pe subtilități de limbaj, pe sondarea climatului cultural din intervalul 1870 – 1902.

Mi se pare necesar ca lucrarea de față să fie analizată din punctul de vedere al raportului dintre intențiile declarate și concretizarea acestora. Înainte de toate, se cuvine să stăruim asupra motivelor care l-au determinat pe Iulian Costache să scrie o astfel de operă. În opinia sa, trei ar fi „sfidările” întâmpinate de eminescologie:

„...**recuperare propriei istorii**, ceea ce inducea responsabilitatea construirii unei conștiințe și a unei imagini de sine, deopotrivă coerentă și completă, cu asumarea atât a integralității diacronice, cât și a celei paradigmatică, scutită de riscurile unor «pudibonderii» auto-referențiale alimentate de «amneziile» memoriei culturale; **recuperarea decalajului epistemologic** pe care exegeza emiseciană l-a înregistrat, având în vedere uzura simbolică a temelor rulate de manualele școlare sau de unele cursuri universitare cantonate în aceeași teme vechi, ce nu

* Iulian Costache, *Eminescu: negocierea unei imagini*, București, Editura Cartea Românească, 372 pag.

1 „Faptele noastre de acum nu sunt istorice, ci existențiale. Dar orice fapt, oricât de indiferent în sine, introdus într-o structură de un istoric, devine istoric. Istoria este interpretarea însăși, punctul de vedere, nu grupul de fapte, și această interpretare presupune un ochi formator” (*Tehnica criticii și a istoriei literare* în George Călinescu, *Principii de estetică*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 80).

2 „Ca să înțelegi pe Creangă, pe Eminescu și pe Caragiale, trebuie să descoperi la fiecare o structură proprie. Însă a descoperi este totuna cu a inventa, fiindcă dacă ea ar fi evidentă oricui, n-ar mai fi nevoie de nicio sfortare metodologică” (*Ibidem*).

mai pot stimula un apetit real al lecturii; de asemenea, întârzierea exegezei eminesciene de în a asuma plauzibil o schimbare de paradigmă ce a furnizat o viziune teoretică nouă, a epistemei post-modernității, care valorizează «diferența», «gândirea slabă» și o nouă sensibilitate în structura de gust a publicului contemporan, a condus la acumularea unor frustrări ce acuză neputința apariției unui nou Eminescu, consubstanțial cu viziunea și sensibilitatea actuală; a treia sfidare privește **contextualizarea europeană atât a cononului literar, cât și a celui critic românesc** din perspectiva referințelor furnizate de canonul cultural european și piața de imagine a bunurilor simbolice la nivel european; istoria receptării figurilor exemplare ale unei literaturi, ca operă de restituire a unui memorial cultural și ca discurs de re-evaluare și re-inventare a legitimității unui canon, merită să fie înțeleasă ca un capitol de istoria mentalităților în contextul mai larg al dezbaterilor privind canonul cultural european și al reformulării hărților simbolice ale patrimoniului cultural european” (s.n., G. N., p. 17 – 18).

Deși cam lung, fragmentul decupat ne ajută să verificăm dacă aserțiunile au acoperire după lectura tuturor capitolelor. Prima provocare are câteva deficiențe de exprimare, ce se află în neconcordanță cu alte pasaje. De exemplu, exegetul nu parcurge istoria integrală a eminescologiei, chiar el stabilindu-și, anterior, ca zonă de interes, receptarea lui Eminescu în epoca situată între două momente guvernate de T. Maiorescu: apariția primelor capitole din „Direcția nouă în poezia și proza română” (1871) și donarea către Academia Română a manuscriseleor eminesciene, în 1902³.

A treia provocare are parte de o rezolvare deficitară. N-am găsit nicăieri valorile care l-ar propulsa pe Eminescu în grupul marilor scriitori ai continentului. Iulian Costache aduce un argument, și acela îndoielnic, în favoarea anexării lui Eminescu la patrimoniul cultural european, și anume că opera lui Eminescu ar fi tot atât de canonică precum cea a lui Cervantes. Autorul divaghează în jurul prozei *Pierre Menard, autorul lui Quijote* de Borges, încercând să acredi-

teze ideea că „prezentarea prin intermediul unui «studiu de caz» (lectura romanului *Don Quijote*) a sfidărilor pe care lectura operelor canonice le comportă devine, astfel, un mod de a prezenta o situație care nu singularizează lectura operei eminesciene” (p. 40). Dincolo de repetițiile lexicale agasante, apare încă o formulare stridentă. Eminescu devine reper pentru Cervantes și nu invers, deși romancierul spaniol și-a scris capodopera în secolul al XVII-lea. În fraza următoare, comparația este regândită în favoarea contextualizării europene a lui Eminescu: „această prezentare plasează lectura operei eminesciene într-o anumită companie paradigmatică, în cadrul căreia astfel de «cazuri» se multiplică, evidențiind o serie de provocări comune care caracterizează întreaga categorie a textelor clasice. Prezentarea implicațiilor presupuse de lectura unei opere canonice, cum este cea a lui Miguel de Cervantes, reprezintă, de aceea, un fenomen generic, care poate fi extrem de sugestiv pentru și pentru încercarea de înnoire a tradiției interpretative a operei eminesciene” (*Ibidem*).

Sunt multe elemente ale discuției despre textul borgesian care nu funcționează în relație cu premisele cărții. Nu risc să susțin că nu există vreo creație despre opera eminesciană scrisă după calapodul lui *Pierre Menard, autorul lui Quijote*. Altele sunt carențele legate de acest preambul exagerat de lung și lipsit de relevanță, în opinia mea. Cea dintâi vizează asumarea voalată a gestului lui Pierre Menard, de „re-în-ființare” a unui canon, în termenii autorului. Numai că Iulian Costache, așa cum el însuși precizează, reînființează diacronia receptării lui Eminescu scriitorul, gazetarul și persoana de interes public, și, într-o măsură mai mică, îi reinventează poemele. Următoarea greșală ține de inconsecvența teorie și aplicații. Cercetătorul nu respectă paradigma postmodernă a „diferenței”, în descendența căreia își plasează studiul, identificându-și demersul cu acela întreprins de un personaj. „Re-în-ființarea” ține de legile ficțiunii literare, iar Iulian Costache o tranferă în

3 Vezi p. 15, în special al doilea și al treilea paragraf.



domeniul unei alte ficțiuni – istoria, adică metaliteratura. În loc să se distanțeze față de Pierre Menard, istoricul se regăsește în acesta. Desele distincții conceptuale bruiază sau chiar surpă arhitectura cărții. Ambiționându-se să fie subtil, autorul devine prolix. Din fericire, deși refuză să-și catalogheze argumentația ca o relectură, ca o reconsiderare a lui Eminescu drept „contemporanul lor”, Iulian Costache reușește tocmai contrariul⁴. Meritul metodologic incontestabil al prezentului volum constă în renunțarea transformării lui Eminescu în „contemporanul nostru”, în eroul civilizator care, în orice epocă, răspunde necesităților comunității.

Gluma lui Maiorescu

Când renunță la teoriile despre canon și se ocupă de reinterpretarea imaginii lui

Eminescu, de „recuperarea decalajului epistemologic” al eminescologiei (a doua „sfidare” enunțată la p. 17), Iulian Costache dovedește o forță speculativă uluitoare. Manevrează cu abilitate informațiile din cele trei decenii parcurse, sondează mentalul literar dominant, caută modificările de gust și de percepție, nu uită că cititorii de atunci aveau un sistem de referință diferit. Aș fi tentat să afirm că exegetul reconstruiește dacă nu fidel, măcar convingător, diversele contexte culturale.

Iulian Costache știe că discursul asupra istoriei îi scapă din vedere pe perdanți și că oscilează între „o «solemnizare» a învingătorilor și, respectiv, o caricaturizare a «învinșilor»” (p. 75). Segmentul rezervat „semiozei polemice” din capitolul „Valorizări negative” încearcă să fotografieze imaginea de început a *Junimii*. Ce statut cultural avea societatea între 1867 și 1872? Reprezenta ea o autoritate? Datele adunate de cercetător infirmă o atare supoziție. Grupul ieșean le apărea multora ca o instituție marginală, care face vâlvă pentru a fi luată în seamă. Acțiunile junimiste erau considerate neserioase, excentrice, denigratoare și destructive: „Autoritatea școlii ieșene care, pentru cititorul de azi, este un dat indiscutabil, o axiomă culturală, pentru publicul epocii nu constituia o garanție apriorică, ba chiar, considerând «imaginea» pe care *Junimea* și-o crease până în acel moment, am putea bănuî că destule vor fi plantat în cadrul percepției comune asupra acestei grupări de juni care nu prea păreau a dovedi respect pentru valorile și cutumele omologate de societatea timpului” (p. 72).

Apărută zgomotos, *Junimea*, prin articolele lui Maiorescu împotriva axiologiei pașoptiste, își aroga dreptul de a schimba standardele de compoziție literară și de lectură. Totuși, așa cum constată Iulian Costache, în ochii unui antijunimist precum Hasdeu, poezii promovați în rândul „direcției noi” reprezentau „nume destul de «vechi»” (p. 83). Alecsandri, S. Bodnărescu, Matilda Cugler-Poni și Th. Șerbănescu nu constituiau surpriza. Un singur nume răs-

⁴ Cf. p. 16, citatul prezent în acest articol.

toarnă percepția lui Hasdeu: „Resursele de imprevizibilitate ale ofertei *Direcției noi* focalizau, așadar, pe numele lui Eminescu, fapt care putea să sugereze, între altele, chiar și o «inconsistență» a unei direcții ce se anunța în acest fel a fi «nouă»: oricât de nouă, ea se baza pe «piese» vechi, deja cunoscută publicului. Așadar, nimic surprinzător până aici, doar dacă pomenirea lui Eminescu – în interiorul enumerației direcției – nu ar fi riscat să fie o «noutate» ce echivala cu o *sfidare*: atât față de Alecsandri, prin vecinătatea imediată a plasării sale, cât și față de ceilalți poeți, care nu mai erau de mult niște necunoscuți” (p. 84). Lăsând încă o dată la o parte carențele frastice și redundanțele fastidioase, sesizăm că pentru Hasdeu nu exista, de fapt, decât o „direcție veche”. Și că, în viziunea lui, care era și cea dominantă în epocă, apariția unui tânăr lipsit de celebritate, de texte și de teme canonice, așezat pe treapta secundă a ierarhiei literare, însemna – din partea spiritului director al Junimii – „nici mai mult nici mai puțin decât un fel de scamatorie, un fel de farsă magică” (p. 85). Ignorat ca scriitor, deși considerat de Maiorescu „poet în toată puterea cuvântului”, Eminescu se înfățișa sub forma unei mistificări grafice, fiindcă activitatea sa poetică încălca, deopotrivă, cele două criterii postpașoptiste de canonizare: „maxima cantității” și „maxima calității”⁵. Iulian Costache este de părere că, prin cele două farse poetice îndreptate împotriva „Convorbirilor literare”, Hasdeu dorea să evidențieze nu doar că „valoarea textelor respective stătea în... izul cosmopolit al pseudonimelor” (p. 72). Gestul lui Hasdeu ar fi o replică într-un ton glumeț la păcăleala propusă de Maiorescu prin încadrarea lui Eminescu în categoria scriitorilor remarcabili: „După modelul inventării scriitorilor de notorietate presupus a fi fost aplicat de T. Maiorescu, B. P. Hasdeu a inventat niște scriitori inexistenți (truc pe care «bibliografiile» fantastice postmoderniste îl vor consacra, mult mai târziu) care au și fost publicate în *Covorbiri literare*, și dacă jocul ar fi continuat, cine știe cum s-ar fi terminat

⁵ Vezi p. 85.



această aventură, dacă farsa nu s-ar fi oprit la trimiterea a câte unui text, pentru fiecare dintre cei doi autori inventați, ci ar fi riscat să continue cu producții literare tot mai consistente” (p. 86). Ipoteza este atent organizată, seducătoare și plauzibilă până la un punct. Obiecția mea are natură cronologică. Dacă poezia *Eu și ea*, trimisă de Hasdeu la redacția „Convorbirilor literare”, a apărut în 1871, an în care Maiorescu începea publicarea în serial a „Direcției noi în poezia și proza română”, cealaltă, intitulată *La noi...* va figura în paginile revistei *Junimii* abia în 1876.

Iulian Costache dispune de talentul necesar pentru a ne convingă să purtăm lentilele care să ne determine să-i vedem pe junimiști și așa cum îi percepeau contemporanii. Dacă Hasdeu îi înțepase cu umor și ironie, alte gazete n-au ripostat în niciun fel până la

1873: „Ideea emergenței unui canon literar alternativ față de cel aflat în vigoare la acea dată nu fusese prizată de public” (p. 90). *Junimea* devenise invizibilă cu toate eforturile de a-și aroga funcția de a inova literatura română. Poezia lui Eminescu nu stârnea nici măcar un pamflet. Pentru a readuce în atenție *Direcția nouă*, Maiorescu atacă „Revista Contimporană” astfel încât mișcarea ieșeană „să nu eșueze într-o zonă minoră de «glumă» literară, așa cum receptarea din anii 1871 – 1872 părea să fi fost în chip dominant. Pentru aceasta avea să recurgă la crearea unui eveniment de comunicare (prin intermediul lansării unei polemici) ce își dorea să comute percepția publică asupra mizei «serioase» a *Direcției noi*” (p. 91). Replica publicației bucureștene vine din partea lui V. A. Urechia, care, în articolul „Noua direcțiune din Iași”, îl ia în răspăr pe Eminescu pentru că Maiorescu îi acordase o valoare similară lui Alecsandri. Tind să-i dau dreptate lui Iulian Costache atunci când susține că scopul ripostelor „Revistei Contimporane” ar fi fost să arate „proiecția unei direcții noi, așa cum era realizată, la 1871–1872, de *Junimea*, într-o manieră provocatoare și, totuși, cam fără acoperire din perspectiva convențiilor asumate deopotrivă de creatorii și publicul epocii, era mai curând o *pretenție*. Așadar, un *moft*” (p. 94).

Exegetul surprinde și chiar intrigă apreciind că imaginea lui Eminescu nu era disociată de cea a grupului din care făcea parte. Și mă întreb de ce trebuia ca poetul să fie o individualitate din moment ce între 1869 și 1874, nu a stat prea mult în țară? Interpretarea lui Iulian Costache se arată cu atât mai interesantă, cu cât surprinde o organizare stabilă a spațiului literar autohton, și anume în reviste și în cenacluri. Tipărirea în „Revista Contimporană” a parodiei *Muza de la Borta-Rece* – „ce-l avea de autor, pare-se, pe Anghel Demetrescu” (p. 123) –, după alte informații pe Mihail Zamphirescu, ilustrează perfect ideea precedentă. *Junimea* este respinsă în bloc, minimalizată după numele răsturnat al mentorului ei: Maiorescu – Minorescu. Observațiile autorului sunt atente vizează mai mult paliere, printre care și cel lingvistic, pus sub semnul „celor trei

D: disputelor, distincțiilor și delimitărilor teoretice” (p. 126). Încă o dată Eminescu nu figurează ca țintă predilectă a adversarilor: „Ideea creatorului desăvârșit în varianta canonului junimist este ipostaziată în această parodie de Brutnărescu, ca poet, și de Pan Pan, ca istoric. Minunescu, masca lui Eminescu, ocupă un loc secundar în cadrul parodiei, deși în articolul lui Maiorescu, *Direcția nouă*, Eminescu îl devansa pe Bodnărescu. Lucrurile sunt explicabile. Deși pentru foarte mulți contemporani, poeziile lui Bodnărescu și ale lui Eminescu păreau să semene, fiecare dintre ei fiind resimțit ca fiind sosie a celuilalt” (p. 127). Cred că n-ar fi fost lipsit de rost dacă Iulian Costache ar fi zăbovit asupra felului detașat în care Eminescu a receptat referințele la propria persoană. În postuma *Antroporfism*, o fabulă redactată în registrul unei balade cântate la nuntă, poetul se autoironizează, demonstrându-ne că parodia nu l-a afectat:

„Deci dară, boieri de cinste, că-mi făcui
tot boerescu
Mai cu rime, mai cu vorbe, când de
samă când de clacă;
Am ajuns la *deciu*—mă scarpin—închid
cartea mea possacă
Și cu multă plecăciune vi se’nchină
— Minunescu.”

Printre surprizele pregătite de Iulian Costache se numără și analiza unui text profetic – *Spiritele anului 3000 (Impresiuni de călătorie)* – întocmit de Demetriu G. Ionescu (viitorul Take Ionescu), publicat în *Revista Junimii*, în 1875. Eminescu este iar tratat în cheie minoră: „Eminescu nu este perceput ca fiind scriitorul de care adversarii *Junimii* să se împiedice. El încă nu are un profil public proeminent, fiind încă un scriitor de climat, elocvent nu atât în sine, cât pentru climatul (și așa „discutabil”) pe care *Direcția nouă* încerca să-l promoveze” (p. 141).

Din analizele lui Iulian Costache, reiese că Eminescu, la începutul carierei sale literare, era un scriitor fără importanță, un pretext suficient pentru adversarii lui Maiorescu de a ironiza pretențiile *Junimii* că reprezintă un pol cultural marcant. Poetul nu primise confirmarea.

Lucian
CHISU

Laboratorul poetic eminescian

Abstract

The author makes a review of the Dictionary of Eminescu's poetical language (the accordances of postume poetries) issued in 4 volumes by the "Alexandru Ioan Cuza" University Publishing-house in Iași (2006), coordinated by the reputed Eminescu expert, professor Dumitru Irimia. Result of CNCSIS funds, the dictionary completes a larger series of lexico-graphique works dedicated to Eminescu's entire creation, using the best methods of analysis (deceleration) and interpreting.

Key words: IT, sense, significance, Eminescu, creation laboratory.

Rezultate dintr-un grant CNCSIS derulat în intervalul 2004-2005, cele patru volume ale *Dicționarului*¹ coordonat de profesorul Dumitru Irimia vin în completarea unei inițiative mai vechi a universitarului ieșean, care, încă din anii '90 ai secolului precedent, iniția împreună cu un colectiv de tineri cercetători un vast Proiect de studiu al creației eminesciene din perspectiva lexicografiei și semanticii poetice. În urma eforturilor depuse, au fost editate, pe rând, alte

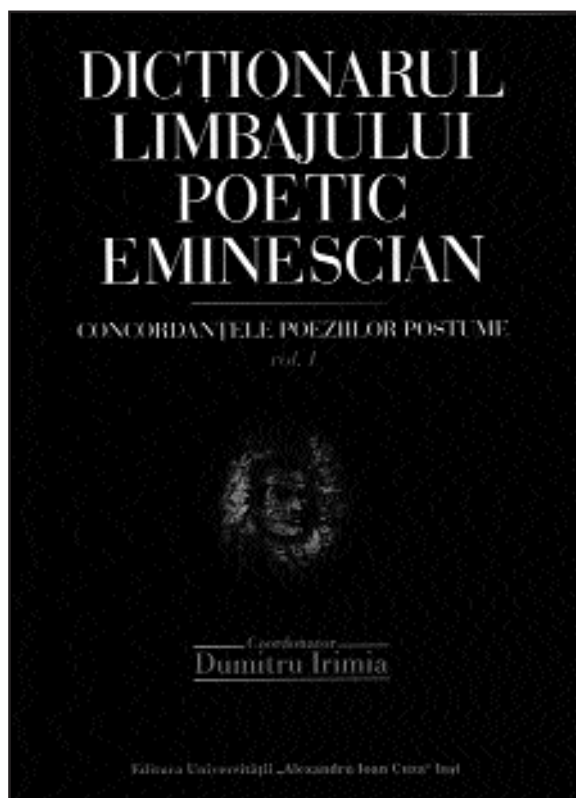
și alte contribuții², însă, din nefericire, diseminarea rezultatelor a rămas un deziderat greu de atins. Revistele de specialitate, câte mai apar, nu mai au difuzare. Presa culturală și, uneori, chiar formatorii de opinie manifestă reticență pentru studii de anvergură cu mari și aparent aride suprafețe de lucru. Despre seria *Dicționarelor* de concordanțe lexicale eminesciene și caracterul înnoitor al acestora s-a scris foarte puțin, ignorarea fiind apăsătoare și semnificativă. Spre a o atenua, profesorul Irimia a prezentat și donat personal volumele unor instituții bucureștene de cultură, precum Muzeul Național al Literaturii Române și Institutul „G. Călinescu”. Între cei care au salutat metoda avansată și aplicația ei pe textul eminescian s-a aflat acad. Solomon Marcus³, un specialist al analizei matematice inclusiv în structurile literar-artistice. De altfel, cu prilejul unui interviu din „România literară” (29.09.2006), autorul cunoscutelor lucrări *Linguistica matematică* (1963) și *Poetica matematică* (1973) constata că „la noi lucrurile se mișcă mai greu, deși unii pași au fost făcuți de Marian Papahagi și Dumitru Irimia.”

După cum reiese din preambul, echipa ieșeană a apelat la și a beneficiat de rezultatele și colaborarea cu Centrul de analiză a textului de la Facultatea de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, în cadrul căruia se tipărea în 1999 volumul intitulat *Concordanța poeziilor lui B. Fundoianu*. De altfel, sistemele CONCORD și SILEX, primul de lematizare automată și generare a concordanțelor, iar cel de-al doilea de informatizare lexicală, au fost preluate cu ajutorul a doi dintre membrii echipei clujene, Sanda Cherata și Teodor Vușcan, colectivul ieșean fiind constituit din filologii Adina Hulubaș și Oana Panite, informati-

1 Dumitru Irimia (coord), *Dicționarul limbajului poetic eminescian* (concordanțele poeziilor postume), 4 volume, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2006.

2 *Concordanțele poeziilor antume*, 2 vol., Editura Axa, Botoșani, 2002, și *Semne și sensuri poetice*, Editura Universității „Al. Ioan Cuza” Iași, 2005; acesta din urmă consacrat câmpului semantic arte.

3 În „România literară”, nr. 4 din 31 ianuarie 2007, din care cităm: „La ora bilanțului anului literar 2006, mi se pare de neiertat omiterea unei apariții care ar trebui să-și pună amprenta pe exegeza eminesciană a deceniilor viitoare. Am în vedere încheierea publicării *Dicționarului de concordanțe al limbajului poetic eminescian*, totalizând peste 300 de pagini. Această întreprindere aparține unui colectiv de la Universitatea Al. I. Cuza din Iași, coordonat de profesorul Dumitru Irimia.”



cianul Mihaela Brut și Dumitru Irimia, în calitate de coordonator. Dacă despre tinerii cercetători nu deținem date științifice foarte consistente, în schimb, în ceea ce-l privește pe coordonatorul proiectului, trebuie menționat aprofundatul său stagiul în eminescologie, care dă un contur aparte traseului urmat de profesorul Dumitru Irimia în cariera universitară și științifică. În 1962, devenea licențiat al universității ieșene cu un studiu intitulat *Concepția lui Eminescu despre artă*, iar în 1976 își susținea doctoratul cu o teză despre *Limbajul poetic eminescian*, tipărită ulterior⁴. Între 1975 și 2006 a inițiat seria *Colocviilor naționale studențești Mihai Eminescu*. A înființat apoi *Catedra Eminescu* la Universitatea din Iași și a fost organizatorul unui *Colocviu internațional Eminescu* (UNESCO, 2000). A condus cinci doctorate având ca temă creația eminesciană, a susținut douăzeci de conferințe în țară și în străinătate despre Eminescu și, nu în cele din urmă, l-a editat de șase ori pe poet. Profilului științific s-ar cuveni să-i adăugăm și contribuțiile foarte importante în dome-

niul stilisticii românești, începând de la definirea domeniului stilisticii și încheind cu numeroasele studii aplicate pe text. Această impresionantă carte de vizită reprezenta o primă certitudine a proiectului de față.

Cele patru volume apar însoțite de o succintă *Introducere la citirea Concordanțelor*, menită a-l familiariza pe cititor cu „modelele” europene urmate, cu metodele interne ale cercetării și aspectele cele mai importante ale demersului. Aici se arată că autorii vizează, ca orientare, modelul lexicografic aplicat de specialiștii italieni creației lui Leopardi, Montale, D’Anunzio, Ungaretti, alte studii, similare, fiind realizate în Anglia (W. Blake, Lord Byron, Yets), Spania (F. G. Lorca) și S.U.A. (Emily Dickinson). În plus, pentru definitivarea dicționarului de *Semne și sensuri poetice*, cercetătorii ieșeni au apelat la cunoscutul *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier și Alain Cheerbrant. În toate situațiile înainte menționate, cercetarea s-a desfășurat prin intermediul metodelor statistice (matematice) generate de computer. Avem, prin urmare, aportul informatizării, tehnică de dată relativ recentă, nu însă fără a fi existat, chiar și în filologia românească, unele tentative sau mai degrabă tatonări, în vechime. Fiind de acord că aplicarea metodelor moderne, informatizate, produce un spor uriaș de informație și asigură conexiuni la care cu greu s-ar fi ajuns prin metodele tradiționale, considerăm util să amintim câteva din palidele încercări, mai vechi, din cultura noastră. Prima de acest tip, executată cu mijloacele epocii, aparține lui D. Caracostea. În *Expresivitatea limbii române* (1942), autorul analizase statistic vocalismul eminescian, în paralel cu vocalismul liricii lui Vasile Alecsandri și, pentru comparație, cu cel al limbii române. Ulterior, referindu-se la limba română sau chiar la Eminescu, avuseseră preocupări asemănătoare D. Macrea (1943, 1968), A. Juilland, P. Edwards, I. Juilland (1965), Alexandra Roceric-Alexandrescu (1968), Tudor Vianu (1968), Luiza Seche (1974), ca să-i amintim pe cei dintâi.

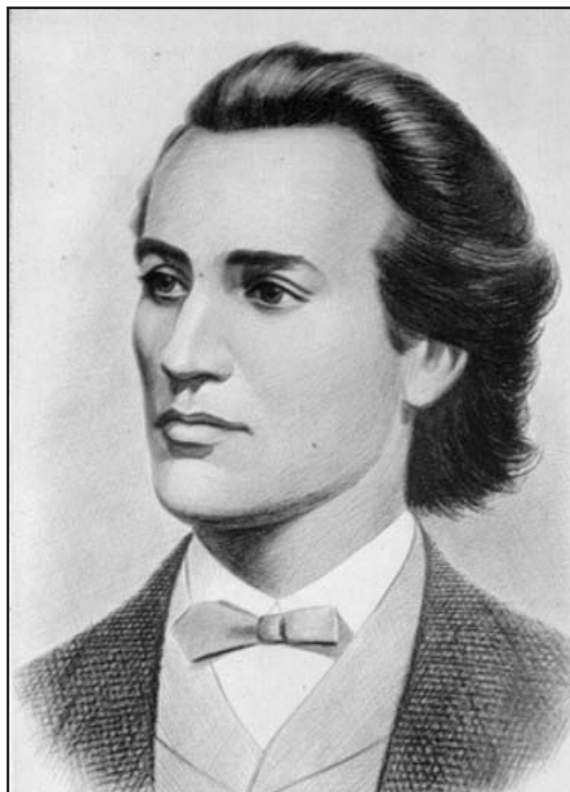
Revenind la *Dicționar*, un punct de litigiu, semnalat de altfel și referitor la prece-

4 Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Editura Junimea, Iași, 1979.

dentele volume din serie⁵, l-a constituit alegerea edițiilor de „hârtie” aflate la originea Proiectului informatizat. Diversitatea polemică a punctelor de vedere în privința editării operei lui Eminescu este o chestiune la ordinea zilei, nestinsă nici astăzi, chiar și mai încălțată din cauza noilor norme de scriere, active după 1990. De la seria primă, îngrijită de Titu Maiorescu în timpul vieții poetului și până astăzi, editologia eminesciană a devenit un vast teren de confruntări, cu dese armistiții, dar fără vreo convenție stabilă. Avem cam tot atâtea versiuni, câți editori au fost⁶, iar lucrurile se complică și mai mult din cauza reglementărilor ortografice, nici acestea puține în timpul scurs. Cercetătorii ieșeni au optat pentru edițiile Perpessicius (1952, vol. IV) și Murărașu (3 vol., 1970, 1972). Dacă amintim că, de pildă, Perpessicius nu avea soluții față de observațiile pertinente exprimate de Șerban Cioculescu⁷ în cele opt scrisori destinate subiectului (Eminescu, *Opere*, vol. IV), alegerea trebuie asumată și o considerăm ca atare.

După stabilirea metodei și selecția textelor (fixate prin norme ortografice), etapa următoare a fost consacrată procesului de informatizare, efectuat la Cluj (în colaborare cu Centrul de analiză a textului), operațiune din care a rezultat materialul brut, apt să ofere o imagine cvasicompletă a raporturilor dintre vocabularul eminescian și vocabularul limbii române „ca limbă istorică și ipostază de limbă de cultură”. Autorii mai precizează că au rămas deocamdată în afara *Dicționarului* textele de teatru și publicistica poetului, ultimele „blocate” în serioase dificultăți de stabilire a paternității unora dintre articolele nesemnate. Lor li se adaugă, de asemenea, cercetarea lexicului corespondenței poetului și însemnărilor constituite în reprezentări nucleice disparate.

Finalizarea acestor prime etape și cuprinderea informației în jurul axei planului general a reconfigurat, dintr-o altă perspectivă decât cele deja vehiculate, spațiul coordo-



natelor definitorii ale lumii de sensuri din creația eminesciană. Pentru a stabili amplitudinea sferei semantice a termenului *semn poetic*, în care autorii văd „o primă percepție a ființei poetului de a se lăsa luat în stăpânire de limbă și de a-i putea descoperi virtualitățile de semnificare și de libertate”, a fost nevoie de un proces suplimentar și extrem de migălos, constând în eliminarea ocurențelor lexicale incluse de computer în serii cărora, de fapt, nu le aparțineau. Operațiunea de ajustare a sensului devenea obligatorie și salutară, întrucât *soft-ul* utilizat funcționează după un program de eligibilitate neinterpretativă. În conformitate cu principiile care au generat întemeierea seriilor lexicale, s-a trecut la caracterizarea și ierarhizarea prin frecvență a lemelor (cuvinte inserate cu forma de bază, fără reprezentare paradigmatică temporală la verbe și cazuală la substantive, pronume ori adjective). Se dezvăluie astfel adâncimea cunoaș-

5 Adian Voica, *Virtuțile și servituțile unui dicționar*, în *Curcubeu exegetic*, vol. 2, Editura Floare Albastră, București, 2005, pp.133-144.

6 N. Georgescu, *Eminescu și editorii săi*, Editura Floare Albastră, București, 2000.

7 în *Caietele Eminescu*, I, II, Editura Eminescu, București, 1972.1973, Șerban Cioculescu, *Eminesciana*, Editura Minerva, București, 1985 și ulterior în *Eminescu în corespondență*, vol. V, Editura MLR, București, 2001.

terii de către Eminescu, a limbii române în toate variantele ei. Ca fapt contrastiv, se detașează o seamă de cuvinte pe care poetul le utilizează creativ, eliberat de orice constrângere. Totodată, dincolo de aceste concordante, relațiile fonetice, sintactice și semantice deschid la rândul lor sugestii privind complementaritatea dintre eufonia (muzicalitatea) versului și impresionismul (simbolismul) fonetic, generator de stări și sensuri poetice. Interpretarea prilejuiește momentul de a se vorbi despre creativitatea eminesciană.

Pentru evitarea unor repetiții supărătoare și din rațiuni privind economia de spațiu și timp, autorii au recurs la sigle pentru informațiile redundante. Pe o coloană sunt înregistrate unitățile lexicale paradigmatică (cuvinte-bază), iar pe a doua coloană cele sintagmatice (variantele). Concordanța stabilește raportul de apartenență a ocurențelor la leme, care sunt postate în ordine alfabetică. În descrierea lemelor și a claselor de ocurențe, autorii au inserat indicații privind poziția cuvântului în vocabularul creațiilor postume (în stânga, ordonate alfabetic), iar în dreapta au oferit indicații morfo-sintactice cu frecvențele absolută și relativă, sub ele fiind redată toate situațiile înregistrate. Ierarhizarea finală a lemelor-unități lexicale confirmă din perspectivă statistică amplitudinea și complexitatea sferei de întrebuintare a unor câmpuri semantice, ca, de ex., *ochi, privire, a vedea, a privi*. Pătrundem, grație multiplelor rafinări ale informației, în ceea ce ar trebui să numim laboratorul poetic eminescian.

Așadar, *Dicționarul* îndeplinește, concomitent, două deziderate ale cercetării. Expune, în primul rând, imaginea panoramică a structurilor de concordante eminesciene, iar pe de altă parte, dacă este bine citit (interpretat), *Dicționarul* devine un instrument ideal pentru viitorul cercetător. Acest auxiliar îl poate racorda rapid și eficient la subiectul ales, activitatea de culegere și apoi de sintetizare a conținutului fiind netezită de informația preexistentă. Voi lua drept exemplu o temă, aceea a influențelor lumii clasice greco-latine asupra operei eminesciene, care a fost deja concretizată în studii de mică sau mai mare dimensiune. Printre

semnatarii „temei” se află C. Balmuș, Gh. Geaușescu, Petru Creția, Tr. Diaconescu, N.I. Herescu, I. M. Marinescu, I. Fisher, Cezar Papacostea, Gr. Tănăsescu, N. Sulică. Fără a intra în amănunte asupra studiilor elaborate de cei nominalizați mai sus, la o primă lectură a concordanțelor enciclopedice (referitoare la antichitatea greco-latină), selectez o listă din care ofer numai câteva exemple: Achile, Adonis, Agamemnon, Ajax, Amor, Andromaca, Apollon, Arcadia, Calipso, Ceres, Cupidon, Demiurg, Hector, Homer, Horatius, Iliada, Jupiter, Kiklop, Lacedomon, Leda, Lethe, Minotaur, Naumos, Neptun, Neron, Odiseu, Olimp, Ophir, Oreste, Orfeu, Pallas, Phoibos, Pitagoras, Plato, Pegasus, Poseidon, Priam, Samson, Serena, Semiramida, Sibylla, Tezeu, Tibur, Sybaris, Sisif, Venere, Venus, Venus Anadyomene, Xerxes, Zeus. În totalitate sunt 113, cifră care nu se regăsește în niciuna dintre cercetările anterioare. Ar putea fi un excelent punct de pornire pentru un studiu exhaustiv asupra orizontului de cunoaștere respectiv.

Fiindcă acesta se adresează prioritar specialiștilor, modul de lectură (utilizare) a *Dicționarului* se arată dificil și ridică semne de întrebare cititorului neavizat. Interogații sau întrebări publice despre utilitate în cazul formelor cunoașterii apar mereu. Cu neîncredere, chiar ostilitate, a fost întâmpinată și inițiativa Academiei de a publica, prin facsimilare, celebrele 44 de caiete din lada cu manuscrise eminesciene oferită de Titu Maiorescu Academiei în 1902.

Este descumpănitor, altfel, să parcurgi cele 2373 de pagini care se prezintă sub forma unor scurte sau foarte scurte citate (versuri), în care unele cuvinte (lemele) sunt redată cu text îngroșat (bold). Ce ar putea „spune” aceste șiruri de cuvinte orânduite vertical? Nu sunt fastidioase și chiar inutile astfel de forme de informare sau studiu? Ce reprezintă, în fapt, aceste serii de ...semne?

La ipotetica întrebare, răspund printr-o observație care nu-mi aparține, dar mi se pare elocventă și potrivită, ca aserțiune, *Dicționarului limbajului poetic eminescian*: „Semnele, dacă nu sunt adecvat interpretate (trăite), rămân simple linii moarte”.

Ioana
VASILOIU

Eminescu Semne și sensuri

Abstract

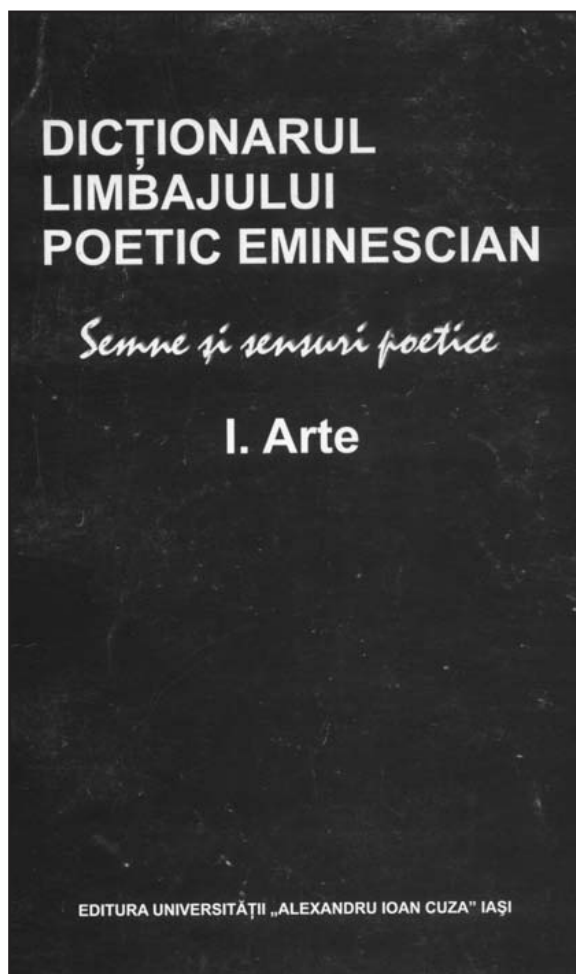
Le dictionnaire de Signes et sens poétiques représente la deuxième partie du Dictionnaire du langage poétique eminescien (la première – Les Concordances des poésies eminesciennes). À son tour, il a deux parties structurées en deux volumes: I Arts, II Éléments primordiaux. Le premier volume identifie les sens des signes poétiques qui font partie du champ sémantique Arts comme: poésie, poète, poétique, comédien, créer, la création, mot, livre, chanter, image, imaginer, rime, écrire, écriture, écrivain, etc. dans le but de mettre en évidence une image de la conception esthétique du poète et de sa vision sur le monde. Le deuxième volume s'occupe de l'identification des sens des signes poétiques qui s'inscrivent dans le champ sémantique: Éléments primordiaux: Eau, Terre, Feu, c'est-à-dire mer, onde, vague, source, rivière pour Eau; flamme, étincelle, anéantissement, cendre pour Feu; abîme, profond, grotte, mont pour Terre.

L'unité des sens de ces signes reflète l'unité de l'imagination du poète, autrement dit l'unité de l'imaginaire de son œuvre poétique. En rapportant les sens des signes poétiques à la culture de l'humanité, à la culture nationale et à la création du poète comme Tout, le Dictionnaire se peut constituer dans « une voie d'intégration des signes poétiques d'Eminescu dans la paradigme des symboles de la poésie et de la culture universelle » (Dumitru Irimia, Préface, vol. I, p. 7).

Mots-clé: langage, signe, sens, imaginaire, Eminescu, dictionnaire.

Dicționarul de semne și sensuri poetice (vol. I-II, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2005-2007) reprezintă cea de-a doua componentă a *Dicționarului limbajului poetic eminescian* (prima – *Concordanțele poeziilor eminesciene*) realizat de către un grup de tineri cercetători și universitari ieșeni sub atenta îndrumare a profesorului Dumitru Irimia. Ne aflăm, așadar, în fața unui proiect ambițios, imposibil de realizat fără pasiunea pentru opera eminesciană în general și limbajul poetic al marelui scriitor în special. Dincolo de pasiune a fost necesară o cunoaștere profundă a universului poetic, a exegezei eminesciene, a tendințelor moderne de integrare a Poeticii în relație cu antropologia culturală, filosofia limbajului și a culturii, teoria receptării, teoria imaginărilor.

Modernă nu este doar deschiderea interdisciplinară a *Dicționarului*, ci și structura acestuia. Astfel, dacă în *Concordanțele poeziilor eminesciene* asistăm la o înregistrare a lexicului eminescian „în totalitatea unităților constitutive (lemele) și în variantele lor morfologice și fonetice din creațiile eminesciene (ocurențele)” (Dumitru Irimia, *Argument, Semne și sensuri poetice*, vol. I, pag. 5), în cea de-a doua ipostază, *Semne și sensuri poetice*, sunt înregistrate interpretările, sensurile semnelor poetice care se integrează câmpurilor semantice: *Arte* (vol. I) și *Elemente primordiale* (vol. II). Prin cea de-a doua componentă se face trecerea de la exterior la interior în cuprinderea universului poetic, de la expresie la conținut, de la semnificant la semnificat în scopul „pătrunderii” la geneza gândirii poetice. Această structură complexă marchează deosebirea de substanță față de *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu* apărut la Editura Academiei, în 1968, sub redacția lui Tudor Vianu, axat pe înfățișarea limbii poetice a marelui scriitor ca „etapă în dezvoltarea limbii noastre beletristice moderne” (Tudor Vianu). Diferențele de scop și de structură au fost determinate, fără îndoială, și de alegerea materialului supus cercetării, mult mai vast în cazul celui de-al doilea, extins, cum mărturisește Dumitru Irimia în *Prefața* la volumul al II-lea al *Dicționarului de semne și sen-*



suri poetice, la postume și la variantele la aceste creații. Într-îm, așadar, în lumea de semnificații, „de semne și sensuri poetice” printr-o „sală de așteptare” care se numește laboratorul de creație al poetului. Cum arată această lume? Poate fi cuprins infinitul ei într-un Dicționar?

Fără a-și propune să epuizeze toate semnificațiile (demers imposibil de realizat), „interpretarea sensurilor dezvoltate de semnele poetice din câmpul semantic al Elementelor Primordiale duce mai departe și aprofundează cercetări din exegeza eminesciană (G. Călinescu, E. Papu, Ioana Em. Petrescu, I. Negoieșcu, Rosa del Conte) și din studii consacrate simbolurilor și miturilor din cultura națională și universală sau deschide alte perspective în care principiul semantizării mitice se impune, alături de principiul armoniei muzicale, ca principiu care guvernează întemeierea și dinamica

universului poetic eminescian” (vol. II *Argument*, pag. 8).

Primul volum al *Dicționarului de semne și sensuri poetice* interpretează semnele poetice din câmpul semantic *Arte*: armonie, artă, artist, autor, bard, poet, poezie, a crea, creațiune, scriere, scriitor, viers, teatru, mit, mitic, muzică etc., oferind, la final, o imagine asupra viziunii estetice a poetului, dar și a raporturilor complexe ale acestuia cu lumea. Semnului poetic „poezie” i se găsesc, pe baza multiplelor exemple din poezia antumă și postumă, cinci semnificații: poezia – ca atribut al eternității; poezia – cale de cunoaștere și de așezare în lume; poezia – creativitate și lume creată; poezia – în funcția de transfigurare; desacralizarea poeziei. În relație cu semnul poetic „poezie” sunt prezentate semnificațiile, sensurile semnului poetic „poet”, altfel spus atribuțiile esențiale ale acestuia în concepția eminesciană: poetul care transcende lumea; poetul – întemeietor de lumi semantice; poetul – întemeietor de limbaj; poetul – cu funcție profetică și mesianică. Un lucru important de menționat este faptul că în interpretarea semnelor poetice sunt precizate adesea registrele limbajului poetic: grav, satiric, ironic sau autoironic: „În funcție metapoetică, într-o schiță de portret în registru auto-ironic, Poet se definește prin imposibilitatea de a armoniza tensiunea creatoare din lăuntrul ființei poetice cu așezarea convențională în societate: «Să tot torni la rime rele / Cu dactile în galopuri, / Nespălat, neras să umbli, / Și rufos și deșuchet / Toate-acestea împreună / Te arat-a fi poet» (*Opere* IV, 509)” (vol. I, pag. 192) sau „Este integrat în registrul satiric poetul care trădează esența însăși a creativității poetice, prin absolutizarea tehnicii prozodice și combinatorii: «Între-un poet nemernic, ce vorbește înnoadă / Ca în cadență rară să sune trist din coadă / Și-ntre ofițerul țănoș cu spada subsuoară / Alegere nu este, alegerea-i ușoară»” (vol. I, pag. 193).

În interiorul imaginarului poetic eminescian pătrundem mai adânc prin intermediul celui de-al doilea volum al *Dicționarului de semne și sensuri poetice – Elemente Primordiale* – în care colectivul de la Iași, coordonat de

profesorul Dumitru Irimia, identifică semnificațiile „Marilor Imagini”: Apă, Foc, Pământ (pentru elementul Aer, sensurile urmând a fi înregistrate într-un alt volum) și raporturile, relațiile existente între ele. „Marilor Imagini” le sunt subsumate ipostaze primare, mitice, ontogenetice – pentru Apă: izvor, râu, lac, mare, val, undă; pentru Foc: flacăra, scânteie, stingere, cenușă; pentru Pământ: adânc, genune, munte, peșteră etc. Prezentate mereu în relație, aceste semne poetice, aceste metafore cu sensurile lor adiacente revelă unitatea imaginarului poetic eminescian, unitatea imaginației eminesciene. Astfel, semnul poetic „Foc” i-au fost găsite următoarele sensuri poetice: I – forța actului creator în artă și istorie, II – intensitatea sentimentului iubirii; III – cadru predilect al reveriei și component esențial al armoniei universurilor i-reale; IV – lumină stelară, semn al perenității, în cadrul opoziției uman-cosmic; V – putere distructivă și/sau cathartă. Strâns legat de semnul poetic „Foc” este și semnul poetic „A stinge (stingere, stinsul)” cu cele patru ipostaze ale sale: stingerea universului, stingerea ființei umane, stingerea raporturilor poetului cu lumea și moartea iubitei sau a iubirii. Moartea universului este ilustrată prin exemple din poemele *Memento mori*, *Genaia*, sau din variantele *Luceafărului*. Moartea iubitei și moartea iubirii, manifestări ale aceluiași semn poetic, sunt prezentate comparativ cu precădere în elegiile eminesciene, poeme erotice și thanatice în egală măsură. În urma lecturii celor unsprezece pagini dedicate acestui semn poetic, cititorul avizat sau mai puțin avizat dispune de o imagine concludentă asupra legăturilor indisolubile existente între Eros și Thanatos în lirica eminesciană. De fapt, parcurgând paginile acestui volum, constatăm ambivalența celor trei elemente primordiale: Apă, Foc și Pământ și a ipostazelor acestora. Simboluri ale vieții, dar și ale morții, Apa, Focul și Pământul cu toate echivalentele lor alcătuiesc un sistem unitar de imagini ce constituie lumea poetului.

Cercetare amplă și minuțioasă, *Dicționarul de semne și sensuri poetice* nu omite nimic



cât de cât revelator pentru înțelegerea universului interior eminescian a cărui unitate nu putea fi „demonstrată” decât printr-o raportare a semnelor poetice la cultura umanității, la cultura națională și la creația eminesciană ca Tot, *Dicționarul* constituindu-se astfel într-o „posibilă cale de integrare a semnelor poetice eminesciene în paradigma poeziei și culturii universale” (Dumitru Irimia, *Prefață*, vol. I, pag. 7).

Ileana
MIHĂILĂ

Francis Claudon, *Les grands mouvements littéraires européens*

Resume

Note de lecture. Un accent particulier est mis sur quelques problèmes de l'intégration de la littérature française et des littératures est-européennes (roumaine en particulier) dans ce panorama remarquable de la littérature européenne.

Mots-clé: histoire littéraire, mouvement culturel, panorama, littérature est-européennes

Profesorul Francis Claudon (Université de Paris 12 – Val de Marne) nu este un necunoscut cititorului român. Încă din 1997, lucrarea sa *Compendiu de literatură comparată* (realizată împreună cu Karen Haddad-Wotling) a fost disponibilă în traducere, grație editurii Cartea Românească; dar autorul este un specialist de talie internațională, semnând o serie impresionantă de lucrări, axate în principal pe Romanticism (a publicat, între altele, o remarcabilă *Enciclopedie a Romanticismului*, tradusă într-o serie de limbi europene, de la engleză și germană la portugheză, polonă și turcă. O sumă de cărți și studii ale sale au apărut și în Cehia, Ungaria, Bulgaria). S-a preocupat îndelung de raporturile muzicii și artelor plastice cu literatura, nelimitându-se nicide-

cum la scriitorii francezi (chiar dacă un mare număr de lucrări le sunt dedicate, una din cărțile sale este o prezentare a literaturilor de expresie germană de după 1945). În fine, a realizat sinteze în care îmbină teoria cu analiza concretă a textelor fundamentale, esențiale pentru studiul literaturii universale și comparate, între care și recent apăruta *Les grands mouvements littéraires européens* (prima ediție, 2004; reeditată anul acesta).

Lucrarea de față* îmbină armonios demersul diacronic cu abordarea în sincronie. Altfel spus, găsește o bună cale de mijloc între cei doi frați gemeni, dar profund învrăjbiți - literatura universală și literatura comparată. Chestiunea aproape la fel de spinosă a europocentrismului funciar caracteristic demersului critic tradițional de abordare a *Weltliteratur*-ei de sorginte goetheană este rezolvată conceptual în mod elegant, prin introducerea programatică a determinării spațiale europene. Orice obișnuit al studiilor în domeniu va regăsi însă în cartea de față în aproape totalitatea sa materialul de studiu propus programatic de un Tudor Vianu, bunăoară, la cursurile sale. Unde însă abordarea literaturii europene propusă de profesorul Francis Claudon în lucrarea de față se distanțează clar de comparatismul contemporan este în reducerea studiului paralelelor între opere la apartenența la același curent, lăsând deoparte analiza tematică. Departă de a fi doar o simplificare, această soluție este menită să confere un plus de limpezime unei prezentări deloc ușoară a unui material extrem de stufoasă.

Primul pas este o stabilire clară și eficace a reperelor istorico-culturale, într-un soi de prolog sub formă de tabel, intitulat *Europa duratei lungi*. Cunoscătorii vor recunoaște formula dragă Școlii Analelor; dar, chiar în absența acestui reper, rubricile (*Repere istorice; Sens politic; Interpretare; Repere culturale*) sunt evident un mod de a ordona principalele elemente ale devenirii unei Europe bătrâne de 3000 de ani. Datele oferite aici sunt apoi completate și nuanțate la începutul fiecărui capitol (*Europa Antichi-*

*Francis Claudon, *Les grands mouvements littéraires européens*, Paris, Armand Colin, 2008 (128 p.)



tății; Europa medievală; Europa Timpurilor moderne; Epoca contemporană: secolul XIX; Epoca contemporană: secolul XX) prin câte un tabel cu subdiviziunile Politică; Literatură; Arte; Diverse (cu varianta Societate). Înțelegem ușor demersul pedagogic: acestea sunt datele care trebuiesc reținute, în absența lor edificiul cultural personal este lipsit de temelii. În economia fiecărui capitol, ele sunt urmate de prezentări sintetice (nu însă simplificatoare) ale teoriilor care definesc mișcările literare ale marilor creatori și ale unor opere considerate reprezentative. Pentru o mai bună scoatere a lor în evidență, majoritatea portretelor de scriitori și a operelor analizate sunt prezentate în chenar. La final, o *Bibliografie sumară* și un util *Index al mișcărilor literare* completează fericit lucrarea.

Există o mai veche, dar nu greșită idee despre excelența spiritului sintetic francez; cartea de față este încă o dovadă în acest sens. Efortul de selectare a elementelor esențiale în compunerea tabloului de ansamblu, curajul opțiunilor personale, care

denotă plăcerea vie a lecturii, opțiunile pertinente în largul câmp al istoriei literare demonstrează o cunoaștere nu doar enciclopedică, ci și permanent reactualizată. Recunosc a nu fi găsit decât un singur caz în care lecturile recente să mă fi făcut să înclin hotărât spre o altă soluție decât cea pentru care optează profesorul Fr. Claudon: datarea versiunii cunoscute a *Cântecului oastei lui Igor* drept „fără îndoială redactată la sfârșitul secolului XII” este mai mult decât controversată; cecetările actuale acceptă (fără plăcere) că ne aflăm mai curând în prezența unor *Poeme ale lui Ossian* decât a unui *Cântec lui Roland*.

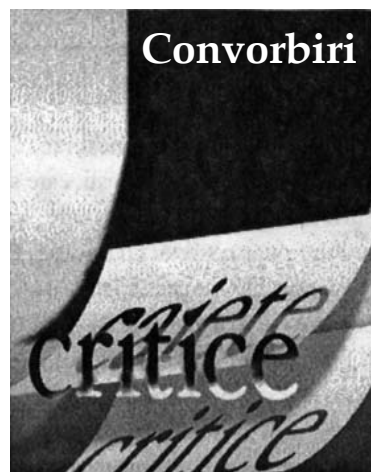
Este ușor de sesizat, de asemenea, efortul de a nu se lăsa prins în capcana (greu totuși de ocolit) a unei viziuni francezocentriste. Câteodată, autorul se vedește chiar mai selectiv decât ar fi orice specialist în domeniu, francon sau măcar francofil. Un exemplu poate fi chiar prezentarea Neoclasicismului francez, unde marii dramaturgi ai secolului Regelui Soare sunt prezentați cu maximă parcimonie. Un caz încă și mai dificil este al marilor romancieri Stendhal și Balzac, abia pomeniți în treacăt în tabelul sinoptic și chiar și mai puțin în text. O explicație ar fi situarea lor temporală în afara curentului realist, definit ca doctrină abia pe la mijlocul anilor '40 din veacul al XIX-lea. Cronologic și parțial tematic, ei aparțin Romantismului; totuși, marele roman realist european le este mult mai dator lor decât lui Champfleury sau Murger, chiar și în planul definirii teoretice. Personal, recunosc că nu mă pot împăca nicidecum cu o panoramă asupra curentelor literare europene care îi exclude.

Literatura română este practic absentă, cu eternele noastre excepții – Tristan Tzara și Eugen Ionescu. Din păcate, la Europa tradițională - Occidentul plus Rusia -, profesorul Francis Claudon nu adaugă decât Ungaria. Nu lui i se poate reproșa această viziune – întreaga sa activitate de cooperare universitară cu colegii din aproape toate țările din Est îi dovedește dorința de deschidere – ci greutatea unei întregi tradiții. Extinderea Uniunii Europene în plan cultural rămâne deocamdată doar un deziderat.

Diana ȘIMONCA OPRÎȚA

„Când l-am văzut... ne-am împrietenit din primele cinci minute”

Cu Alexandru Paleologu despre N. Steinhardt



Abstract

Alexandru Paleologu, known literary critic and contemporary essayist, was one of Nicolae Steinhart's best friends. Students belonging to different generations of the same highschool, namely "Spiru Haret" in Bucharest, it was only later on, when Alexandru Paleologu lived as a clandestine in Campulung, that they met and became best friends. Arrested at the end of 1959 under charges of plotting against the communist regime, they remain imprisoned until the 3rd August 1964. Not long before Alexandru Paleologu's disappearance, I had the occasion of talking to the great man of culture. The meeting and the attempt to bring back long forgotten times took place in his house, on the Armeneasca Street.

Key words: memory, the "obsessive decade", consciousness, religion, Nicolae Steinhart.

Alexandru Paleologu, cunoscut critic literar și eseist contemporan, a fost unul dintre marii prieteni ai lui Nicolae Steinhart. Elevi, în generații diferite la Liceul „Spiru Haret” din capitală, cei doi s-au cunoscut și au devenit foarte buni prieteni abia mai târziu, în perioada când Alexandru Paleologu locuia în clandestinitate la Câmpulung. Arestați la sfârșitul anului 1959 pentru crimă de uneltire împotriva regimului comunist, fac pușcărie politică până în 1964, 3 august. Cu puțin înainte de dispariția lui Alexandru Paleologu, am avut șansa de a sta de vorbă mai multe ore cu marele om de cultură. Întâlnirea și încercarea de a reînvia timpuri apuse a avut loc în casa de pe strada Armenească. [Diana Șimonca-Oprița]



A. Paleologu.: Eu am fost foarte bun prieten cu el, din păcate doar din 1953, când eram la Câmpulung în clandestinitate și el a venit să-l vadă pe Noica și ne-am cunoscut. Îl știam de mult pe el de la Liceul Spiru Haret, unde am intrat, mi se pare, la un an după el, dar citisem ce scrisese el în revista „Vlăstarul” și în „Revista Fundațiilor Regale”. Mai citisem unele lucruri despre el, începând și cu volumul lui de debut, volumul din tinerețe *În genul tinerilor* în care mă amuza că făcea o oarecare deriziune de generația tânără, generația Eliade și ceilalți.

Când l-am văzut acolo, la Câmpulung, ne-am împrietenit din primele cinci minute, ca și cum am fi fost prieteni din copilărie. Eu aveam treizeci și ceva de ani, iar el avea cu vreo șase ani mai mult decât mine. Am fost foarte, foarte legați și cred că în ultima parte a vieții am fost cel mai apropiat de el. Unul dintre cei mai apropiați prieteni ai lui Nicu în perioada când ne-am cunoscut era tânărul pe atunci, acum nu mai e nici el tânăr, Virgil Căndea, academicianul, care i-a propus multe lecturi care au fost hotărâtoare. Acest Căndea e un om care nu se

bucură de multă simpatie în societate și nu este scutit nici de suspiciuni destul de puțin agreabile, dar este un om extraordinar, o mare inteligență, o mare cultură și apt de o puternică influență. Poate că nu are destul curaj să accepte anumite manifestări ale emulilor lui. De exemplu, acum există o polemică, un fel de polemică, pentru că nu e una reală, în legătură cu prietenul meu Sorin Dumitrescu care a scris o carte *Chivotele lui Petru Rareș...*

Diana Șimonca-Oprița: E vorba de teza lui de doctorat...

Asta era problema: „Ce-i trebuia lui doctorat, că el e pictor? Un pictor nu are nevoie de doctorat, are nevoie de talent!” Dar e o problemă de istorie a accepta, a vedea în Petru Rareș un monarh de tipul renascențist, e un lucru just și exact. Tipul renascențist în varianta ortodoxă, care nu este exclus. Nu se poate spune că numai protestanții au fost în zona renascențistă sau catoliciei. Acea a fost zona occidentală care nu era așa de francamente opusă celei neoccidentale.

Europa pe care, în mod genial și simplu și evident a definit-o, la îndemâna oricărui om de bun simț, Europa se întinde de la Atlantic până la Urali, neexcluzând Rusia, cum fac foarte mulți europeni. „A! Rusia e în Asia!” Rusia nu e în nici o Asia. Rusia este în Europa! Și nu putem fi, zic eu, europeni exceptându-i pe Tolstoi și pe Dostoievski. Este exclus. Este imposibil, cu atât mai mult cu cât această Europă numea creștinătatea și așa s-a numit ea până și-a pierdut puterea și influența... Acum, cu Comunitatea Europeană nu mai e vorba de creștinătate; s-a spus că nu se poate o Europă decât în spirit laic. Asta e o pură incultură! Una e să ai un spirit deschis, tolerant și înțelegător și alta e un spirit laic, adică ales. Însă cultura se numește azi ceva care este foarte incult! Adică, judecățile ateiilor se cheamă cultură. După mine se cheamă prostie, nu se cheamă altfel. Asta e clar. Adică Europa a fost stăpâna lumii, cât era creștinătatea și atunci efectiv Europa a fost în fruntea continentelor de pe planeta asta. Chiar în fața unor continente cu paralelă istorică la același nivel. Dar stăpâna

lumii era Europa. Nici Coreea, nici China, nici alta, iar structura lumii era creștină pentru că între ortodoxie și catolicism n-a fost niciodată polemică, niciodată divergență doctrinară, nici o altă problemă de teologie.

S-au considerat tot timpul biserici surori.

Da, și nu există nici un fel de motivație dogmatică, ideologică, ci numai stilistică care să justifice și să explice bipolaritatea creștinătății. Regret apariția protestantismului. Este o excepție, o curiozitate. Cu toate tezele interesante și, într-adevăr, fecunde și stimulente ale lui Max Weber despre spiritul protestant, etica protestantă și ruina capitalismului. Nimeni nu pricepe că noi nu suntem orientali, fiindcă suntem după întinderea estului, suntem o Europă de centru-stânga, de centru-occident. Împreună cu Steinhardt ne-am identificat lecturi – cam aceleași din tinerețe – incomparabil mai vastă a lui decât a mea. Eu nu sunt un om cult, doar un om cultivat. Nu e același lucru. E altceva.

Cred că sunteți modest!

Nu, nu. Știu foarte bine că nu sunt un om cult. Știu că sunt un om cultivat, că mă pot exprima corect și nu mai sunt poliglot cum am fost în tinerețe, dar mă pot exprima corect și cu o alură competentă, neînfirmită de realitate, pentru că știu foarte bine care îmi sunt limitele. Nu mă interesează o prea mare acumulare de lectură așa cum era Nicu pasionat de lectură și citea foarte repede. Asta era o forță a lui și un handicap. Pe de o parte, un exces de cunoștințe te face ezitant, cum ezitant este orice om care are cât de cât oarecare bun simț și prudență. Dar el avea o curiozitate și o sete de a îngurgita informații din cultură enormă, din toate planurile. Era pasionat și de științe, de progresele fizicii moderne, era foarte bine orientat în materie de artă contemporană, de muzică, de pictură... Era mult mai informat decât mine în domeniile astea. Avea și un fel de sete de informație pe care eu o numeam chiar snobism. „Domnule, tu ești cam snob! Prea le știi pe toate! Pe de altă parte, ai mai neglijat unele!”

El avea câteva lucruri, în afara acestor calități extraordinare ale mecanismului infailibil și accelerat al inteligenței lui, acel



aspect al sesizării nuanțelor și al compatibilităților și fuziunilor virtuale. Era destul de curios și dornic de a nu fi prins în defect în probleme foarte moderne de artă, de cultură sau de cunoștințe generale. Mie, spre exemplu, mi-e egal ce impresie fac și mai cu seamă n-am deloc ambiția să fiu la curent cu toate. El era la curent cu toate și e periculos. A fi la curent te poate face să cedezi la un moment dat pentru o prostie. Bine, astea erau polemici ale noastre amicale și glumețe.

Fapt este că mie îmi plăcea foarte mult felul lui de a scrie. Nu avea deloc acele compuneri de fraze, fie savante, fie greoaie, fie incompreensibile. Scria așa cum știa să vorbească – foarte simplu și normal – cu vorbele care îmi plăceau foarte mult în vocabularul lui. Însă importante au fost pentru el câteva lecturi fundamentale, pe

care parțial le aveam împreună, dar el era mai scrupulos ca mine. Spre exemplu, nu am citit niciodată toată opera lui Jules Romain. El era doctor în Jules Romain. Sau a lui Romain Roland, care pentru mine e mediocru. Dar cam aceștia au fost autorii lui: Jules Romain în mare măsură, evident, în tinerețe Anatole France, pentru că el forma un spirit al umorului și al hazului franțuzesc și ne uimeam și unul, și altul ce imbecili sunt actualii detractori ai lui Anatole France care zic că e depășit. E de un farmec nemaipomenit, e o inteligență extraordinară de formulă renesantistă și un talent uriaș. A, că erau mofturile de stânga cum aveau toți intelectualii atunci, iar acum riscăm să le avem și noi... Chiar le aveam, de fapt. Eu, de exemplu, n-am fost de stânga niciodată în viața mea, dar aveam câteva înclinații rău plasate. De pildă, a apărut într-o carte a mea care este cunoscută câteva pasagii cu elogiul intelectualului. Or, nu e corect lucrul ăsta. Eu înțelegeam prin intelectual o definiție pe care o dădea Paul Zarifopol: „Intelectualul e omul obsedat de inteligență.” Da, este adevărat acest lucru, dar ăsta e omul inteligent. Foarte mulți intelectuali nu sunt deloc inteligenți. Foarte mulți celebri care nu sunt foarte inteligenți, însă intelectualul este o persoană foarte infatuată. Există ideea că noi, intelectualii, suntem sarea pământului. Nu suntem.

Pentru el a fost foarte importantă convertirea. El era un băiat, cum ziceam, de bani-gata, care dacă voia să petreacă un an sau mai mult în Anglia sau oriunde, nicio slujbă, nicio obligație nu-l ținea în loc. Tatăl lui era un inginer care pleca în deplasare în mai multe țări. Câștigau bine și Nicu își putea permite orice agrement, ca băiat tânăr: concerte în diferite orașe europene, se întâlnea cu cutare dirijor. Avea această libertate de a-și petrece vremea după plac, să meargă unde avea chef să meargă. Nu era – cum nu e normal să fii – ahtiat după călătorii peste tot, să vezi cum e lumea. Lumea e peste tot la fel. Dar merită să te duci să vezi cum este albia Rinului... Asta merită să vezi.

Or, el a apucat în tinerețe să călătorească mult, să aibă o bună impresie despre cum este viața în lumea civilizată, viața într-o

lume pitorească. Se simțea foarte bine. Lui i-a plăcut, i-a convenit această disciplină destul de austeră – călugăria – destul de severă, dar care nu e fără un anumit sentiment de triumf și nu e fără anumite voluptăți în linia voinței. Lucrul ăsta e necesar de reținut, pentru că descoperă aspectele de conștiință mai grave pe care el le avea, fiindcă nu era atunci încă foarte credincios, dar credea că e bine ca oamenii să se conformeze unor dispoziții transcendente și supreme date de o mare religie.

Mi-a spus și mie mai târziu că și-a publicat în tinerețe câteva lucrări juridico-politice despre poziția evreității în lume și că Manole Neuman a vrut la un moment dat să se integreze în tradițiile religioase evreiești, să intre în sinagogă ca practicant, dar nu i-a plăcut. N-a găsit nicio satisfacție în practicarea religiei mozaice. Și a găsit, într-adevăr, una convingătoare în creștinism. Zicea: „Uită-te la Hristos și la toți ceilalți întemeietori de religii. Singurul care este interesant și care a frecventat o lume interlopă, a fost interesat de oamenii păcătoși a fost numai Hristos.” Problema pentru un adevărat credincios este să-l salvezi pe omul care e pe buza prăpastiei. Or, este singura religie care este interesată de păcătoși. De virtualii păcătoși; or, celelalte religii au de-a face numai cu perfecții.

În toate chestiunile fundamentale, eu am fost fericit să am un amic care să gândească spontan și clar, așa cum mi se pare mie normal să gândești. N-am avut nicio decepție în amicitia mea cu el, niciun gând de vanitate. Era un om de o sinceritate absolută, de o consecvență morală și logică perfectă și care remarcă faptul că anumite incongruențe morale sau în plan logic sunt omenești și trebuie înțelese. Avea o putere de a nu voi să vadă în om o ființă care acționează desăvârșit, absolut, ineludabil. Nu. Viața este altfel gândită și el era nu numai tolerant, dar și prieten și afectuos cu virtualul păcătos. Asta era foarte adânc în credința lui și cred că ăsta a fost unul din elementele esențiale care erau la el.

Mai este un lucru interesant: Nicu, când l-am cunoscut, nu era așa grațios și elegant ca în poza aceea (poză pe care mi-a arătat-o

n.n). Era cam prea slab. Era întotdeauna foarte elegant îmbrăcat, dar mama mea care-l îndrăgea grozav și care era moldoveancă zicea: „Tare-i diștept băietul ăsta Nicu, da' tare-i urât!”. Or el, când a ajuns călugăr îi venea așa de frumos cu barbă și în ținuta lui monahală, era de o distincție extraordinară!

Vorbești în Alchimia existenței, în capitoul pe care i l-ați dedicat – Septuagenarul neastâmpărat – despre faptul că avea ceva în postura aceasta de călugăr, era între un monah și un căpitan țarist...

A, da! Avea ceva...

Asta înseamnă că nu era un tip foarte blând.

Nu neapărat, dar trebuie să fii uman. Trebuie să asculți ce spune Iisus Hristos: adică să fii înțelegător cu omul și cu nebulniile omenești.

Steinhardt afirmă în Primejdia mărturisirii, de pe poziția sa de „comentator de texte”, că un critic trebuie să fie condus de „neteama de admirație”. Criticul literar nu trebuie să se teamă să admire. Au fost contemporani și critici care și acum vorbesc despre el și spun că a avut o critică oarecum hedonistă și că n-ar fi avut criterii. Lui îi plăcea și Vlahuță, și Al. Brătescu-Voinești, și în același timp Alphonse Daudet. N-avea criterii?

Între noi doi, elementele cele mai hotărâtoare în primii ani au fost lecturile din tinerețe și în principal Alphonse Daudet. Și eu mi-am început viața literară cu un cadou de la tata – o ediție foarte frumoasă, completă și ilustrată de un bun ilustrator – un Alphonse Daudet. Mi-a plăcut enorm și se pare că este un mare scriitor, fiindcă a reușit un roman comic extraordinar prin *Tartarin Tarascot* și care are extraordinara luciditate de a prinde elementele cele mai divulgate pentru slăbiciune sau virtuți omenești, atât în teatru, cât și în romane.

A nu admira energic și brutal declarat pe Alphonse Daudet înseamnă lașitate intelectuală și ignoranță literară, pentru că el este un mare, mare scriitor. El și cu mine, și poate mai sunt și alții care credeam așa. El avea adevărat o anumită ispită, dar foarte subtilă și nu hotărâtoare și nu prevalentă, o anumită ispită a ceea ce este „chic”, a ceea

ce este elegant, a ceea ce este „à la page”. Îi plăcea să fie la curent cu cele mai noi „trouvaiuri” în materie de artă sau de alte lucruri, de care eu cam râdeam: „Nicule, mai lasă tu lucrurile astea! Multe mofturi și caraghioslăcuri. Ce ne apucăm noi să le aplaudăm de la distanță?” „Da’ e un lucru interesant!” „Lasă, om mai vedea...”

Avea un fel de atracție, de a nu fi prins în defect de informații mai îndrăznețe, mai noi, dar era foarte prudent sau, mai exact, în bună cunoaștere de cauză. Știa foarte bine despre ce e vorba. Nu putea fi ușor de înșelat, cât privește calitatea autentică a unei inovații artistice de primă mână.

Mă gândeam la un moment dat așa: „Periculoși oamenii ăștia care țin jurnale!”

De ce?

Eu găsesc că este imoral să ții un jurnal, deși sunt jurnale geniale și extraordinare, și nu puține. Eu făceam socoteala cu el: „Măi, Nicule, de ce-or fi scriind scriitorii în loc să scrie romane, scriu și jurnale pe de lături?” „De vanitoși ce sunt! Sau ca să nu cumva să rămână nespuse unele lucruri.” Poate că așa o fi, dar nu numai așa.

Fapt este că, într-adevăr – și cu asta noi ne delectam – câteva jurnale geniale ale lui Jules Renard, al lui Tolstoi, al lui Maiorescu chiar, extraordinar – nu pot fi eludate. Însă e adevărat că ispita de a scrie un jurnal e o tentație suspectă. De ce mai vrea omul să țină jurnal dacă și-a dat seama, a văzut, a simțit, de ce trebuie s-o și noteze? A simțit ceva, a observat ceva, a tras o concluzie. Bun, o avea în cap. De ce trebuie să o scrii pe hârtie?

Probabil pentru că știu că le vor publica! În aproape toate cazurile sunt publicate și estetismul lor probabil și acestui fapt i se datorează că știu de la început că o vor face, că-l vor publica.

Asta mă gândesc: dacă vrei să o publici, de ce nu o publici sub formă literară? Acum nu ai întotdeauna timp și plan pentru asta.

Eu chiar mă gândeam de ce Nicu n-a ținut jurnalul ăla. Era o lume care avea atenție la nuanță, la detaliul pe care omul îl are în viață și pe care nu-l rezervă pentru creațiile literare. Le scrii ca să-ți precizezi, să-ți fixezi niște observații de ordin moral.

Dar uite că el n-a avut ispita asta. La știința mea, o fi ținut jurnal, dar nu l-a păstrat.

Cum considerați Jurnalul fericirii? Este un fals jurnal, până la urmă, fiind scris după evenimente, ori i-ați găsi o altă așezare tipologică?

Cu Jurnalul fericirii s-a ntâmplat o chestie extraordinară. Era geamul deschis vara: „Cucu!” Așa spunea. „A, tu ești, Nicule. Hai!” Venise dimineața devreme pe la nouă și ceva. „Uite, vreau să-ți încredințez ceva!” Mi-a pus pe masă un manuscris, o dactilogramă compactă, foarte bine pusă la punct, foarte bine aliniată paginile. „Vreau să-ți dau să citești ceva ce am scris eu în timpul ăsta.” Și mi-a lăsat Jurnalul fericirii. Eu nu știam despre el. A stat puțin și a plecat. M-a pasionat într-asa un hal, că toată ziua și toată noaptea am citit. L-am terminat în scurt timp, l-am reluat și mi s-a părut extraordinar mai ales un lucru: episoadele din închisoare erau precedate de niște vorbe spuse așa, o logoree inutilă care derutează pe cititor, dar care este climatul în care trebuie să te descurci să poți comunica prin această rețea de vorbe zadarnice și stupide care sunt puse în circulație.

Am citit acest jurnal de două ori, după aia încă o dată, după câtva timp, că el nu era în București și n-am avut răbdare să citesc altceva până s-a întors el și când a venit i-am spus: „Măi Nicule, noi ne comportăm așa amical și ca niște egali, dar tu ești ăl mare. Nu mai încape vorbă. Tu ești ăl mare. Gata!”

Și am rămas cu ideea asta că el a fost un mare scriitor și noi suntem niște publiciști. A fost de-a dreptul un mare scriitor, iar Jurnalul fericirii mi se pare extraordinar. Și mi se pare că am fost eu privilegiat de Dumnezeu să asist la gloria lui postumă și, într-adevăr, e o mare glorie.

Steinhardt vorbește despre moarte și frică în general. Are chiar o teorie pe care o preia de la Kierkegaard, care spune că, de fapt, opus păcatului nu este virtutea, opusul acestuia este virtutea. Pare un lucru surprinzător, iar această formulă devine o obsesie pentru Steinhardt, făcând obiectul mai multor eseuri critice.

Evident, evident! E clar acest lucru. Prin asta este Kierkegaard, care mie mi-a plăcut, dar nu m-a convins că e un mare gânditor, până când am dat de chestiile astea.

De fapt, dacă stăm să ne gândim și la Jurnalul fericirii, libertatea pentru Steinhardt este un concept central, de fapt este reperul lui, nu neapărat virtutea, ci libertatea.

Virtutea e o treabă așa... Ne lăudăm cu ea, dar nu e ceva prea interesant. Nu e așa mare lucru să fim virtuoși. Trebuie să fim liberi.

Credeți că Steinhardt a fost tot timpul liber?

Sunt convins că da. Tot timpul nu, că nu se poate. Nu putem fi chiar tot timpul la modul ideal, dar cel mai adesea, da.

În fața morții?

N-am asistat la moartea lui, că a murit acolo la Baia Mare. Mi-am imaginat oarecum după poveștile care mi s-au spus. Eu sunt convins că omul nu poate fi decât om. Dacă e inteligent, e om inteligent, dacă nu, nu. Un om inteligent nu poate să fie laș. Poate să aibă lașități din astea de oportunitate, de prea simplă imagine a salvării personale, dar un om inteligent nu poate să fie un om laș. Sunt convins că avea foarte mare lașitate – e normal s-o ai – mai ales dacă ești credincios și știi că după aia se mai întâmplă ceva, că te vezi cu Altcineva. Cine este Acel Altcineva? Cum te ia la întrebări? Credea chiar în imaginea populară, nu că e Dumnezeu un bătrân cu barbă. Așa ne închipuim noi, fiindcă este cel mai vechi de zile, este plin de experiență. Asta nu înseamnă că ne facem o imagine antropomorfică. Ea e necesară ca mijloc de comunicare. Sunt convins că avea angoase mari pe tema asta, că e normal să aibă orice om, cât de cât. De vreme ce nu poți să o refuzi și continui să crezi că, mergând la spital, te faci mai bine decât înainte, asta e o prostie. Te vei simți din ce în ce mai prost, până când vei muri. E clar.

La înmormântarea lui ați fost?

Da, am fost împreună cu fiul meu, Toader, și cu mulți alți prieteni: Sorin Dumitrescu, Mihai Șora, Radu Bercea... A fost un eveniment colosal de important.

Dacă am încerca să nu particularizăm pe Steinhardt, care credeți că e relația dintre cele două domenii: Teologie și Literatură?

Mă gândeam la întrebarea asta în timp ce vorbeai. Ideea e că nu se poate eluda această întrebare și nu e de conceput ca ea să nu fie justificată ca întrebare. Ce înțelegem însă prin teologie în raport cu literatura? Înțelegem că literatura este despre viață, despre om, deci despre lucrarea lui Dumnezeu, de aici despre locul său în lume. Nu poate fi altceva.

Nu știu câtă teologie propriu-zis practica Nicu. Existau de foarte multe ori probleme de genul acesta, dar le discutam ca profani. Noi aveam talent la asta, dar habar n-aveam! Și mă gândeam: „Măi Nicule, nici n-ar fi bine să avem prea mult habar. Devenim după aia niște doctrinari savanți. Asta e o chestie de viață și de riscuri, de sinceritate, de probitate. Nu putem să ne transformăm în niște fixații.” În fapt, eram de acord că orice întrebare mai profundă și mai presantă despre viață, despre sufletul uman, despre cultură e o întrebare teologică. N-are cum să fie altfel. „Deci, noi doi suntem, Nicule, teologi și poate mai buni decât alții pentru că suntem mai modești.”

Cei care nu sunt așa nu sunt adevărați teologi, pentru că așa ar pune mai concret și mai viu problema lui Dumnezeu. De fapt, cu teologia adevărată ne-am întâlnit noi întâmplător în cărțile unor autori. N-am întâlnit teologie bună la Tolstoi, dar n-are importanță. Tolstoi însuși era un om așa de plin de creația lumii... Dacă teoria lui sau discursurile lui sau umpluturile lui din romane cu teologie ne cam plictisesc, le putem sări, nicio pagubă.

Aici este iarăși o alternativă care pe mine mă cam deranjează, de fapt mă cam face nerespectuos. Sigur că e incomparabil mai fecund, mai plin de idei îndrăznețe și percutante în ordinea asta Dostoievski, dar sigur că artistul mare e Tolstoi. Cum se pune problema? Artistul mare este omul mult mai informat despre Dumnezeu.

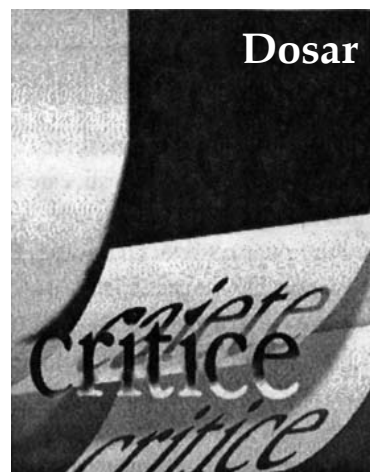
Dostoievski are și o altă experiență legată de Dumnezeu.

Sigur că da. E esențial să ai experiența omului care știe ce este să fii credincios și știe suferința.

București,
31 ianuarie 2004

Pavel ȚUGUI

G. Călinescu - un text cenzurat *Denunțurile*



Abstract

On the political accusations of Hitlerism and communism brought in the press to certain public characters by people not entirely exempt from possible accusations of the same type.

Key words: *the culture of the proletariat, communist history, transition, ideology, intellectuals' status.*

“Tot mai dese în toată presa sunt denunțurile împotriva unor persoane de ordin politic secundar sau unul sub motiv de legionarism ori hitlerism. Aceste denunțuri trebuiesc cântărite cu multă chibzuință. Nu este cazul de a cere moderație într-o vreme în care nu s-a făcut nici strictul necesar de purificare. Nu moderație cerem, ci seriozitate.

Multe denunțuri urmăresc alt scop decât cel mărturisit. Am putut constata însumi că unii acuzaatori ar putea trece foarte bine pe lista vinovaților dacă s-ar scoate la iveală vechi documente pierdute în paginile jurnalelor. Prin urmare, țipând tare, acești oameni vor să se facă uitați cazul lor.

Cele mai multe denunțuri iau în considerare bieți oameni lipsiți prin cariera lor de liberul arbitru sau, în fine, culpabili prin contagiune ori mult mai puțin importanți decât alții, în jurul cărora s-a strâns un strat de tăcere. Purificarea urmează să pedepsească pe vinovații de război și să scoată de sus până jos din mașinăria statului toate elementele care stânenesc funcționarea lui în spirit democratic. Dar nimeni nu mă va face să cred că directorul George Georgescu, actorul Ion Iancovescu și dansatoarea Florica Capsali sunt acei care au împins România în prăpastia războiului cu Rusia Sovietică fiindcă au cântat, jucat și dansat în anume condiții.

Trebuie să recunosc că unii oameni din această categorie au dovedit slăbiciune și chiar lipsă de caracter. Pedepsa proporționată sub raport civic este admisibilă. Dar într-un spirit de seriozitate. Un mare scriitor, fie și canalie, rămâne din nefericire mare scriitor și după 23 august. Nu trebuie să facem din această dată o limită absurdă după care oamenii de talent își pierd talentul, iar ratații îl capătă prin simplă adeziune. 23 august e o dată civică, nu o măsură a însușirilor personale. Iar purificarea urmează a se face din punct de vedere civic.

Dacă nu se păstrează seriozitatea, viclenii vor izbuti să discrediteze controlul politic prin ridicol. Preocupată de vina coristelor, dansatoarelor, actorilor și violoniștilor, opinia publică uită pe gazetarii conducători de opinie publică, pe oamenii politici, pe toți cei care au participat direct la opera vechiului regim. Aceasta este chiar intenția unei părți din presă.

Atenție încordată trebuie îndreptată spre comisiile de epurație pentru ca în ele să nu se strecoare vreun element dubios. Astfel se va întâmpla acest lucru paradoxal că va fi pedepsit, de pildă, un biet actor de la Teatrul Național, fiindcă a jucat într-o piesă tendențioasă și va scăpa ca un pur acela care a tras cu revolverul în soldați din dinapoia unui psihiatru al teatrului.”

[B. A. R. Mss. Arhiva „G. Călinescu”, dosar X1, Varia 4-7, fila 18 nedatat. Hârtie velină gălbuie, olograf, cerneală albastră. Scrisul pare a fi de o mână feminină, copiere după textul...

Ultimul cuvânt din text are un asterisc,

trimitând în josul paginii unde figurează, scrisă de aceeași mână, mențiunea: „Scrisă pentru Tribuna Poporului (1944). Oprit de cenzură”. Mss. semnalat de Ion Bălu în *Biobibliografie – G. Călinescu, poziția 4935*]

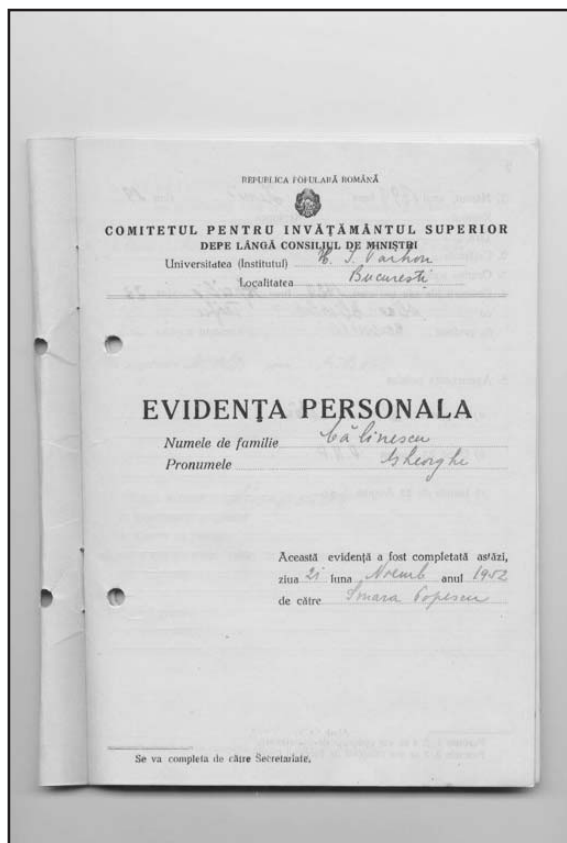
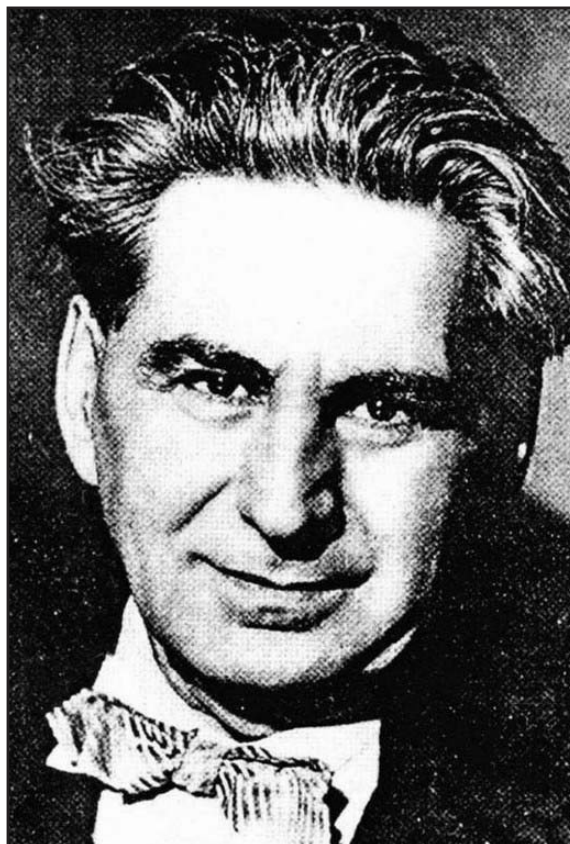
*Note despre demersul politic
al epurației (sept. 1944-iunie 1945)*

În virtutea vechilor convingeri politice și ideologice, G. Călinescu își inaugurează propria-i activitate publică cu cele 4 articole programatice (din *Ecoul*) anti-naziste și demolatoare ale idolilor legionaro-antonescienilor români – Mussolini, Hitler și „invincibilul soldat gotic”, idealizat peste limitele realului de publiciști și scriitori în paginile *Curentului*, *Porunca Vremii* etc. Poziția viguroasă anti-hitleristă, în acele zile apăsate de enorme incertitudini, a fost firească, străină de miasmele oportunismului, apreciată de intelectualitatea română democratică, anti-nazistă.

Pentru înțelegerea schismelor produse de evenimentele din august-decembrie 1944 în lumea intelectualității românești este potrivit să comentăm schimbările din structurile mijloacelor de comunicare. Atunci, rolul principal, am putea sublinia *unic*, revenea publicațiilor – ziarelor și periodicelor – și, într-o măsură mult mai restrânsă, Radioului. De pildă: *Porunca Vremii* își încetează apariția la 30 iunie 1944, în timp ce *Curentul* continuă să apară până pe 20 august. *Ecoul* lui Mircea Grigorescu apare până la 14 septembrie 1944. Alte publicații au continuat să apară: *Universul*, până la 20 iulie 1953; *Timpul* lui Gr. Gafencu, până la 1 mai 1948; săptămânalul *Fapta*, până în 4 martie 1948; *Liberalul*, până în 1947; *Jurnalul*, până în 10 iulie 1947 etc.

Ziare interzise – de dictatura legionaro-antonesciană – reapar după 23 august '44: *România liberă* (24 august); *Dreptatea* (27 august); *Viitorul* (28 august); *Semnalul* (2 septembrie); *Scânțeia* (21 septembrie). Abia la 12 aprilie 1946 revine, în chioșcuri, *Adevărul*, dar apariția lui încetează la 31 martie 1951.

Trebuie să remarcăm o realitate culturală democratică: extinderea – spre sfârșitul anului 1944 și în anii 1945 și 1946 – rețelei de ziare și reviste în limba română și alte limbi. La 15 septembrie 1944 – după apariția ziarelor *România liberă*, *Libertatea*, *Dreptatea* și *Viitorul*, toate publicații de partid, apoi, *Semnalul*, cotidian independent – apare *TRI-*



BUNA POPORULUI, cotidian de atitudine democratică cu pagină de cultură și artă, avându-l director pe G. CĂLINESCU. Ion Bălu scrie că *Tribuna poporului* este un ziar scos „sub auspiciile unor organizații și partide politice: Uniunea Patrioților și Partidul Național Popular” [cf. G. Călinescu - *eseu despre etapele creației*, C.R. 1970, p. 443].

Afirmația trebuie corectată, în sensul că *Uniunea Patrioților* a fost o organizație cultural-politică inițiată de un grup de intelectuali, cu un program politic antifascist și antirasist, la 19 noiembrie 1942. Între inițiatori au fost unii membri ai P.C. din România, ai P.S.D., liberali, țărâniști, aproape toți semnând, în martie 1944, celebrul *Memoriu* trimis lui Ion Antonescu, în care i se cerea să înceteze războiul cu U.R.S.S. și să alăture România Națiunilor Unite. G. Călinescu, Iorgu Iordan și alți universitari de la Iași n-au putut semna *Memoriul* deoarece delegatul Uniunii Patrioților - purtător al textului - a fost arestat. De reținut faptul că liderii Uniunii Patrioților – organizație ieșită din ilegalitate – aderă la proiectul de Platformă a Frontului Național Democrat, elaborat de P.C.R. și P.S.D. la 27 septembrie 1944, deci după ce apăruse ziarul *Tribuna poporului*, editat de liderii Uniunii Patrioților, cu G. Călinescu director.

Și revista *Lumea* (primul număr apare la 25 septembrie 1945) a fost subvenționată de Uniunea Patrioților, organizație ce avea reprezentanți în guvernul Groza-Tătărăscu. Între 10 și 12 ianuarie 1946 se ține Congresul general al Uniunii Patrioților, la București și, după dezbateri organizatorice și ideologice agitate, delegații la congres hotărăsc transformarea Uniunii în partid politic al „păturilor mijlocii”, acceptându-se denumirea *Partidul Național Popular*, în conducerea căruia este ales și G. Călinescu. El își asumă editarea ziarului de informație, atitudine și reportaj – *NAȚIUNEA* (nr.1 apare pe 20 martie 1946).

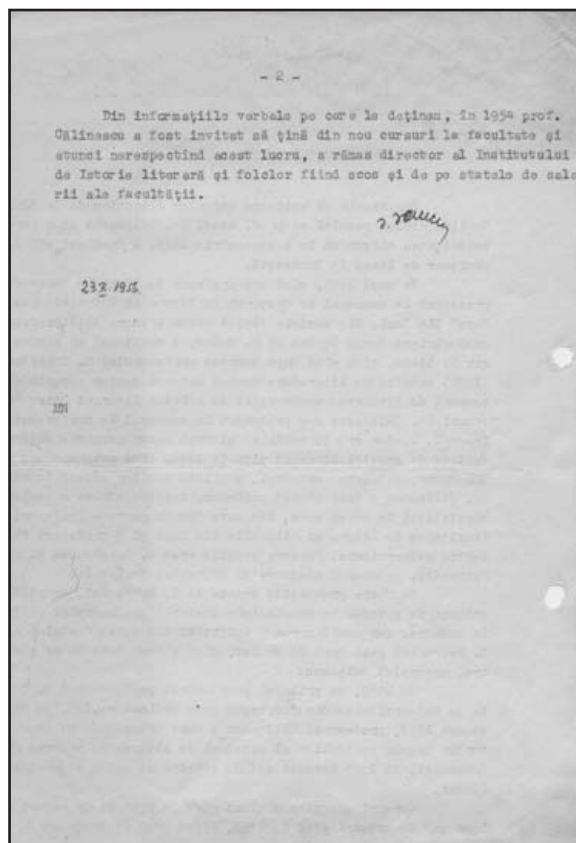
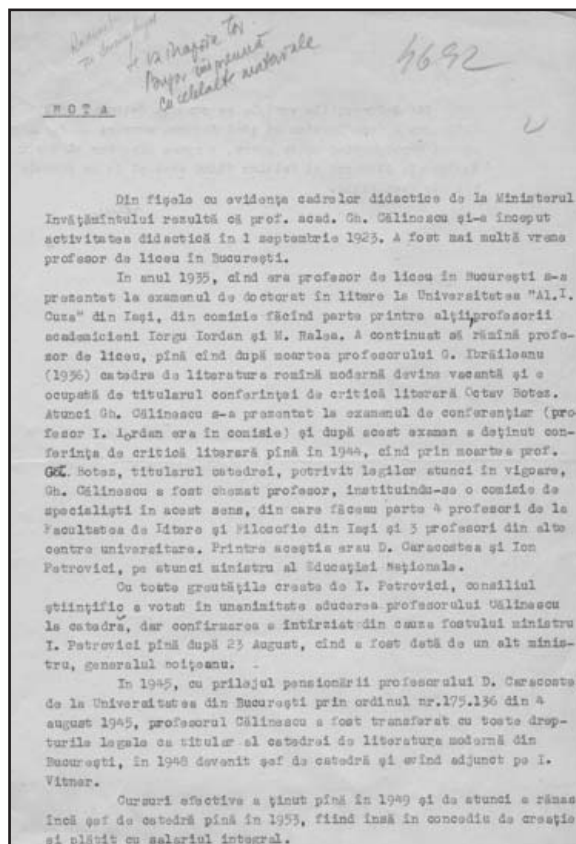
Este adevărat că atât *Uniunea Patrioților*, cât și *Partidul Național Popular* aveau o orientare de centru-stânga și au acceptat, imediat după 23 august 1944, *colaborarea politică* cu P.C.R., P.S.D., Frontul Plugarilor și Sindicatele, în cadrul „Frontului Național

Democrat”, dar această colaborare politică trebuie înțeleasă, până la autodizolvarea Partidului Național Popular, ca fiind între entități politico-organizatorice deosebite, cu programe și organizare de sine stătătoare. Dovadă e prezentarea P.N.P. la alegerile parlamentare, din toamna anului 1946, pe *liste proprii*, cu candidați diferiți de ai P.C.R., P.S.D., P.N.L - Tătărăscu și Frontul Plugarilor. Programul electoral la P.N.P. conținea idei și proiecte diferite de ale Partidelor din Frontul Unit Muncitoresc (P.C.R. și P.S.D.), fiind mai apropiat de programele Frontului Plugarilor și Liberalilor tătărăscieni.

O altă observație preliminară: la 3 septembrie, guvernul Constantin Sănătescu și partidele din Blocul Democrat (P.N.Ț., P.N.L., P.C.R. și P.S.D.) obțin apariția decretului regal de revenire la Constituția României din 1923, abrogându-se toată legislația referitoare la conducerea Statului, adoptată în anii dictaturii legionaro-antonesciene. În aceeași zi cu apariția decretului regal privind Constituția României, *Universul* (nr. 242 din 3 sept. 1944) publică o „cerere”, o propunere, venită de la „un grup patriotic antihitlerist”, în care se spune: „Viața publică și aparatul de stat fiind încă primejdios împănate de elemente criminale ale Gărzii de fier, ale Gestapo-ului și celorlalte organizații naziste și pronaziste camuflate, curățirea lor completă este datoria noastră principală și urgentă”. Documentul este semnat de C. Agiu, P. Constantinescu-Iași, Vlădescu-Răcoasa, dr. D. Bagdazar, Șt. Voitec, Th. Iordăchescu, M. Ralea, St. Stoian, Gh. Micle.

Semnificativ este că în *Universul* din 2 septembrie, I. Lungoșianu semnează un „portret” elogios dedicat lui Nicolae Titulescu, iar pe 3 septembrie, Al. Ciorănescu elogiază opera lui Liviu Rebreanu în aceeași publicație.

Și „Apelul” anterior al C.C. al P.C.R. și declarația liderilor P.N.Ț. cereau pedepsirea, „pentru dezastrul național” a „Gărzii de fier și Ion Antonescu”, dar și curățirea aparatului de stat, a instituțiilor publice etc. de „instrumentele nemților”. Totodată este chemată populația la luptă „contra hitleriștilor” și eliberarea Transilvaniei de



Convenția de Armistițiu – convenită la 12 sept. la Moscova de V.M. Molotov, A.I. Vâșinski și I.M. Maiski, din partea U.R.S.S.; W.A. Harriman, din partea S.U.A.; Ar.J. Clark Kerr din partea Marii Britanii și reprezentanții României: L. Pătrășcanu, D. Dămăceanu, B. Știrbey și G. Pop – e semnată de mareșalul Rodion Malinovki și de cei patru delegați români. Ea cuprinde și următorul articol:

„În colaborare cu Înaltul Comandament Aliat, guvernul României va contribui „la judecarea criminalilor de război” și se obligă să dizolve imediat toate organizațiile pro-hitleriste de tip fascist aflate pe teritoriul românesc, atât cele politice, militare sau paramilitare, cât și orice alte organizații care duc propagandă ostilă Națiunilor Unite și în special Uniunii Sovietice, nepermițând în viitor existența unor astfel de organizații.

Se instituie controlul aliat asupra publicațiilor, teatrelor, filmelor, poștei, telefonului, telegrafului, corespondenței particulare și oficiale... Se înființează „Comisia Aliată de Control” din reprezentanți ai Națiunilor Unite: Marea Britanie, S.U.A. și U.R.S.S., cu sediul în București.”

„Epurația aparatului de stat” nu apare în Convenția de Armistițiu, ci este o acțiune politico-administrativă decisă de guvernul de la București. Presa a avut un rol important prin exercitarea de presiuni asupra guvernului militar să elaboreze o legislație în spiritul Constituției. Au existat indecizii asupra conceptului juridic, unii publiciști utilizând termenul „purificare”, alții „colaboraționism”; până la urmă, legiuitorul a preferat conceptul „EPURAȚIE”, preluat din limba franceză. De asemenea, publicațiile și cetățenii din diferite instituții cultural-artistice apelează frecvent la „exemplul” oferit de francezi, italieni și Țările de Jos. Așa se explică modificările succesive ale legii epurației. Prima variantă – publicată pe 19 septembrie 1944 – purta titlul: *Legea 461 privitoare la purificarea (epurarea) administrațiilor publice*. La 29 septembrie apare legea privind formarea „Comisiilor pentru cercetarea situației corpului magistraților” (procurori, judecători, avocați). În octombrie

1944 apare Decretul-lege privind epurația personalului din toate instituțiile de stat culturale, științifice, presă, radio, asociații, societăți culturale etc., lege ce va fi completată prin „Legea 271 pentru purificarea administrației publice”, din 30 martie 1945, elaborată de guvernul Groza-Tătărăscu.

În februarie 1945, guvernul Rădescu publică „Decretul-lege 51 pentru urmărirea și sancționarea celor vinovați de dezastrul țării”, lege completată, la cererea „Comisiei Aliate de Control”, de noul decret-lege din 21 aprilie 1945. Acest sistem de legi cuprindea normele juridice în temeiul cărora șefii instituțiilor și organizațiilor de stat erau obligați să „pedepsească” persoanele acuzate de „colaboraționism”, mai grav, de abuzuri și crime rasiale și politice etc.

Aplicarea acestor legi a fost stimulată și de declarațiile publice ale principalilor conducători ai partidelor participante la săvârșirea actului de la 23 august 1944. Consemnăm din declarația lui Iuliu Maniu din 10 octombrie 1944: „Trebuie să procedăm la purificarea cadrelor funcționarilor publici și [...] să sancționăm pe toți criminalii răspunzători cari prin faptele și atitudinea lor au provocat nenorocirea ce s-a abătut asupra Țării noastre” (*Universul*, nr. 279, p.3). În același număr al ziarului, Titel Petrescu, L. Pătrășcanu, Lothar Rădăceanu cer, printr-o „Moțiune”, „nimicirea fascismului, curățirea aparatului de stat de trădătorii de țară legionari, antonescieni și de toți criminalii de război, pentru democratizarea instituțiilor de stat și a întregii vieți publice”.

Legislația și intervențiile principalilor lideri ai Țării, precum și articolele de analiză apărute în ziare vizează, între „colaboraționiști” și „trădători de țară”, pe militanții legionari și antonescieni, „agenți ai nemților...” Redacțiile – care publică materiale și comentarii de interes principal – consideră acțiunea de „epurare” din România ca gest necesar, alături de cel din alte țări europene. În *Universul* (14 septembrie 1944) apare, pe pagina 1, știrea despre arestarea lui Charles Maurras, fost director al ziarului regalist francez *Action Française* și a fostului ministru al Agriculturii de la Vichy. În nr. din 21 septembrie se relatează

despre procesul lui Pietró Carusso, fostul șef al Poliției din Roma etc. Dr. V.V. Protopopescu publică articolul *Epurația administrativă*, iar Gabriel Tepelea, *Atitudinea Sașilor și Șvabilor* – extrem de interesant. Se cere înființarea „Tribunalului Suprem pentru judecarea vinovaților regimului de dictatură” și reîncadrarea în școli și facultăți a cadrelor didactice eliminate pe motive politice și rasiale. Informații valoroase se publică și despre activitatea „Centralei Evreilor din România”, care au determinat, în final, dizolvarea ei, acuzată fiind de „colaboraționism”.

Ziarul *Semnalul* ridică problema „cenzurii morale” și a exemplului francez, insistând asupra ideii: „Franța are onoare”, iar România „încă nu”. În numărul din 12 octombrie 1944 apare foiletonul: *Epurația – În 1918 și în 1944*, în care autorul (autorii) afirmă că, în 1918, guvernul prezidat de generalul Coandă, înainte de plecarea din Iași, „anulează întreaga” legislație a parlamentului Marghiloman „într-o săptămână după armistițiu, în timp ce acum, după aproape două luni de la lovitura de stat, elucubrațiile lui Ică mai au putere de lege”. Criticând încetineala guvernanților de „acum” pentru că nu iau măsuri eficace, sunt prezentate câteva exemple: „generalul Cepleanu, unul din cei mai odioși complici ai crimelor hitleriste, e liber, face intrigi”; Ilie Rădulescu, „imundul șantajist”, e liber, cu toate că a fost găsit pe listele agenților Legației germane; Nichifor Crainic, Pamfil Șeicaru etc. etc. „care erau direct în solda lui Goebbels”. În final, se subliniază că în Primul Război „nu au fost cruzimile bestiale ale Noii ordini europene, dar măsurile au fost severe și imediate”. Epurația la noi „nu se face, se mimează”, ea trebuie grabnic să fie aspră, dreaptă și „să pornească de la fapte.”

Foiletonul este urmat de intervențiile unor politicieni, precum Titel Petrescu, și ale unei adunări a avocaților democrați, de articole semnate de acad. Daniel Danielopolu, profesorii Gh. Vrânceanu, Ion Zamfirescu ș.a. Redacția include articole-document despre *Gestapo-ul în România*, *Intelectualii germani*, crimele și afacerile veroase din

Transnistria și guvernatorul Alexianu, despre ziariști prohitleriști excluși din presă etc.

În *Semnalul* din 5 noiembrie 1944 apare, pe prima pagină, articolul de fond *Epurația*, care pornește de la principiul: „Epurația trebuie să se facă imediat, cum se face în Italia, în Franța și acum de curând în Bulgaria. Aceasta o datorăm, nu numai Aliaților noștri, cât mai cu seamă sutelor de mii de români, care au fost trimiși la căsăpie pentru o cauză care nu era a lor”.

Profesorul Iorgu Iordan semnează articolul: *Puțină decență nu strică* (p. 3), în care ironizează pe foștii fasciști care „se gudură” pe lângă reprezentanții Puterilor Aliate.

O adunare a ziariștilor progresiști formată din: Em. Socor, N.D. Cocea, Scarlat Calimachi, Em. Serghie, Ion Pas, Nicolae Carandino, Miron Constantinescu și Cicerone Theodorescu a cerut, într-un comunicat publicat în ziare (cf. *Semnalul*, nr. 764, 21 octombrie 1944), excluderea din presă a numiților: Al. Bădăuță, Ionel Dumitrescu, I. Zaharof, Ion Nedeleescu, N. Georgescu-Cocoș, Al. Gregorian, Ștefan Ionescu, Tita Babeș, Pan M. Vizirescu, Ernest Bernea, Ștefan Marinescu, Grigore Malciu, Const. Virgil Gheorghiu, Petre Mihail și George Acsinteanu.

În *Semnalul* din 29 octombrie 1944, *Legea epurării presei* e comentată de Grigore Niculescu-Buzești – ministrul de externe – și apare un nou lot de excluși din presă, 15 persoane, între care: Alex. Dobridor Ilarie, Dragoș Vrânceanu, Șoldan Vasile, Pienescu Mircea, Moraru Vasile. *Semnalul* din 14 decembrie 1944 cuprinde un amplu foileton: *De la Henri Bérard la ... Ilie Rădulesții-Nichiforii și Brăteștii noștri*, în care redacția atacă mai multe situații: În Franța „un scriitor e judecat”, la noi „Rădulescu, Brătescu, Șeicar, Crainic nu sunt judecați”. La noi „se joacă mereu comedia epurației, iar criminalii de război se bucură de o adevărată impunitate”. În final, se solicită autorităților recercetarea „uciderii lui Iorga, Madgearu” și a altor oameni politici și de cultură, dar și o anchetă asupra zecilor de mii de cetățeni români dispăruți în lagărele din Transnistria.

La 9 noiembrie 1944 apare primul comunicat despre „purificare la Societatea Scriitorilor Români”. Sunt excluși din Societate: I.Al. Brătescu-Voinești, N. Crainic, S. Pușcariu, Radu Gyr, Ion Sângeorgiu, N.I. Herescu, Dem. Theodorescu, Alex. Hodoș, Al. Bădăuță și Romulus Seișanu. [cf. *Universul*, nr. 304, p.3] La 17 noiembrie 1944, ziarele anunță „Scriitori fasciști excluși din S.S.R.: Ion Petrovici, Al. Marcu, I.M. Sadoveanu, Romulus Dianu, Nic. Roșu, George Gregorian, Virgil Carianopol, Ladmis Andreescu, Gh. Acsinteanu, Pan. M. Vizirescu, A. Murărașu, Ion Foti, Vasile Militaru, N. Batzaria, Gh.D. Mugur, Menuy Toneghin, Const. Răuleț și I.Al. Bran Lemeny”. [cf. *România liberă*, din 17.XI.1944, p.3]

Trebuie să remarc o realitate juridică extrem de importantă: la începutul lui noiembrie 1944, Lucrețiu Pătrășcanu – probabil la cererea liderilor partidelor politice din bloc – a prezentat legislația asupra *EPURAȚIEI* la Curtea de Casație, președintelui acesteia, D.D. Lupu, astfel că, abia la 23 noiembrie 1944, sistemul juridic *al epurației* se aplică în instituțiile de stat și profesionale, devine „operativ”, cu efecte juridice. [acest demers a fost cerut de unii juriști, atunci celebri, care au ridicat problema „constituționalității”, în ce privește caracterul punitiv juridic asupra opțiunilor politice și filosofice ale cetățenilor. Documentele din arhive arată că Autoritățile Române au cerut, prin Comisia Aliată de Control, consultarea guvernelor de la Paris și Roma].

Se pune întrebarea: care au fost „documentele” publicate ce au determinat pe directorul *Tribunei poporului* să redacteze articolul *Denunțurile*?

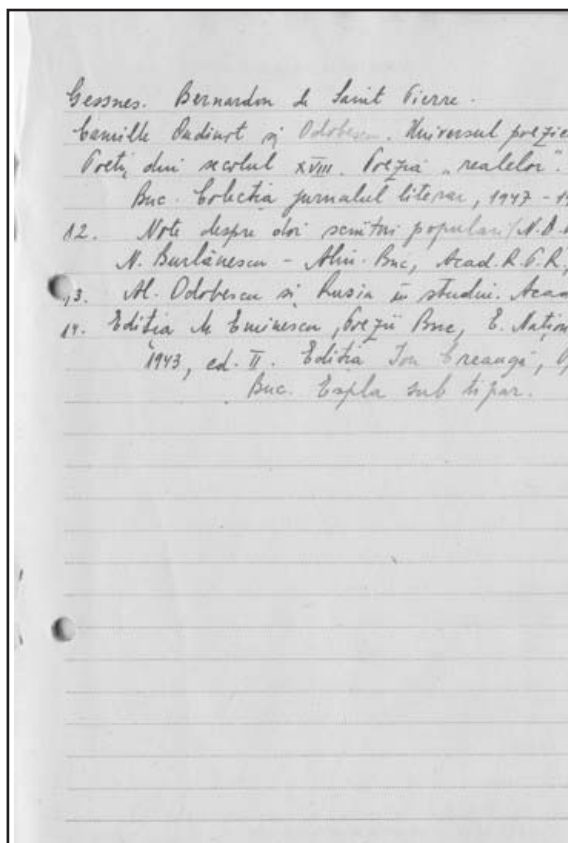
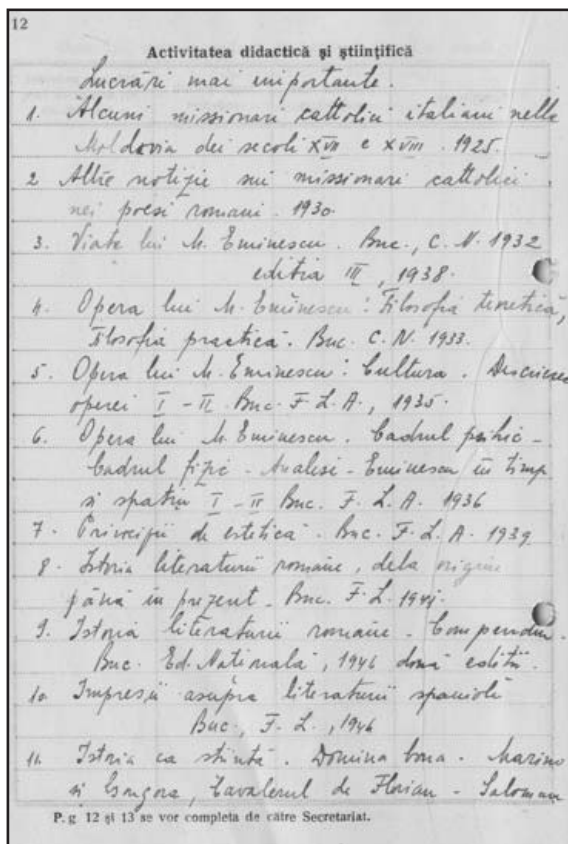
Primul articol acuzator care, de bună seamă, l-a tulburat profund pe G. Călinescu a fost *La mormântul lui Liviu Rebreanu* de N. Carandino, apărut în ziarul *Dreptatea* din 4 septembrie 1944. Marele prozator era blamat, la mormânt, că „a trădat pentru onoruri și pentru arginți pe țărani și nășău-deni și a spart solidaritatea ardelenescă...” În ziarul *Țeacul*, din 6 septembrie 1944, M.R. Paraschivescu semnează articolul *La moartea lui Liviu Rebreanu*, un alt „proces politic

public", prozatorul ardelean fiind acuzat că a devenit „agent” al hitlerismului prin ziarul „Viața”, „semioficiosul hitlerist în România ultimilor patru ani”. Violența articolului, acuzațiile formulate depășesc orice limită. La sfârșitul sordidului articol, autorul îl denunță și pe actorul Ion Iancovescu, „...un agent nazist. Un biet cabotin elegant...”. Negându-i orice valoare artistică, susține că activitatea i se reduce „la cafe-nea”, menționând și rolul într-o comedioară (Orașul fără avocați) jucat la teatrul de pe Sărindar. „...Fiindcă Ion Iancovescu, mort demult, și-a găsit singurul loc acolo unde lipsa de talent și istoria decadenței îl îndem-naseră: de director al «Teatrului național» românesc din Odesa”, de unde s-a întors - zice M.R.P. - „cu parale și știri pro-hi- tleriste”.

Pe 21 septembrie 1944, apare primul număr legal al ziarului Scânteia, redactor responsabil Miron Constantinescu, de cu-rând ieșit din închisoare. Pe pagina a doua, citim foiletonul: *Un instrument de propagandă hitleristă: Muzica*, nesemnat.

Textul cuprinde numeroase informații despre soarta unor muzicieni germani, cât și despre creația simfonică cultivată de au-toritățile de la Berlin, ceea ce demonstrează că autorul anonim este un muzician bine infor-mat atât despre activitatea muzicală din Germania hitleristă, cât și despre situația concretă din România.

La început, se arată că dirijorul Hermann Scherchen și compozitorul Paul Hindemith au emigrat din Germania hitleristă, de asemenea, Bruno Walter, Otto Klemperer, Oscar Fried, Erich Kleiber, Leo Blech - „toți evrei” - au fost constrânși să emigreze și ei în S.U.A. După această informație, autorul se oprește asupra repertoriului muzical preferat de autoritățile de stat, insistând asupra motivelor politice de selectare și „repetare până la saturație”, aproape exclu-siv, a lucrărilor lui C.M. von Weber, R. Strauss și, mai ales, R. Wagner. Se arată interesul deosebit al instituțiilor și guvernu-lui hitlerist de a organiza în Germania turnee ale formațiilor muzicale din alte țări, „plătite gras”, toate constituind, scrie au-torul, „o momeală politică”. Astfel, instituți-



ile muzicale au devenit instrumente de propagandă hitleristă, exemplul fiind împărțit și de instituțiile românești „alineate la propaganda hitleristă.” Considerațiile se încheiau cu fraza: „Tristă misiune pentru cei ce au îndeplinit-o care trebuie să dea acum socoteală”, să fie aduși „pe banca acuzaților”.

Fără să indice nume de persoane ce trebuie „acuzate”, autorul anonim scrie explicit: „Membrii orchestrei noastre de frunte, *Filarmonica*, cer în unanimitate demiterea directorului general și a administratorului îmbogățit pe spinarea lor. La Opera Română, la Radio, peste tot se simte același dor de primenire. Agenții propagandei nemțești care au trădat interesele Țării, i-au murdărit viața culturală și au exploatat pe slujitorii artei trebuie pedepsiți.”

Articolul din *Scânteia* a determinat convocarea unei adunări a salariaților Filarmonicii din București, ea fiind prezidată de compozitorul Matei Socor, însoțit de muzicianul Mircea Bârsan, de la minister, unde s-a luat hotărârea: „Lui George Georgescu îi este interzis pe viață de a participa la vreo manifestare muzicală românească, iar atingerea baghetei pentru un eventual concert îl va supune rigorilor legii” [cf. Tutu George Georgescu, *Amintiri dintr-un secol*, Editura Muzicală, 2001, p.186-191].

Doamna Tutu Georgescu precizează: „Tribunalul suprem era prezidat de Matei Socor – care în ochii mei avea o singură scuză, că a fost întotdeauna cu sentimente comuniste”.

Aceste mărturisiri mă îndeamnă să afirm că Matei Socor este autorul foiletonului din ziarul *Scânteia*.

Destituirea lui George Georgescu din postul de *dirijor* și de *director general* al Filarmonicii din București s-a petrecut în ultimele zile ale lui septembrie ori primele din octombrie 1944, iar decizia Ministerului Artelor - după câte știm - a fost avizată și de Consiliul de Miniștri, prezidat de generalul C. Sănătescu. Doamna Tutu George Georgescu înregistrează: „A venit și momentul pregătirii următoarei stagiuni muzicale a Bucureștiului. Când să se ducă la Filarmonică, lui Gogu Georgescu i s-a închis ușa

în nas” [p. 186 și urm.]. Epurarea absolută a muzicianului George Georgescu a durat până în ziua de 27 ianuarie 1947, deci doi ani și trei luni, timp în care familia George Georgescu a trăit din vânzarea unor obiecte personale și din ajutorul oferit de binevoitori, maestrul neavând salariu și dreptul legal de angajare sezonieră.

Cauzele reale ale acestei sancțiuni atât de severe nu s-au bazat pe *actele de arhivă* păstrate în fondurile Ministerului Educației și Culturii, ale Consiliului de Miniștri din anii 1944 și 1945. Despre ele comunică informații credibile doamna Tutu Georgescu, în ediția a II-a - revizuită și adăugită - *George Georgescu* [Editura Muzicală, 2001], cap. *Germania (1940-1941)* [p. 257-262]. După cutremurul devastator din noiembrie 1940, autoritățile de la Berlin invită Orchestra Filarmonică „în întregul ei, având ca șef pe George Georgescu”, într-un turneu în marile centre culturale din Austria, Cehia și Germania, sumele adunate urmând a fi donate victimelor cutremurului din București. Maestrul a invitat ca solist pe Dinu Lipatti. Legionarii s-au alăturat inițiativei și delegații lor au însoțit colectivul artistic. În programele concertelor, maestrul a inclus și opere simfonice ale compozitorilor români. Turneul s-a bucurat de un succes răsunător la Viena, Praga, Dresda, Leipzig și Berlin – 8 ianuarie 1945. La concertul din Berlin au asistat și membri ai guvernului german, în frunte cu Hitler. [Această informație nu apare în cartea Doamnei Tutu Georgescu, dar ea a fost confirmată, în anul 1953, de însuși maestrul George Georgescu, în biroul ministrului Culturii, Constanța Crăciun]. Turneul a continuat și în alte metropole germane, presa din Berlin și celelalte orașe elogiind Filarmonica bucureșteană și, îndeosebi, pe dirijorul George Georgescu – „maestru al baghetei”.

Maestrul George (Gogu) Georgescu a fost înconjurat de simpatia și prețuirea unor muzicieni germani celebri, între care Clemens Kraus și W. Furtwängler, ambii epurați și trecuți prin procese după terminarea războiului.

La încheierea turneului, guvernul Germaniei i-a conferit dirijorului român cea mai

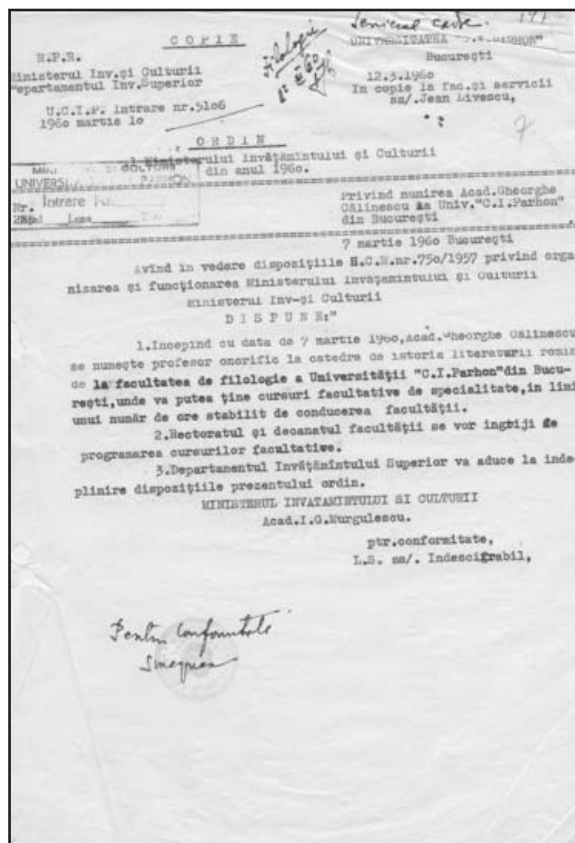
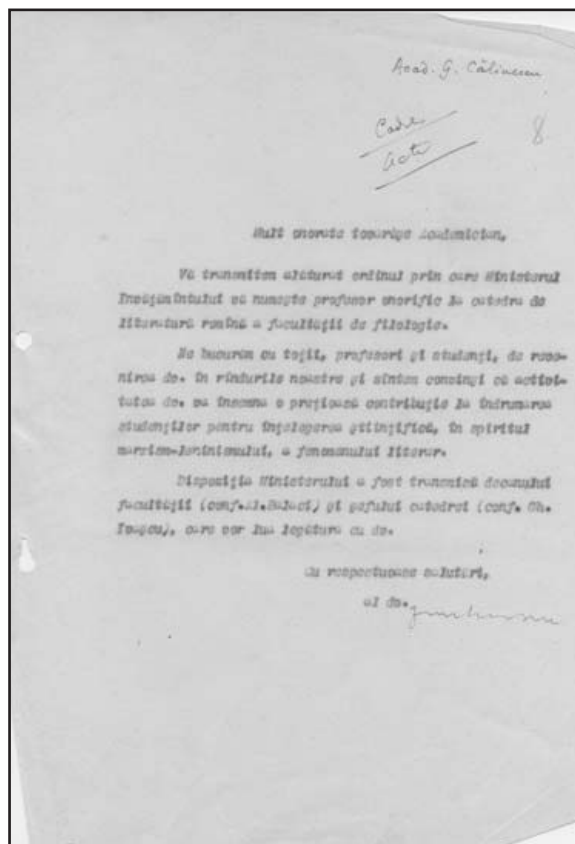
înalță decorație germană din acel moment, „Vulturul German” cl. I, înființată la venirea la putere a lui Hitler, înlocuitoare a vechii decorații imperiale germane „Vulturul Negru”. Comisia de epurare din 1944 n-a cercetat riguros semnificația decorației „Vulturul German” acordată persoanelor civile, pentru merite social-politice și cultural-științifice, identificând-o cu Ordinul german vechi, preluat de regimul hitlerist, cunoscut sub numele „Ordinul Crucea de Fier”, conferit unor persoane *numai pentru merite militare* în timpul războaielor. Se știe că au existat mulți români care, pentru fapte de arme pe câmpul de luptă, au fost decorați cu „Ordinul Crucea de Fier”, cunoscuți fiind militarii români participanți la represiunile din Transnistria, comandanți de lagăre, precum și membrii organizațiilor paramilitare instruite de S.S.-iștii lui Gehler din Bucovina, Vrancea, Făgăraș, Apuseni („Sumanele negre”).

Guvernul Petru Groza – în urma sesiunilor primite despre aceste probleme din viața lui George Georgescu – a dispus o cercetare atentă, competentă, efectuată de istoricii militari, astfel că, la începutul anului 1947, guvernul a analizat faptele și, apoi, a hotărât ca dirijorul să revină „la pupitrul Ateneului”. Așa se face că în ziua de 27 ianuarie 1947, George Georgescu este angajat dirijor al Orchestrei Radio, nu însă la Orchestra Filarmonică, unde postul de director și dirijor principal era deținut de Constantin Silvestri.

Această primă reabilitare a maestrului Georgescu s-a petrecut în timpul când Ministerul Artelor era condus de scriitorul Ion Pas, acesta finalizând cercetările și formulând propunerea de reabilitare a lui George Georgescu. Ministrul Ion Pas a risipit acuzațiile privind „organizarea turneului de către liderii Gărzii de Fier”, a restabilit „scopul turneului”, împrăjările în care conducătorii Germaniei au asistat la concertul de la Berlin și semnificația decorației primite de dirijorul român. Am insistat asupra *acestui moment evocat succint de doamna Tutu Georgescu, în cele două cărți ale sale*, unde, probabil, din neatenție, apare ca ministru al „Culturii” (era al „Artelor”)

„...Constanța Crăciun”, ceea ce constituie o eroare. Constanța Crăciun a fost numită ministru al Culturii abia în *octombrie* 1953! [Subsemnatul cunoaște foarte exact evenimentele și oamenii care se ocupau de artă în vara anului 1951. În septembrie, l-am cunoscut personal pe maestrul George Georgescu, iar Constanța Crăciun a început să se ocupe, la C.C. al P.M.R., de domeniile literaturii și artei, în *ianuarie* 1953!]

Trebuie să subliniez un alt fapt extrem de important. În 1944, membrii comisiei de epurare *l-au învins* pe directorul Filarmonicii din București, dirijorul George Georgescu, că a aplicat „fără discernământ” *decizia* guvernului Ion Antonescu-Horia Sima, din toamna anului 1940, privind *excluderea* din Orchestră a instrumentiștilor *evrei*. Această problemă a fost tratată diferit, bunăoară, de conducerea Societății Compozitorilor Români și președintele ei, George Enescu, prin *celebrul refuz* de a se trece la excluderea din S.C.R. a evreilor. Așa se face că această acuzație a planat asupra fostului director al Filarmonicii până prin anii 1950-1951, când ministrul Artelor și Informațiilor Eduard Mezincescu a primit indicația – de la șeful guvernului, Petru Groza, și al partidului, Gh. Gheorghiu Dej – să cerceteze arhivele din 1940 pentru a reconstitui *poziția personală a directorului Filarmonicii* față de aplicarea legilor rasiale. Actele arhivate arătau – mi-a comunicat, în 1952, Eduard Mezincescu – că George Georgescu însoțit de unii membri ai Orchestrei (șefi de partidă) a intervenit, în mai multe rânduri, la Ministrul Educației și la Consiliul de Miniștri în favoarea unor colegi evrei din orchestră, demonstrând că nu există profesioniști care să-i înlocuiască, însă membrii guvernului *au respins* cererile oficiale ale direcției Filarmonicii. Documentele din arhive, însoțite de „declarațiile personale” ale instrumentiștilor pentru care intervenise, în 1940, George Georgescu și colaboratorii săi au constituit *dovezile* în temeiul cărora membrii Consiliului de Miniștri au aprobat ca dirijorul George Georgescu să candideze la Premiul de Stat clasa I pentru activitatea artistică din anii 1948/1949. Totodată, Comitetul pentru Artă i-a propus



maestrului (începutul anului 1951) să accep-
te transferul de la Orchestra Simfonică
Radio, pe un post de dirijor principal creat
în schema Orchestrei Filarmonicii București,
cu asentimentul directorului general al
instituției, compozitorul și dirijorul Con-
stantin Silvestri. În noua sa poziție artistică,
George Georgescu participă la manifestările
din cadrul „Săptămânii Muzicii Românești”
(septembrie 1951). George Georgescu a diri-
jat fragmente din Oratoriul *Tudor Vladi-
mirescu* de Gheorghe Dumitrescu, creație ce
s-a bucurat de un imens succes la Ateneul
Român. [Mai târziu (ianuarie 1955), maes-
trul a dirijat, în aceeași sală, întreaga parti-
tură a Oratoriului lui Gh. Dumitrescu]

Eliberat de fantomele devastatoare ale
„dosarelor și intrigilor” evocate de cercurile
neprietenilor, George Georgescu primește,
în martie 1952, printr-un decret al Pre-
zidiului M.A.N., titlul de „Maestru Emerit al
Artei din R.P.R.”. Acest titlu, al doilea ca
apreciere valorică, după cel suprem, de
„Artist al Poporului”, nu trebuie confundat
cu cel de „Artist Emerit”, conferit artiștilor
instrumentiști, lirici, dramatici etc. Titlul se
acorda profesioniștilor creatori – compozi-
tori, dirijori, pictori, sculptori etc.

Activitatea artistică – din perioada 1947-
octombrie 1953 – este evocată în cartea
George Georgescu (p. 323-326), în capitolul
intitulat de memorialistă *O nouă primăvară*.
Așa cum am mai arătat și în alte „evocări”,
în august 1953 s-a decis reorganizarea, prin
concentrare, a tuturor instituțiilor culturale
de stat din domeniile învățământului, arte-
lor, culturii de masă, Radio-ului etc., înfiin-
țându-se două ministere: *Ministerul Învăță-
mântului*, titular prof. acad. Ilie Murgulescu,
și *Ministerul Culturii*, titular prof. Constanța
Crăciun. P. Țugui a fost numit locțiitor al
ministrului Culturii, șef al Departamentului
Artelor și Învățământului Artistic, sectoare
de activitate pe care le cunoșteam bine.

Una dintre obligațiile asumate de Mi-
nisterul Culturii – de interes național – a
fost asigurarea încheierii lucrărilor la *noul
local* al Operei Române, pe Splai, reorgani-
zarea și completarea colectivelor artistice
ale Operei, a serviciilor tehnice și pregătirea
primului spectacol, cu *Dama de pică*.

În cartea *Opera Română. Al patrulea deceniu 1951-1961*, Anca Florea se întreabă de ce nu s-a deschis stagiunea Operei „în noul local”, în cursul lunii noiembrie 1953, cum fusese anunțat? (p.78) Două au fost motivele ce au determinat Departamentul Artelor din minister să amâne inaugurarea noului local al „Teatrului de Operă și Balet”, noua denumire, stabilită prin lege:

a) Am primit informația că există unele „erori de acustică” ce trebuie neapărat remediate de specialiști;

b) Propunerile prezentate de colectivul de la Operă și Direcția Muzicii din minister privind conducerea artistică și administrativă a instituției în noul local mi s-au părut neconvingătoare și oarecum părtinitoare, înspre colectivul de conducere din noiembrie 1953.

Arhitectul-șef al T.O.B. – prof. Octav Doicescu – a lucrat săptămâni de-a rândul, împreună cu un colectiv de acusticieni, conduși de acad. Eugen Bădărău, la remedierea problemelor acustice, la sala pentru public, scenă și fosă. În urma consultării unor artiști ai Operei cu mare experiență, a dirijorilor și regizorilor, dar și a membrilor Comitetului Uniunii Compozitorilor, am stabilit – împreună cu Paul Cornea, director general adjunct în Departamentul Artelor, și Laurențiu Profeta, directorul Direcției Muzicii – să propunem Colegiului ministerial numirea lui Constantin Silvestri ca *director artistic* al Teatrului de Operă și Balet, iar în locul lui, ca director general al Filarmonicii, să fie numit George Georgescu. Propunerea noastră avea o fundamentare solidă, pentru că era rezultatul consultării celor mai reprezentativi muzicieni din București. Subliniez că ministrul Culturii, Constanța Crăciun, a îmbrățișat fără rezerve propunerea noastră, cerându-mi să discut personal cu maestrul Constantin Silvestri, ca, după aceea, în cazul acceptării recomandării ministerului de către directorul general al Filarmonicii, să-l convocăm la ministru pe maestrul George Georgescu. Desfășurarea „evenimentelor” le-a consemnat George Georgescu și au fost reproduse de Doamna Tutu în cartea dedicată marelui dirijor, de unde le reproduc:

„În 11 decembrie 1953 am fost chemat la Ministerul Artelor în audiență la ministru. Sunt întrebat dacă accept direcția generală a Filarmonicii.

- Dar ce se va face cu Silvestri?

- Va trece la direcția Operei Române.

- Atunci primesc. [...]”

„17 decembrie – am lucrat la programele recitalurilor până la 1 aprilie. S-a lucrat bine și cu folos. La orele 12 am fost „uns” ca director al Filarmonicii. Au vorbit un ministru adjunct, Silvestri, Theodorescu, D. Botez, C. Pace, Dumitriu, Negreanu. Am răspuns emoționat. A fost o manifestație entuziastă la adresa mea. Au fost aplauze care nu mai conteneau. A trebuit să mă scol de trei ori să mulțumesc. Discuții imediat după, cu adjunctul ministrului. Rezolvarea problemelor urgente (numirea consiliului, numirea directorilor) și mai ales chestiunea cea mai arzătoare pentru mine, aceea a localului Ate-neului. Mi s-a promis să se intervină cu fermitate să reintrăm în casa noastră. Am plecat fericit” (p. 326-327). [Alte amănunte necesare, ce luminează întregul moment, date de „adjunctul ministrului”, P.Ț., în revista *Muzica*, an XIV, nr. 3(55), iulie-septembrie 2003, p. 94-95]

În ziua 6 octombrie 1944, cotidienele bucureștene publică o informație primită de la *Opera Română*. Scânteia o publică sub titlul: *Legionarii de la Opera Română din București* (p. 5), în timp ce *Tribuna poporului* îi dă alt titlu - *Epurăția de la Opera Română trebuie făcută imediat*, cu precizarea: „Un comunicat al unor organizații politice anti-antonesciene, țărăniște etc.” (p. 7).

În toate gazetele apare lista celor „...care au activat în mișcarea legionară: Mihail Arnăutu, bariton; Maria Blejanu, soprană; Floria Capsali, maestră de balet; Valentina Crețoiu-Tassian, soprană, fostă șefă de cuib; Evantia Costinescu, soprană” și încă 9 salariați, artiști lirici și coriști.

Redacția *Scânteii* arată că cei „15 cavaleri ai fascismului” trebuie să apară în fața comisiei din instituție „pentru epurarea de elemente compromise în mișcarea legionară”.

Redacția *Tribuna poporului* nuanțează judecățile, cu precizarea că artiștii citați trebuie să prezinte în fața comisiei din instituție „justificările politice și morale”.

De reținut justificarea inclusă de autorii informației de la *Opera Română*, în materialul trimis presei: Trebuie „să urmărim și noi exemplul de aiurea. În Franța au fost arestați de curând artiști și scriitori ca: Pierre Benoit, Abel Hermant, Alfred Cortot, Yvonne Printemps, Sacha Guitry, Raimu, Gaby Morlay, pentru că au colaborat cu inamicul” (s.n.).

Tribuna poporului încheie cu aprecierea: „Franța eternă, Franța raționalistă, democratică întotdeauna ne-a fost pildă. Să-i urmărim exemplul”, în timp ce Scânteia cere imperativ „împiedicarea” apariției „pe scenele teatrelor și Operei a unor trădători, a unor oameni care s-au vândut nemților”.

Se poate susține că G. Călinescu a redactat articolul *Denunțurile* după publicarea informației primite de la *Opera Română*, adică în zilele următoare, 7-8 octombrie 1944. Articolul a fost oprit de cenzura militară, dar nu cunoaștem motivele și justificarea deciziei, nivelul de autoritate la care s-a dispus oprirea. Există unele indicii despre stăruința lui Călinescu pe lângă autorități de a controla „procesele” de epurare și a preîntâmpina nedreptăți și abuzuri.

Despre activitatea doamnei Floria Capsali, G. Călinescu publicase, în 1933, o notă critică [cf. G. Călinescu, *Opere. Publicistică*, II, 2006, p. 436-437]. După aceea, ca maestră de balet și profesoară, Fl. Capsali s-a remarcat la *Opera Română* cu spectacolele de balet *Demoazela Măriuca* de Mihail Jora, *Priculiciul*, de Zeno Vancea (anul 1942), coregrafia la *Nunta din Carpați* de P. Constantinescu, precum și cu spectacole de euritmie, având ca pretexte literare poeziile *Duhovniceasca* de T. Arghezi și *Vreau să joc* de L. Blaga. Floria Capsali a creat școala de balet din București care s-a remarcat în prima parte a secolului XX prin Gabriel Negri, Oleg Danovschi, M. Constantinescu – al doilea soț al profesoarei, Gabriel Popescu, Trixi Checas, Gelu Matei, Petre Bodeuț etc. Amintesc colaborarea din 1945 cu M. Iorda, la spectacolul *Vicleniile lui Scapin*, de la Teatrul Muncitoresc, apoi pe cea cu V.I. Popa, la Teatrul de pe Uranus, în paralel cu activitatea de la *Opera Română*. Este adevărat că o perioadă de câteva luni (1944-1945) a fost „suspendată” de la *Opera*

Română, având totuși dreptul să lucreze în altă instituție, fiind angajată ca maestru de balet la Ansamblul de cântece și dansuri *Rapsodia Română*.

În toamna lui 1948, Floria Capsali și vechii săi colegi A. Romanovschi, Oleg Danovschi, Vera Proca-Ciorțea, Petre Bodeuț și alți maeștri de balet înființează *Facultatea de Coregrafie* din cadrul Institutului de Artă din București, iar în paralel și Școala de Stat de Balet, devenită apoi Liceul de Coregrafie „Floria Capsali” din București. Floria Capsali și A. Romanovschi au avut inițiativa de a-i propune profesorului Const. Daicoviciu – subsecretar de stat la Ministerul Învățământului Public – alcătuirea unei „comisii de specialiști-coregafi”, instanță profesională care a elaborat Legea privind învățământul coregrafic în România [Monitorul Oficial, Partea I, nr. 17, 21 ianuarie 1949], astfel că apare *Facultatea de Coregrafie* și Școala de stat de balet. Istoria dansului și baletului clasic și modern din România este strâns legată și de personalitatea artistică și didactică de excepție, a doamnei de formație europeană, cultă și rafinată, Floria Capsali.

Demersul colegial al lui G. Călinescu, pentru salvarea acestei creatoare de școli de balet și dans, demonstrează spiritul constructiv, pasiunea pentru adevăratele valori artistice, curajul de a apăra oricui dreptul de gândire și creație, în spirit de toleranță și discernământ. Profesorul și omul G. Călinescu a privit cu circumspecție acuzația politică ce i s-a adus Floriei Capsali, de participare la realizarea filmului *Cătușe roșii*, peliculă de propagandă contra bolșevismului, fără să împărtășească opinia unora care susțineau eliminarea din viața artistică românească a unui creator de talent, consacrat deja prin realizări recunoscute.

Intervenția lui Călinescu în favoarea artistului Ion Iancovescu era oportună. Situația artistului avea multe asemănări cu cea a altor intelectuali români, artiști, oameni de știință etc., trimiși – prin ordin militar – să lucreze în Transnistria și în alte zone din U.R.S.S. Ion Iancovescu a întâmpinat, după 1944, anumite dificultăți, bucurându-se totuși de sprijinul unor colegi

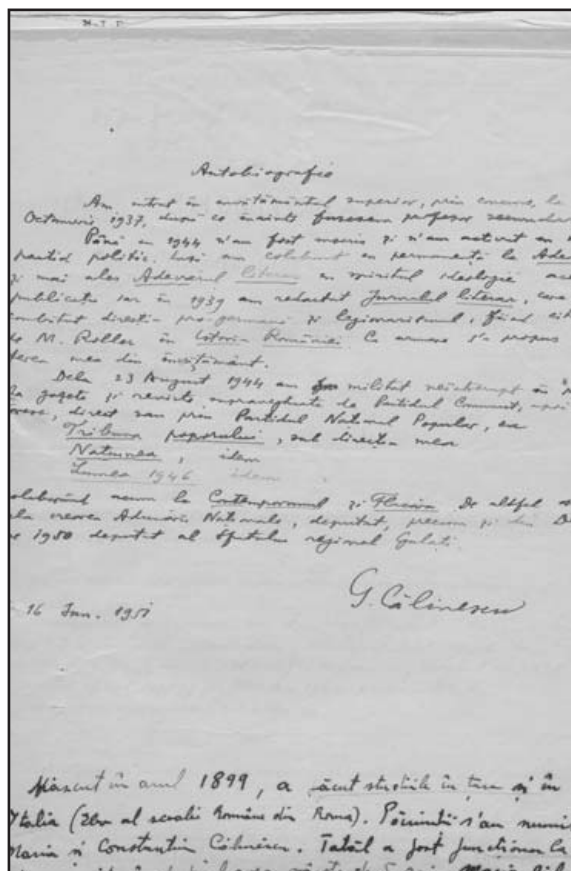
de breaslă, care l-au angajat în companii teatrale particulare. Astfel, în stagiunea 1944/1945 a lucrat în trupa teatrală a lui Sică Alexandrescu.

Abia la 1 octombrie 1949 artistul este angajat de Zaharia Stancu la Teatrul Național, în stagiunile anterioare având dreptul să joace pe scena Naționalului doar pe baza unui contract pe spectacol. Personalitate proeminentă a corpului sacru al artiștilor dramatici români, valoarea creației sale a fost recunoscută oficial de autoritățile de stat și politice. Astfel, prin Decretul prezidențial din 23.I.1953 i se conferă *Ordinul Muncii* cl. I, prin același decret fiind distinși și Aura Buzescu, G. Calboreanu, G. Ciprian, Emil Botta, Dina Cocea, Maria Botta, Alex. Brățășanu, Tanți Cocea, Agepsina Macri-Eftimiu, iar la 11.III.1955, primește, tot prin decret de stat, titlul de „Artist Emerit”.

Pentru că în presa bucureșteană se vorbește – după cum s-a văzut – de exemplul francez de epurare a colaboraționiștilor, am încercat să ajung la bibliografia apărută la sursă – editurile pariziene. Academicianul Florin Constantiniu m-a sfătuit să caut cărțile lui Robert Aron, membru al Academiei Franceze, care a editat *Histoire de l'Épuration*. La Biblioteca Academiei nu există cartea lui R. Aron. Am aflat că există însă un volum III la Biblioteca Națională de Stat. Consultând alte cărți ale academicianului francez – a cărui operă Paul Morand o consideră „obiectivă” și importantă – am găsit lucrarea *Dossiers de la Seconde Guerre Mondiale* (Plon, 1976) existentă la B.A.R., în care sunt prezentate cărțile tipărite de Robert Aron, dintre care rețin:

Histoire de l'Épuration (T.I), (en équipe avec J. Garnier-Rizet), Fayard, 1967; *Histoire de l'Épuration* (T.II), idem, 1969; *Ibidem* (T.III, vol. I), (en équipe avec...), Fayard, 1974; *Ibidem* (T.III, vol. 2), (en équipe avec...), 1975.

Lectura cărții lui Robert Aron despre al doilea război mondial mi-a sugerat o interesantă direcție în orientarea cercetărilor istorice și politologice din țara noastră. Specialiștii români evită și astăzi să dezbată problemele grave, crimele, abuzurile, mizeria din anii celui de-al doilea război mondi-



al, jonglând între partizanat politic și, mai ales, eludarea faptelor reale. Cartea lui Robert Aron rostește adevărurile crude despre gravele erori ale politicienilor francezi comise în preajma războiului și erorile comandanților militari în lunile campaniei, ca să prezinte, în toată goliciunea lor morală și intelectuală, pe cetățenii francezi aliniați ocupantului hitlerist. Lumea colaboraționiștilor se dovedește a fi uimitor de populată și „onorată” de nume sonore, afirmate în cultura națională franceză și chiar în cea europeană.

În România, nici până astăzi nu s-a realizat o cercetare obiectivă asupra fenomenului „colaboraționismului”, conținutul legilor privind epurarea și măsura în care deciziile punitive au fost justificate din punct de vedere civic, moral și juridic. Este un aspect major, nedeștețenit, cercetătorilor din noua generație revenindu-le obligația s-o facă!

Eugen Ionescu

Texte recuperate



Abstract

Eugen Ionescu returned to the Romanian cultural life immediately after the events in December 1989 (after his return to the theatre in 1964). In the last two decades, he has published numerous books, among which we can find some containing literary writings from the 30'. The readers however, didn't access to some of them (over 60), namely essays, chronicles prepared in the 90' for a book.

Until this is achieved and for their publishing in a book and in the collection "Opere Fundamentale", the magazine "Caiete Critice" offers these writings to His Majesty, The Romanian Reader, at the celebration of 100 years since the birth of the critic and man of culture who is and will be for eternity, EUGEN IONESCU.

Eugen Ionescu revine impetuos în viața culturală din România imediat după decembrie '89 (în continuarea unei reveniri îndeosebi teatrale, deschisă în '64). În decursul ultimelor două decenii, i s-au publicat multe cărți, dintre: care câteva au în conținut scrieri, literare din româneștii ani '30. N-au reușit să se restituie cititorului câteva zeci (peste 60) de eseuri critice, cronici ori. Nota - care au fost pregătite în anii '90 pentru o carte.

Până la și pentru întruparea lor într-o carte și integrarea în dorita ediție de Opere, revista Caiete Critice le găzduiește și le oferă omagial Măriei sale Cititorului Român, cu prilejul Centenarului nașterii criticului și a omului de cultură care este și va fi, și dincolo de acest veac. [Marin DĂCONU]

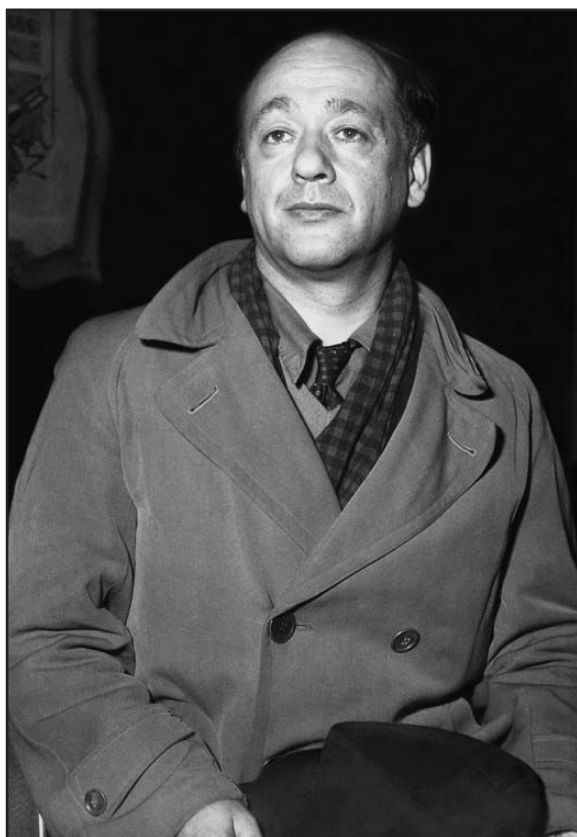
Centenarul Eugen Ionescu

La 26 noiembrie, anul acesta, se împlinesc 100 de ani de la nașterea lui Eugen Ionescu. Vor apărea, desigur, articole, vor fi montate – sperăm – piesele sale, vom publica, probabil, studii mai întinse despre opera lui românească și opera lui în limba franceză, aceea care l-a făcut celebru în lume. Revista noastră vrea să întâmpine acest eveniment, esențial pentru cultura din a doua jumătate a secolului a XX-lea, publicând, începând cu acest număr, articolele rămase până acum în revistele din România. Domnul Marin Diaconu cunoscut comentator și editor al scriitorilor și filosofilor din generația lui Mircea Eliade, Cioran, Mircea Vulcănescu,

Noica, a descoperit aceste însemnări în revistele vremii (cu precădere, observ, în „Floarea de foc”) și, la solicitarea noastră, le publică acum în „Caiete critice”. E vorba de cronici literare despre poezii D. Ciurezu, Perpessicius sau Demostene Botez, de pildă, însemnări despre pictură sau, pur și simplu, o cronologie a cărților și revistelor apărute la începutul anilor '30. Din când în când câte o propoziție memorabilă apare în aceste note de serviciu. Fiind iscălite de Eugen Ionescu, se cade să fie cunoscute, azi, de cititorul român. Ele n-au fost până acum tipărite de editorii lui Eugen Ionescu.

Buc. 18 martie 2009

Eugen SIMION



*Cumpăr un costum și îl încerc:
nu am dreptul să previn lumea
că e cusut cu ață albă pe dedesubt?*

Eugen Ionescu

D. Ghiață - „*Les premières impressions
sont toujours les meilleures*”

Nici un dicton nu e mai fundamental mincinos decât acesta; căci, dacă l-aș fi socotit adevărat, m-aș fi mărginit la primele impresii și aș fi avut păreri cu totul opuse celor pe care le am acum despre pictorul Ghiață.

Când am fost întâia oară în actuala domnie-sale expoziție de la „Cartea Românească”, înăcrit poate de marea mulțime a nepri-cepuților ce-și debitau absurdele păreri critice cu o dezarmantă candoare, mi-am format convingerea!... „Ghiață” (îmi cer mult iertare, acum, pentru părerile de-atunci), „Ghiață” – ziceam – e un netalentat! Un prefăcut.

O, câtă depărtare de la a doua convingere - pe care o socot mai aproape de adevăr, oricât ar protesta dictonul sus-amintit!

Când am mers a doua oară la „Ileana” a fost o revelație: ce talent! (exclamați), ce adevăr! ce sensibilitate!

Poate a fost prea mult adevăr și sensibilitate.

...Dacă unii văd realitatea *en rose*, Ghiață, desigur, o vede *en noir*, sau, mai degrabă, *en gris*.

Ca și autorul *Thérèse Raquin*, pictorul Ghiață deformează realitatea, accentuând „răul, durerea”.

Dar aceasta nu poate fi socotită o vină, deoarece asta nu e *imitatio naturae*, ci „oglin-
da sufletului”.

Expoziția domnului Ghiață, care expoziție e o minunată oglindire a tulburării lăuntrice, ni-l arată pe acest pictor ca pe un pesimist sincer, ca pe un obosit al vieții, dar, îmi place a crede, nu un deznădăjduit.

Acestui talentat artist nu-i voi critica imperfecția desenului, nici dezarmonia culoriturii, căci am părerea domnului Tonitza, subtilul critic de artă de la „Universul literar”: culoarea nu-i scop, ci e mijloc, adică „armonia sau dizarmonia culoriturii e în funcție de ceea ce vrei să exprimi”. („Revista literară a Liceului «Sf. Sava», an 1, 10 martie 1927, p. 7

„Cronica plastică”. Semnătura: E.

Și în această privință, atât desenul brutal și primitiv, cât și culoarea constant aspră și mohorâtă, nu-i pot scădea valoarea, deoarece exprimă minunat durerea și asprimea sufletească a marelui poet ce este domnul Ghiață.

**Perpessicius:
scut și targă**

Scut și targă, volumul de versuri al lui Perpessicius este o culegere de poezii inspirate din războiul pe care l-a făcut.

Nu l-a privit cu groază primitivă, cu entuziasm eroic sau cu retorism factice - ci cu o fină ironie intelectuală, sub care pulsează, totuși, zbuciumul și durerea.

Sensibilitatea lui excesivă nu este mistică sau subiectivă, ci rațională și abstractă.

A îmbrăcat ferocitatea barbară a războiului cu o artă de o seninătate și de o cultură clasică.



Argentina - Jorge Manso

Rănit grav, internat în spitalul de unde a plecat fără o mână – ca să mascheze suferința se autoironizează, lăsându-ne totuși să întrezărim (imperceptibil aproape) ceea ce se ascunde sub râsul fals – ironic:

Ca vântul ai intrat pe ușă,
Brusc te-ai oprit la patul meu
Și-ai denumit numele meu
Automat ca o păpușă.

Și-apoi te-ai prăbușit de-a-latu-mi
Cu atâta melodramatism
Că sta să-și iasă din mutism
Griveiul zugrăvit pe patu-mi.

Plângeai în hohote, și droturi
De somieră te-nsoțeau:
Fracturile-mi se deplasau
Din calmul lorde doctori
Durerea ta înduioșase
Și trandafirii calcinați
Și îngerașii aplicați
Pe tuciul sobei ce-nghețase
Cu același fast, cu aceeași tobă

Puțin în urmă ai plecat
Și-am stat din nou crucificat
Între-ngerășii de pe sobă.

E atâta discreție în durerea lui Perpe-
ssicius!

Se pare că și-ascunde suferința dintr-o
pudoare estetică și această obiectivizare a
durerii, această în artă deci este cel mai de
seamă argument care mă îndreptățește,
pătrunzând dincolo de vădita alură mod-
ernistă, să-l definesc: neoclasice

...În tranșee, cu tot vâlmășagul înconjură-
tor, cu toată barbaria bestială pe care sufle-
tul lui de „clasic” ponderat și civilizat nu o
poate sesiza ca artă, cu toată primejdia, îl
preocupă mai mult „o figură de pe calen-
dar” care zâmbește neclintit, în pofida
atrocității exterioare.

Fără îndoială, această „figură de pe cal-
endar” e un simbol, e poate arta așa cum o
concepe poetul. În orice caz se evidențiază
talentul său artistic, inspirația sa cerebrală
care atenuează contururile prea violentei re-
alități – idealizând-o, intelectualizând-o.

Șrapnele se desfăceau deasupra
capetelor noastre
cu eleganța mâinilor frumoase de
fecioare
ce-mprăstie peste soldații ce pornesc la
lupte
flori din balcoane;

...
...în vreme ce
neîntrerupt surâzătoare
gravura de pe calendar zâmbea

...
Și într-o zi brancandierii
au pregătit o targă pentru mine:
...
neîntrerupt surâzătoare
gravura de pe calendar zâmbea.

E foarte bizar felul acesta de-a privi răz-
boiul: bizar și neverosimil.

Un altul (un poet!) ar fi redat măcelul în
imagini dantești, în viziuni apocaliptice.

Perpeccius se mulțumește cu stilizări
sentimentale:

Noi am sădit în brazda neagră, pe
Muratan și Calfadere,

În loc de maci și micșunele nenumărate
flori de viață,
Îmbujorate flori de sânge – răsadul
ruptelor artere,
Când înflorise agonia pe ochii noștri
flori de ceață;

sau, amintirea humoristă și melancolică
a „vremurilor de pace”

E duminică, Mădy!
Îți mai aduci aminte
Din vremile de pace
Sărutul meu fierbinte?

.....

La fel de calm Danubiul
Cu portul contrastează,
Electricul piano
Mai walzer – traum-izează?

...În *Mater Dolorosa* se sintetizează caracteristicile liricii lui Perpessicius: ironia subtilă, mușcătoare, sensibilitatea acută (însă potolită, nu violentă) și-o notă oarecum deosebită – un efluviu sincer și uman de sentimentalism:

S-a-ntunecat cu totul ... la cine-aștepți să
vie
De stărui la fereastră ... Și gândurile-n
goană
Cucernica ta mână aprinde la icoană
O candelă ... dar ce duh ascuns îneacă
iasca,
Pe ochii tăi, iar, umbra de ce-și repune
masca
Și ce sentimente îți tremură în suflet?

Înseninarea:

Dar cine-a nins pe uliți atâția crini și
cine
A scuturat de floare cireșii toți din aer?

...

Tu crezi să vezi în raza ce casa-ți
luminează,
O! Mamă-ndurerată, un înger bun de
pază!

...Aruncând o privire generală asupra volumului *Scut și targă* – cred că Perpessicius nu este ceea ce se înțelege prin „poet”. Nu-i un mistic profund, cu imagi-

nația halucinantă – este (repet) un artist, un *gânditor* ironist și sceptic.

Neavând misticism, nu are nici putere creatoare – ci, spirit critic, multă impersonalitate, însă o anumite impersonalitate, așa putea zice unilaterală; inspirația lui este rezultatul unei sensibilități artificiale, cerebrală; adeseori e spiritual și humoristic.

Ceea ce însă îl caracterizează mai cu seamă este stilul.

Un stil cizelat, muncit, oarecum rece, și atât de căutat încât pare natural, nesilit.

Nu are elemente strigătoare, disonante – forma lui e „un formă”; atât de uniformă, încât poate fi acuzată de monotonie și chiar, la prima vedere, la platitudine.

În general, versurile lui au cam aceeași intensitate și reliefare și, succedând „uniform”, exprimă un „tot” armonic, bine echilibrat...

...Totuși, cu toate indiscutabilele calități literare, nu poezia este adevărată vocațiune a autorului, care e mai mult inteligent decât sensibil-poetic. Versurile din *Scut și targă* nu-s decât contribuțiuni pentru formarea *criticului* Perpessicius.

„Revista literară a Liceului «Sf. Sava»,
an 1, nr. 7 25 decembrie 1927,
p. 14 - 15 („Recenzii”).

Răsărit (versuri) de D. Ciurezu

Indiscutabil, adevăratul artist este etnic. Dar etnic nu prin formulă, prin tendință, ci dintr-o impulsie sufletească subconștientă. A crea artistic sensul unor norme conducătoare, unor principii stabilite intelectual, constituie o mare greșală psihologică; creația nu poate fi stânjenită, îngădită de legi fixe, aceasta fiind independentă de inteligență și voință. O creație îndrumată silit, preconcepută, nesinceră, nu mai e creație.

Exclusivismul unor teoreticieni explică prăbușirea sămănătorismului, a poporanismului ș.a.

Or, acesta este primul și cel mai însemnat cusur al lui Ciurezu: ca făcând oarecum parte din curentul ortodoxist, tradiționalist și folcloristic chiar, teoretizat de Nichifor Crainic - **vrea** să fie etnic cu orice preț, și aceasta de nenumărate ori, spre paguba valorii artistice as poeziilor sale.

Și, forțata inspirație folcloristică e evidentă. Titlurile poeziilor sale sunt: *Descântec, Paparudele, Comoara, Gărgărița, Leroi-Leroi, În pridvor* etc., în care sunt trecute în revizie toate superstițiile și farmece populare.

Strofe întregi par a fi luate din gura vreunui țăran și transcrise fără schimbări; ca simplu „folclor”:

Apă, - apă lină,
cu miros de bolbotină,
Apă vie ne-ncepută,
În adânc de lut crescută etc.
Unde ți-s comorile
când pe rugi mor florile?
Unde-ți sunt cântecile
când se surpă luncile?

sau:

Să-l cunoască soarele
petrecând cocoarele,
semănând ogoarele...
Să-i cânte fecioarele
răsucind ponoarele
uluind pridvoarele...

Nu poate fi tăgăduită valoarea poeziei poporane - dar nu numai ca poporană. E admisibilă și o inspirație sinceră din poezia poporană - nu o falsă inspirație sau exerciții folcloristice. Și, cu condiția de a fi o realizare poetică, o bucată de literatură cultă.

La Ciurezu, prea adeseori (ba, de cele mai multe ori) - nu avem realizări, ci simple succesiuni de imagini vii, plastice, de multe ori nebănuite de frumoase, dar numai înșirate, fără intensificare, fără culminare.

Posedă și o limbă cu reale calități de virtuozitate românească, dar (vecinul păcat) stricată de cuvintele prea voit curat-băștinașe și, în consecință, provincialisme obscure și exagerate: zâmbra, sâmcelă, cârci, nărâmbat, buiac etc.,... etc...

Aceste înșirări de imagini cu abundență de provincialisme, armonia nouă (deși ușor de făcut) a versurilor scurte, puternic ritmice, sunt, ce-i drept, materiale frumoase de viitoare realizări, dar deocamdată nu sunt decât material brut, decât promisiuni.

Și - o mare vină - poetul e superficial,

fără prea mare rezonanță interioară; impresionabilitatea lui e pur exteriorară, de „suprafață”; rareori întâlnim stări sufletești; nu are o concepție mai adâncă - și fără aceasta nu se poate impune ca personalitate; cu toată altă valoare ar fi avut poeziile sale dacă în loc de „succesiune de imagini” ar fi fost „succesiune de stări psihice”.

*

Totuși, mai ales fiind poet tânăr - lui Ciurezu nu i se pot contesta unele indiscutabile calități; în afară de noutatea și expresivitatea personală a imaginilor, mai are - câteodată și darul de a ști să prindă și să sugereze o „atmosferă”.

Astfel, în *Haiducul*, în care - deși abundă folclorismele și poporanismele neșlefuite, și deși se resimte - în partea de la început - vădita influență a unei balade de Iosif - are o netăgăduită atmosferă de romantism românesc - acea împreunare de panteism mistic și inteligență pozitivă, de clar-obscuritate slavă și de claritate latină.

Iar în *Cocora* zugrăvește plastic, viguros și pitoresc, o „fântână părăsită”, reușind un început de realizare:

Surpături de pământ galben și pietriș
Deschid valea care duce la fântâni
Și potăți de ulmi sălbateci și bătrâni,
Ascund calea răsucită-n povârniș.

Se-ntindea pe-aici pădurea către sat
Și-ți ieșeau în cale lupi amiaza-mare,
Spun plugarii de Novac, aci, călare,
Pe oblânc, din goana mare, s-a lăsat:
„și-a retezat
trup de șarpe
blestemat”...
Ca ultim cuvânt:

Poetul Ciurezu e tânăr, ca atare, învinuirea de exagerare, de oarecum „escrocherie literară” are circumstanțe atenuante, fiind cunoscută „poza” neînălăturabilă, nelipsită nouă, celor care devorăm. Apoi, trebuie să recunoască - deși nede dezvoltat încă și șovăitor -, posedă un temperament poetic netăgăduit.

„Vlăstarul”, an IV, nr. 3, ianuarie 1928,
p. 9 (Cărți și reușite)

Idei nesistematizate despre Demostene Botez

(Cu prilejul apariției volumului *Zilele vieții*.)

E, într-o țară, obiceiul ca toată lumea să poarte ochelari colorați: roșii, verzi, albaștri. Și, un neîntrerupt prilej de ceartă e problema: care este culoarea adevărată a lumii? Fiecare, desigur, e convins și susține că adevărata culoare e aceea a ochelarilor lui. Bineînțeles, nu s-a ajuns și nu se va ajunge vreodată la un rezultat.

Iată de ce nu cred în sisteme de estetică.

Într-adevăr, a judeca o operă de artă din punctul de vedere al regulilor vreunui sistem de estetică înseamnă să privești lumea prin sticla unicolorată a ochelarilor,

Oare în natură nu există decât culoarea verde, roșie sau galbenă? Armonia unei zile de vară o constituie o singură culoare, sau împreunarea și alăturarea unor infinit de felurite nuanțe cromatice?

Nu judec „estetic” pentru că mi-e insipidă unilateralitatea. Căci viața este complexă, vastă și nu îngrădită și împărțită în formule fixe, imutabile – iar arta este expresia vieții.

Demostene Botez e un poet original pentru că a avut curajul de a fi sincer și banal.

Mă obsedează, agasant, candida incapacitate ritmică a unui recezent ocazional care susținea că valoarea artistică a poeziei lui Dem. Botez constă în... claritatea (!!) exprimării. Ca și cum claritatea ar fi superioritate sau o inferioritate, și nu o simplă caracteristică

Proprie poetului este maladivitatea sensibilității. Un sentimentalism nostalgic, acut – uneori dulceag. Un minus. Dem. Botez și-a terminat (grabnic!) evoluția poetică. Ceea ce a spus din primul volum continuă să spună și-acum – fără mare deosebire. Se repetă.

Devine monoton. Stagnează. Inspirația lui nu are amploare. E unilaterală. Totuși, chiar această monotonie, specifică lui, are oarecare valoare în sine.

A fi poet? A fi sincer. Dacă toți oamenii ar izbuti să fie sinceri – să se descopere pe ei înșiși -, exteriorându-se ar crea toți, fără îndoială, opere de artă originale, personale.



Australia - Joanne Brooker

Sensibilitatea lui Demostene Botez adeseori cade în sentimentalism ieftin, fără profunzime, și-atunci e „dezlânat”. Ar fi de dorit mai multă densitate, mai multă consistență.

Poetul este panteist. Se simte înfrățit cu tot: cu ființele, cu lucrurile. Același eu e în toți. În toți se vede pe el. Fizic orice om este o individualitate integrală; trăiește numai pentru el. Impresia lui Jean-Cristophe copil: cu fiecare făptură, sau lucru, sau plantă, sau om e un univers, aparte, neînțeles și bizar, e verosimilă.

În ultimă esență însă, metafizic, nu-i deosebit nici un om de altul: nici un om nu simte altfel decât altul. Toți suntem „același”.

Varietate vieții este o iluzie, o strașnică aparență. *Nihi novi...* Doamne! Ce monotonie!...

Citez:

Eu am știut că versul mi-i banal
Și-același: trist și monoton și vechi;
Dar viața mi-l tot sună în urechi,
Același: simplu și universal.

Un poet e mare când te recunoști în el –
și numai când te recunoști în el.

Poet? Acela căruia îi e milă. De iarbă, de
pietre, de flori, de oameni, de stele.

Suferința substanța totului? – Plictiseală.

În versurile lui Demostene Botez se
întrevede o chinuitoare neliniștită metafizică.
O groază mistică de moarte: groaza halu-
cinantă zdrobitoare. Totuși, în fața morții nu
are puterea de a se răzvrăti: suferă, e plic-
tisit, obosit, zdrobit, oarecum resemnat.

Moartea i-ar fi tolerabilă dacă în greua
clipă:

Să știe fiecare că sunt doi. (*Memento*).

Câteodată, în fața morții are o senzație
ciudată de nedumerire, de seninătate naivă,
puerilă. În orice caz – nedumerire. Astfel, în
poezia *Iubita a murit* – minunată bucată de
fragil și delicat misticism -, în care sunt
influențe din Francis Jammes și Maetelink.

Dar câteodată e prea discursiv și mono-
ton.

E subiectiv, subiectiv, subiectiv, de aceea
atât de uman, de etern uman. Scormonind
în suflet s-a găsit pe el. Și eul lui e ca și al
nostru, e al tuturor.

Poezia lui Demostene Botez e cenușie.

Citez:

Aș vrea să mai trăiască fiecare
Măcar ca un ecou de vechi cuvinte
Mi-i teamă să nu fie un mort de care
Azi nimeni să nu-și mai aducă aminte.
Pesimismul lui e un pesimism abstract,
general, cosmologic.

Erotica lui e tot metafizică:

În *Elegie* e însă romantic.

Demostene Botez e mistic:

Femei îndoliate și acum

....

Așteaptă

...

Să vie Dumnezeu de nu știu unde.

„Vlăstarul”, an IV, nr. 1,
februarie 1928, p.10.

Adela Jean

De curând, într-o săliță a Ateneului, d-na
Adela Jean își deschisese o expoziție de pic-
tură. Am fi trecut-o sub tăcere dacă nu ne-ar
fi frapat o *saugrenue* idee picturală. O com-

poziție: un flăcău ține un braț pe umerii
unei tinere țărănci și celălalt pe... grumazul
unei vaci.

Admirați, rogu-vă, toată gingășia sim-
bolului și încercați să descifrați cheia enig-
mei: care e adevărata vacă? Să știți însă că
„*le plus bête des trois n'est pas celui qu'un
pense*”.

„Revista literară a Liceului «Sf. Sava»,
an I, nr. 8, februarie 1928, p. 11
(„Însemnări. Plastică”). Semnătura: E. I.
Titlul este dat de editor.”

Revistele

„SINTEZA” I, 11-12 Se resimte mult lipsa
cronicelor și eseurilor lui G. Călinescu –
înzestrat cu logică incisivă și nerv.

În schimb, teoretizează redactorul –
Nichita -, ale cărui articole sunt, fără
îndoială, cele mai slabe din revistă.

Fără o îndrumare teoretică serioasă (și
aici se resimte lipsa d-lui G. Călinescu) –
„Sinteza” are totuși câțiva buni colabora-
tori, dar dispați, anarhici, neizbutând –
elemente componente – să pasioneze
într-un tot unitar, neizbutând să alcătuiască
o „Sinteză”.

Se remarcă versurile lui Adrian Maniu
de-o sensibilitate ușor înrudită cu Francis
Jammes:

Noi suntem părinții acestui copil mort...
Am rămas stăpânii jucăriilor părăsite...
Ne vor fi scumpe cele mai stricate...

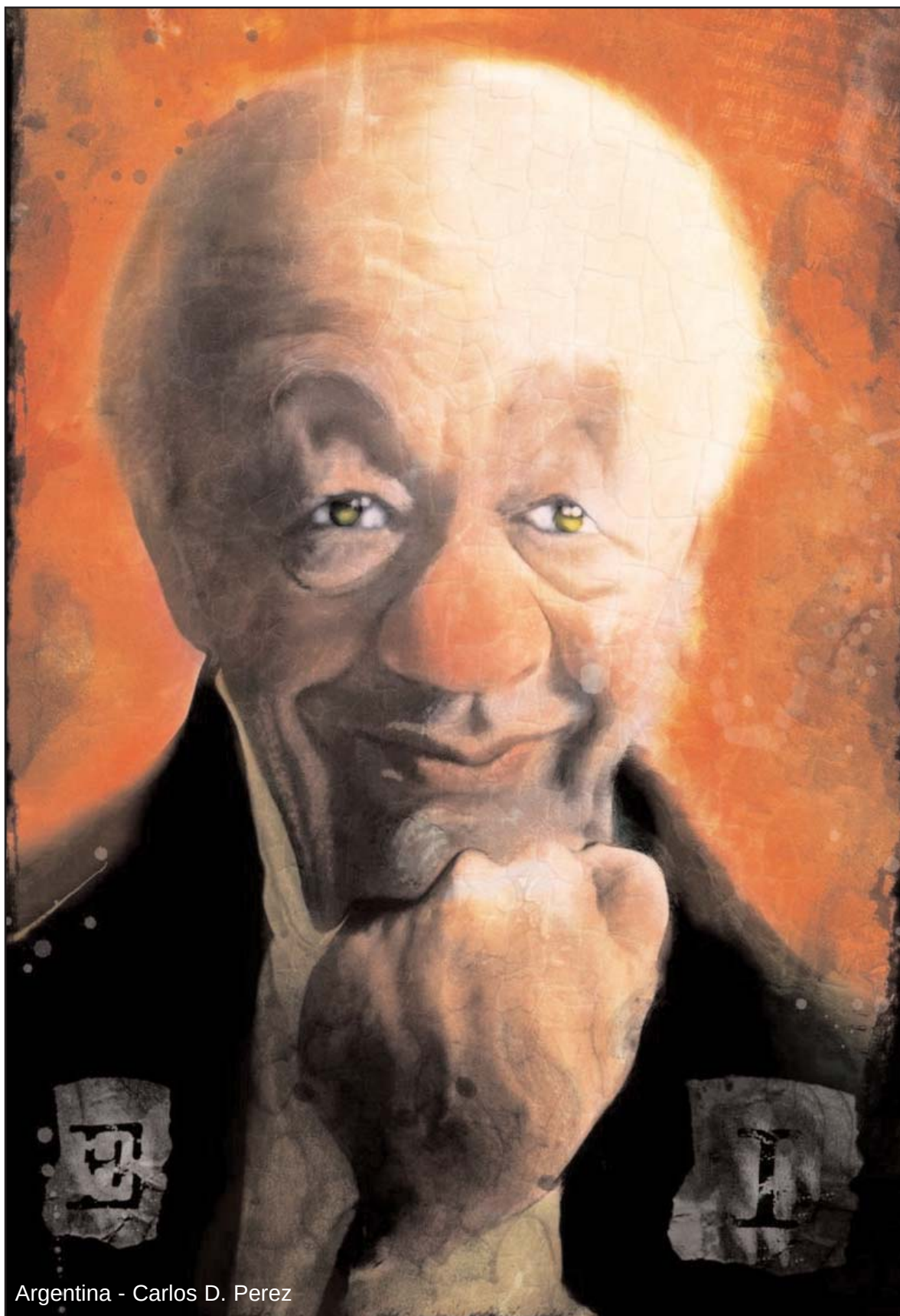
Poezia (*Echolalie*) de Ion Vineanu, în care
povestește, concentrat și metaforic, ivirea
zorilor:

Soarele se-ncheagă
într-o sală vagă...
salvă de argint
palidele mint.

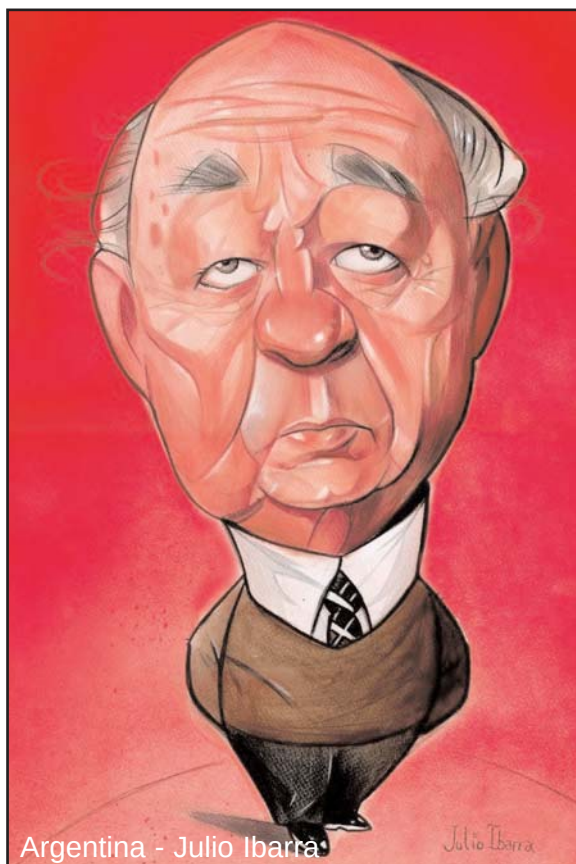
Dintre poeziile semnate cu nume noi se
remarcă *Tabloul* lui C. Bobei, de un rusticism
virgilian.

Urmează solidele însemnări critice ale lui
Mircea Eliade și două cronici molâi de G.
Nichita.

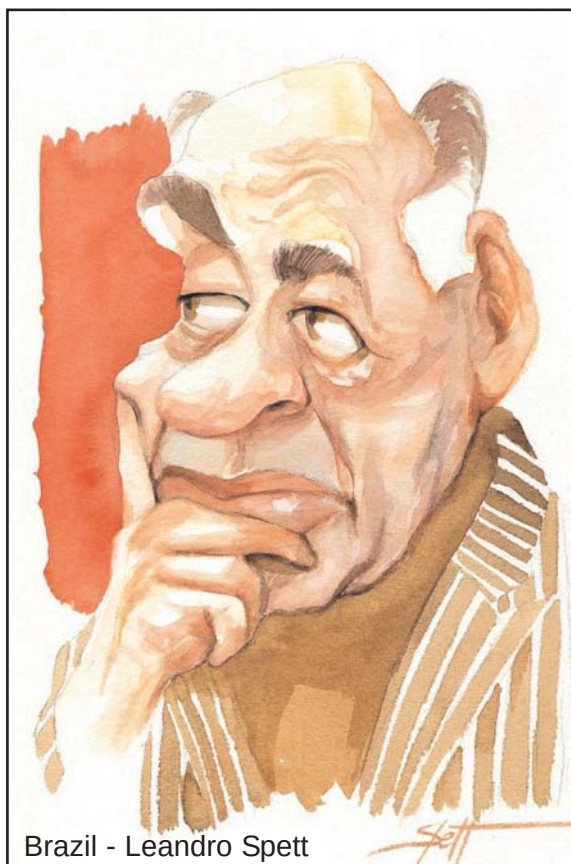
„GÂNDIREA”. VIII, 12. Revistă occiden-
tală. Drum teoretic hotărât. Studiu intere-



Argentina - Carlos D. Perez



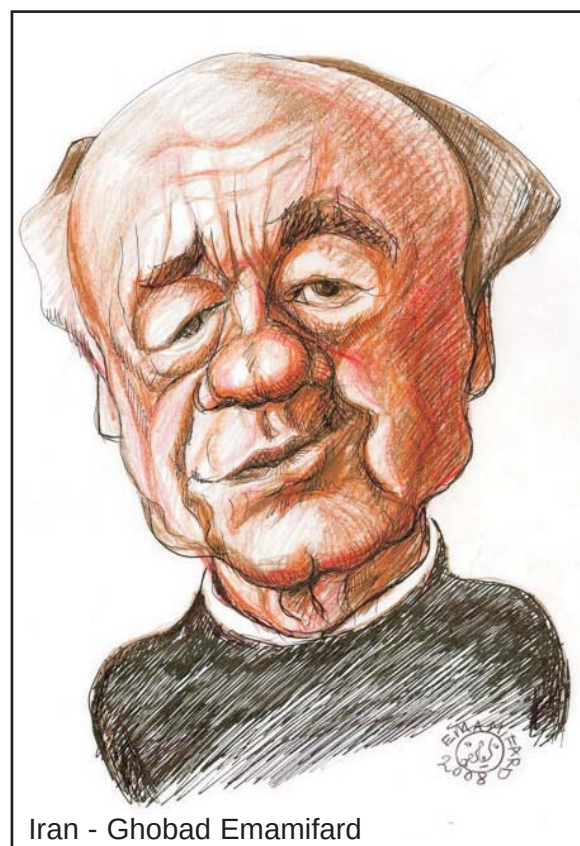
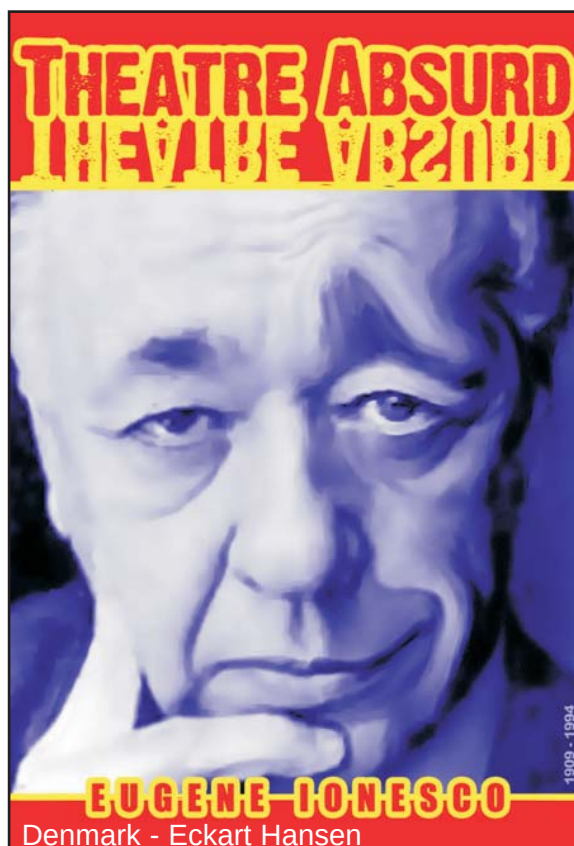
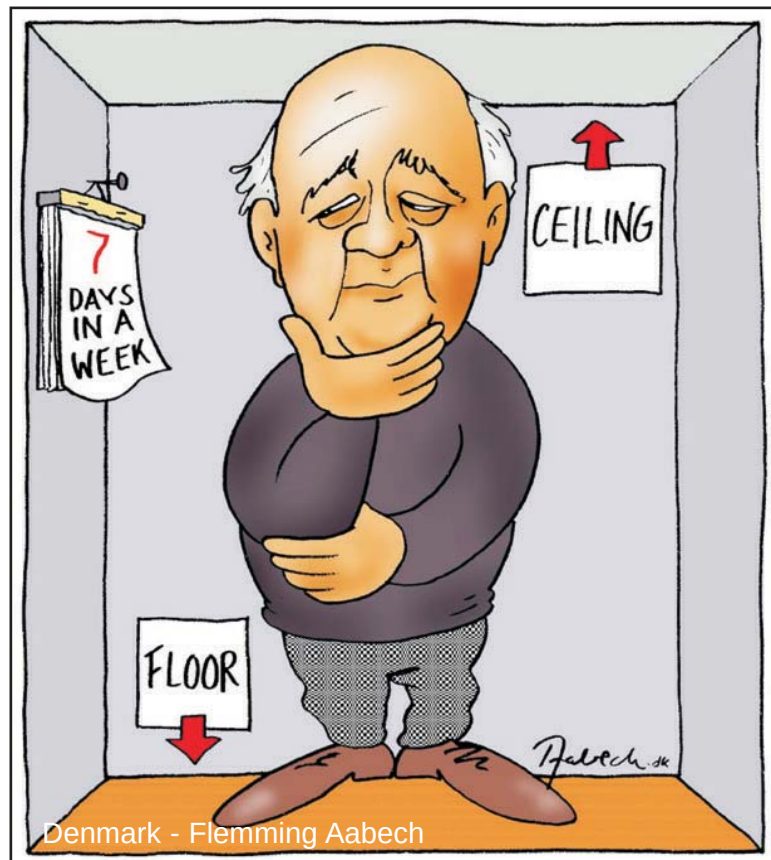
Argentina - Julio Ibarra



Brazil - Leandro Spett



Croatia - Sinisa Petrovic



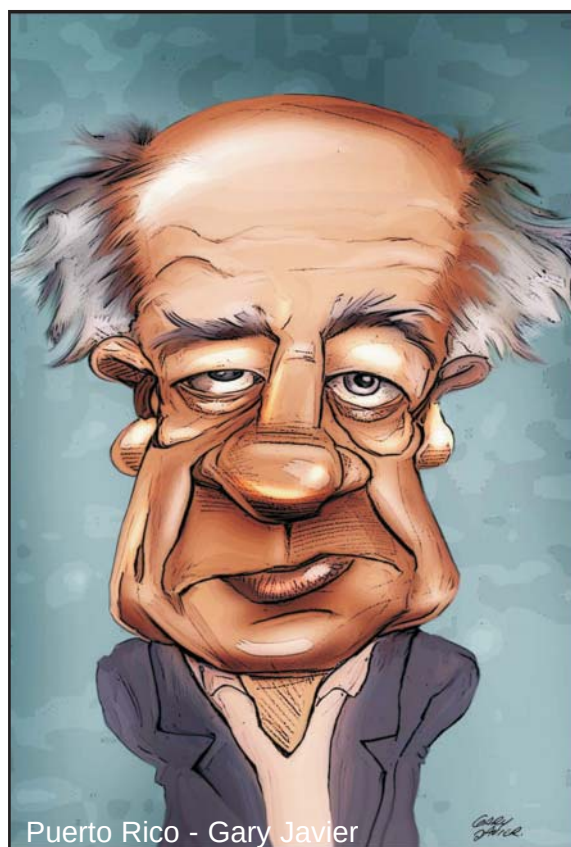


Iran - Javad



Eugène Ionesco

Italy - Giovanni Soria



Puerto Rico - Gary Javier

sant și nou de Sorin Pavel. Versuri de Cio-cîlteu, izbutite pe alocuri, dar prea lăncede. Un studiu viguros, pătrunzător, precis, despre Lucian Blaga, iscălește G. Călinescu. Oscar Walter Cisek scrie despre pictorii Tonitza și Demian, juricios și erudit. Cronică mărunță: Nichifor Crainic.

„*VIATA ROMÂNEASCĂ*”. XX, 1. O nu-velă de C. Kirițescu. D-l Mihail Sadoveanu își continuă romanul *Demonul tinereții* ro-mantic, potolit, povestitor sfătos, cu bine-cunoscute calități de stil și atmosferă. Poe-zia lui Demostene Botez *Univers* sensibilă, dar prea reflexivă, abstractă, stagnantă. Despre misiunea generației noi scrie Mihail Ralea, condamnând deopotrivă misticismul ignorantist și obscur, cât și raționalismul superficial și necreator, sfătuind calea de mijloc: entuziasm sincer, caldura, grefat pe o solidă intelectualitate. Cu veșnicele-i pre-ocupări de literatură sociologică și sociolo-gie literară, d-l Ibrăileanu scrie despre *Mod și originalitate*, făcând unele observații triste și juste. Miscellanea, cu tradiționalele recenzii „Revista literară a Liceului «Sf. Sava», an II, nr. 1, 8 aprilie 1928, p. 15-16. Semnătura: E. I.”

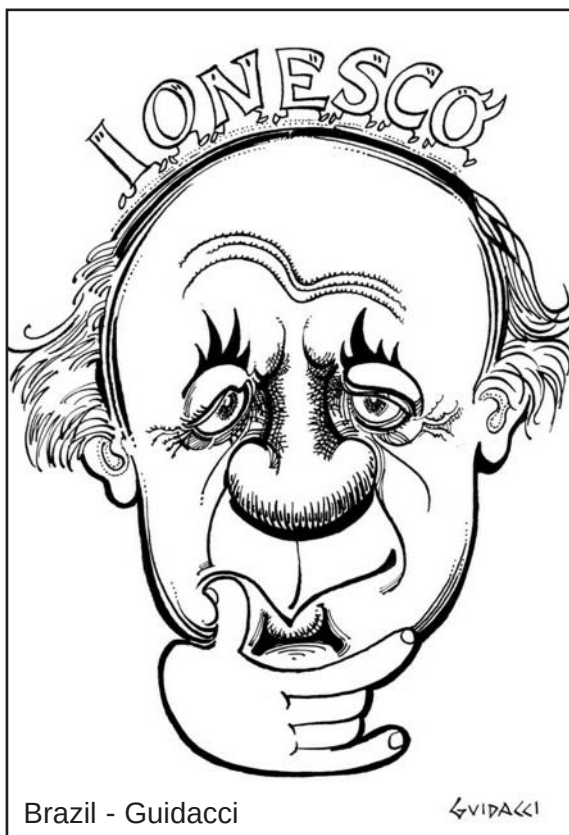
Un scriitor:

George Dorul Dumitrescu

„Excelsior” a publicat adesea, întotdeau-na cu nespusă bucurie, pagini din acest scri-itor pe care numai vârsta îl definește tânăr, dar pe care scrisul îl așează printre proza-torii de care antologia românească ar trebui să țină seama.

D-l George Dorul Dumitrescu nu anali-zează și mai cu seamă nu este amator de autodiseccții. Nu-l veți regăsi - sau îl veți găsi numai cu mare greutate - în nici unul din eroii săi. Atenția i se concentrează - ca prin focarul unei lupe - numai asupra gesturilor și a lucrurilor. Într-o puternică obiectivare, nu scapă nici un amănunt. Din această țesă-tură, sufletele se întind, propria-zis se des-fac din scrisul său, pentru că autorul le-a lăsat posibilitatea să ia formă „dinaintea” noastră.

În scurt, aceasta pare să fie „rețeta” adoptată de d-l George Dorul Dumitrescu.



Brazil - Guidacci

Scrisul său, ajuns acum la o desăvârșire per-sonală, îi îmbracă fragmentele apărute sub iscălitura sa într-o factură de autentic roman. Roman care nu ocolește căile și nu se abate din calea sufletelor. Este itinerariul pe care va trebui să-l urmărească. *Jurnalul basarabean* este o indicație.

„Lumea” scrisului său este provincia, din care autorul își însușește sugestii puternic personale. Provincia sa este deocamdată Basarabia. O Basarabie specifică, atitudinii caricaturizate, un mediu deformat ca în apele viciale ale unei oglinzi concave. *Jurnalul său basarabean*, greu de sevă și de savoare, conține neapărat însemnări ce punctează o viață trăită așa cum este atinsă, conține însă și suflete, conflicte, care pot să fie „mici”, dar sunt tot atât de dureroase ca și cele mari. Pentru ambele se cere o aceeași doză de înțelegere omenească.

Deși propriu-zis nu o pune, d-l George Dorul Dumitrescu soluționează într-an chip fericit, problema regionalismului: prin scrisul său provincia se situează sub patri-moniul literaturii de centru.



Mexico - José Juan Acosta-Contreras

Să mai adăugăm la acestea o bună cunoaștere a scriitorilor ruși, ceea ce a însemnat o bună școală întru prezentarea aceste Basarabii, care duhnește încă a vutcă muji-cească și se tânguie în acorduri de balalaică.

Scriitorul a nimerit în Basarabia. Alte întâmplări l-ar fi adus poate în vreuna dintre provinciile de peste munți. Coloratura - imprimată de împrejurări cu totul diferite - ar fi fost alta; de pildă, în locul „căzăceștii” ar fi găsit „ciardașul”, alte menuuri și alte obiceiuri - ar fi găsit însă aceiași oameni. Căci o puternică obiectivare este principala calitate a scrisului său.

„Excelsior”, an I, nr. 9, 16 ianuarie 1931,
p.8. Semnătura: E.

George Mihail Zamfirescu

În prima noastră pagină, d-l George MIHAIL ZAMFIRESCU publică un crucial articol, care înainte de-a defini linia de acțiune a unui grup, e semnificativ pentru însuși programul general al activității noastre teatrale, de pretutindeni. Fără intenții de amicală hiperbolizare, revoluția conținută și

dărză care se simte sub vorbele calme ale excelentului nostru colaborator reprezintă un aspru avertisment pentru actualitatea teatrală și o severă anticipație pentru viitorul teatrului. Mediocrele juxtapuneri și traduceri snoabe, care fac o agreabilă serie la teatrele subvenționate de statul român, pot să nu ia aminte la rechizitoriul prezentat de marele nostru dramaturg; statul însă - dacă n-a renunțat la blazonul-etichetă de stat român) - ar fi bine să se sinchisească. În statul român, în care operele, puternice sunt considerate ca aluzii violente la „beatitudinea sa costisitoare, statul acesta e dator ca - după o verificare a micului să bagaj moral - să se intereseze și de vișători. Nu numai de generali.

„Excelsior”, an I, nr. 17, 28 martie 1931,
p.7. Semnătura: E.

Titlul este dat de editor.

Convorbire mică și dinadins cu Monica Lovinescu

Elegii pentru ființe mici = copii plecați, de-acasă la Domnul nostru Iisus Hristos, ca din luna lui Undrea în luna mai. Sunt mulți copii buni ca pomii. Să vezi, am aflat o fată care vedea îngeri. Era acolo și-un popă. Era și-un cățel care lătra că era rău. Nu însă știam că avea necaz pe popă. Dar nu i-am spus. Sigur...Și eu aveam necaz pe popă, că dă din cap.

Păi, ce putea face, dacă lătra cățelul?

- Stai, mai departe. Dar să nu spui la nimeni, Monica. Să știm numai noi. Pe pagina șaisprezece mai este și-o țară de carton și vată. Bun. Acolo sunt niște păpuși, care, pentru că, pălării, aduc mai mult cu niște ace de gămălie. Așa. Dumnezeu lor este frumos și are barba albă și mare cât piepții scobiți de la cămașa lui tăticu, adică până la genunchi.

Să nu uiți să-i pupi mâna, că e mai bătrân.

Dacă află tăticu, să iei seama bine la el. Nu te încrede. Se poate să ia o sabie și s-o rotească pe deasupra capului, ca turcii, sau ca Preda Buzescu când s-a luptat cu Tătarul.

Vreau mai bine ca Preda Buzescu.

Vezi, bine. Ca Preda Buzescu. Dar nici ca Preda Buzescu, că nici așa nu e bine.

Atunci?

Ai să strigi o dată, ai să strigi de două ori și chiar de mai multe, să bage imediat sabia-n-teacă, că nu e locul. Gata.

Am să-i spun să nu mai umble cu sabia niciodată. Nu-i așa?

-!!!

Mai ai o păpușă?

Da, una cu tărâțe.

Cu tărâțe?

Să nu te miri de asta. Și-apoi, păpușile de soiul ăsta pot fi foarte rele: mănâncă madonele...

Adică fetele?

Da, dar numai pe cele care au flori. N-ai citi gazetele? De pildă, „Vremea”.

Ce bine că nu mai am trandafirii de la mama.

Mai cu seamă trandafiri.

Mi-e frică.

Nu, Monica. Vezi, păpușa asta se mișcă tot ca și ailaltă cu sfori, dar e bună ca un mânz. Hai să ne jucăm cu ea până când dumnealui, piticul de colo, și prost, rătăcit prin parcul „Criticilor”, în care nu cântă nici o creangă, va face pipi într-o lalea crescută la începutul drumului care duce mereu la Găești.

Hai.

Una, două. Trage. Uite, s-a ridicat călcâiul și cotul.

„Floarea de foc”, an I, nr. 2, 13 ianuarie 1932, p.2.

Curier [I]

Apar în EDITURA „CARTEA ROMÂNEASCĂ”:

Dante, *Paradisul*; se completează trilogia tradusă de Coșbuc, revizuită și comentată de R. Ortiz;

Creangă I.; ediție pentru bibliofili, cu planșe în xilografie, în format mare, pe hârtie specială, îngrijită de M. Toneghin;

Eminescu M., *Poezii*;

Topârceanu I., *Parodii originale*;

Teodoreanu I., *Fata din Zlataust*, ed. a II-a.

A apărut „CLOPOTUL”, revistă de curaj cetățenesc, tribună liberă și independentă. Conducerea revistei: d-l general Ion Macri.

Caporalul Păpăleață, schițe umoristice de CONST. DAN PANTAZESCU, în Editura „Cronicarul”, apare la 8 martie a.c.

Republica Barbă-Rasă, schițe vesele din viața mahalalei, de PAUL DAMIEL.

A apărut *Snagovul* de Bafem Mihăileanu, un frumos studiu în care mirosul de cronică și folclor se îmbină sub unghiul pitorescului.

Caricaturistul GALL anunță o a doua manifestare și care se dorește cu surprize depășite.

„Floarea de foc”, an I, nr. 2, 13 ianuarie 1932, p.2., Nesemnat.

Niște cucoane...

Niște cucoane – în nu știu care *cerc literar* – s-ar fi enervat de proastele moravuri literare: divulg și mint.

Nu mint. Martorii mei pot jura. Și iarăși, dacă „divulg” – nu mai mint.

Că divulg, e frumos. cumpăr un costum și îl încerc: nu am dreptul să previn lumea că e cusut cu ață albă pe dedesupt?

P .S. A! à propos, d-le E. Lovinescu: ați remarcat că Eugen Ionescu este vădit influențat de metoda Memoriilor! Nu vă supărați, nu-i așa?

El m-a rugat să vă comunic că pleacă, pentru un timp indeterminat, în provincie și – să n-aveți grijă – nu mai trece pe la d-voastră!

„Floarea de foc”, an I, nr. 3, 23 ianuarie 1932, p.4., Semnat: E. I.

Geanta curierului

Nimeni nu-i cerea nefastului Sevastos să-mi reproducă în „Adevărul literar...” anecdotele (iarăși anecdotele) privitoare la d-l E. Lovinescu.

Țiu să se știe că nu am topit arme pentru dezarmata polemică a lui Sevastos și – mai puțin! – pentru satisfacerea meschină a necazurilor urâtei sale mediocrități. Mai țin să lămuresc următoarele:

Nu m-a onorat această nevrută colaborare la „Adevărul literar...”, dar aliterară varză;

Anecdotele mele nu sunt „cancan pentru cancan”. Ele nu pot fi dezintegrate dintr-o atitudine principală, inaccesibilă d-lui Svastos;

În al treilea rând – și mai cu seamă! -, eu nu scriu aici decât strict independent de orice grup, gândire, clan, viață românească etc. „Floarea de foc” a pornit, de altfel, pe principiile unei libertăți absolute și a unei independențe fără restricție. Dacă deci colaborarea mea aici – din buna înțelegere a fondatorilor – nu mă angajează la nici o participare colectiv, cu atât mai mult refuz să fiu chemat, fie de Svastos fie de mai mari.

„Floarea de foc”, an I, nr. 4, 30 ianuarie 1932, p.4, Semnătura: E. I.

Curier [II]

“ADEVĂRUL LITERAR ȘI ARTISTIC”, începând cu numărul său viitor, de vineri 5 februarie, trece sub conducerea efectivă a d-lui G. Călinescu, prețuitul critic literar.

D-l Svastos se va ocupa pe viitor de administrația revistei.

În primăvară apare romanul *Andrada* al mult tânărului STEFAN IL. CHENDI. Se notează că în afară de autor acțiunea cărții nu evde nici un chip femeiesc.

În ciclul de conferințe prezentat de gruparea “FORUM” la Fundația “Carol”, cu intenția să explice timpul nostru, va vorbi marți, 9 februarie seara, d-l Mircea Grigorescu.

D-sa, convins că evadarea din sistemul de expresie zilnică are utilitatea unui balon de oxigen, s-a hotărât să vină odata și la tri-bună.

Însă, cum aventura intelectuală e recomandabilă numai până la un punct, a ales din grămada subiectelor pe cel mai drag și mai aproape: ziarul. Va vorbi despre presă și colectivitate.

CELULA Nr. 13 (*Șaptesprezeci și cinci de nopți la Închisoarea Văcărești*)

Este un volum de îndrăzneală și stil, în care cunoscutul scriitor Mircea Damian va servi, pe 250 de pagini, cel puțin tot attea zâmbete ironice. Știm noi cui.

Editura “Cartea Românească” va fi intermediara între autor și public în cursul lunii februarie.

Avem tirea că d-l Svastos ar vrea să mai rămână la “Adevărul literar...”.

„Floarea de foc”, an I, nr. 4, 30 ianuarie 1932, p.2., Semnătura: E.I.

Urechile n-au ziduri

O EROARE s-a săvârșit în numărul 2 al acestei reviste. Este locul să o reparăm.

Autorul studiului despre Arghezi e un tânăr foarte dezordonat. Și, amestecând notele luate, a făcut o confuzie de citate. Astfel, citatul: „Între două nopți”, „poezie de fiori, îl pune pe Arghezi între marii poeți ai lumii”, nu e din vina d-lui Șerban Cioculescu, ci este gafa d-lui Felix Aderca.

Tot în 1919 – într-o veche revistă („Sburătorul”) -, d-l E. LOVINESCU face spiritul următor: „Un tânăr publicist d ela o tânără foae” (I, 2).

Polemizând – *in abstracto* -, în 1932 (*Interviewul* din „Vremea” de acum două săptămâni), d-l E. Lovinescu repetă: „Un tânăr publicist de la o tânără revistă...”.

În atâția ani, d-l E. Lovinescu s-a îmbogățit – cu un sinonim – vocabularul. Îl felicităm.

„Floarea de foc”, an I, nr. 5, 6 februarie 1932, p.4, Nesemnat.

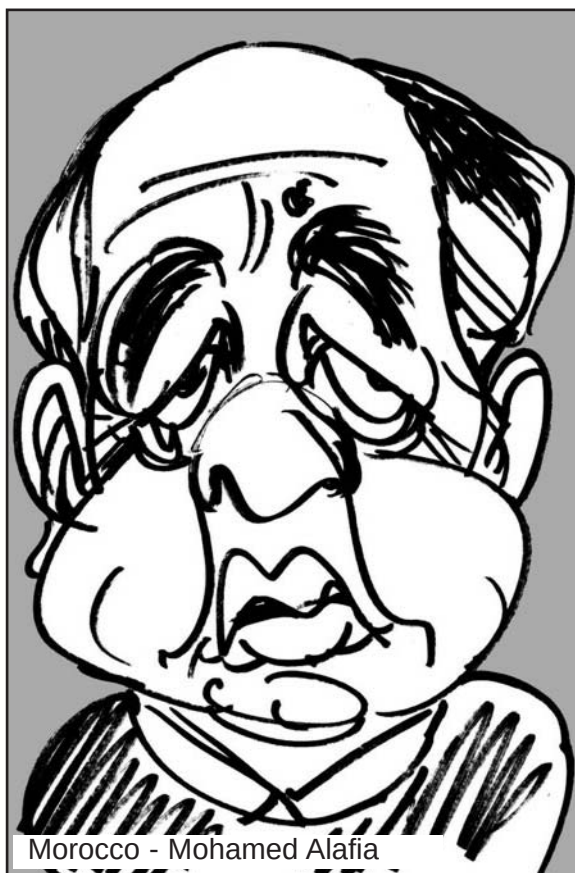
Curier [III]

“*Idolul cu inima coclită*” s-a mișcat. Ca tip perfect al poetului descris chiar de el, lui TUDOR ARGHEZI i-au trebuit cinci săptămâni ca să poată articula un răspuns oțărât, bâlbâit și camuflat.

Scriind despre “arta de a fi idiot”, poetul “cuvintelor potrivite” reușește să se depășească prin autosugestie.

Toate tablourile actualei expoziții a d-lui MARCEL IANCU (conform unor principii tehnice) nu ne prezintă decât suprafețe – anulând volumele.

Cu o excepție: portretul d-lui Al. Rosetti, directorul Editurii “Cultura Națională”.



Morocco - Mohamed Alafia

- "Nici nu l-ar putea subtiliza. D-l Rosetti e prea voluminos" – remarcă cineva.
- "Și face și volume" – răspunde altul.

EDGAR WALLACE, marele ziarist și autor de romane senzaționale, piese de teatru și nuvele fantastice, a murit, la Hollywood, în vârstă de 57 de ani.

De la primul său succes, *Clopotarul*, Edg. Wallace a reputat o mulțime de alte succese financiare. Ajunsese unul din cei mai bogați scriitori ai lumii.

Era așa de avuț, încât avea tot atâtea milioane câte opere. Asemănător lui Xavier de Montapin, își uita (cu toată memoria lui fabuloasă) opera anterioară. Era ajutat de foștii criminali – angajați ca secretari -, care își povesteau isprăvile. Moștenitorul tronului Angliei îi era prieten intim.

IOAN MASSOFF este sevastosul "Rampei". Sevastos este massofful "Adevărului literar...". Amândoi au o situație literară: imbecili ai publicității românești.

Arcul lui Cupidon de d-l ION SÎN-GIORGIU este cea mai proastă carte apărută de la Coresi încoace.

NUMERUS CLAUSUS!

Un concurs cu premii

ÎNTREBARE:

Dacă, la fel cu Robinson Crusoe, ai fi silit să trăiești singur pe o insulă nelocuită și nu ți s-ar permite să iei cu tine decât "*numerus clausus*" de zece cărți ce nu le-ai citit încă sau care ai vrea să le recitești, care sunt acele 10 cărți ce le-ai alege?

Din răspunsurile primite, "*Bibliofila*" alcătuește o listă în care arată numărul voturilor obținute de fiecare carte aleasă de cititorii noștri.

Acei cititori ale căror liste vor obține *acele zece cărți* care au obținut maximul de voturi vor primi *gratuit toate acele zece cărți*, în limbile ce le-au arătat în listele lor.

Acei în ale căror liste va lipsi numai *una* din cărțile alese ca majoritatea de voturi, vor primi această carte ca premiu de consolare.

Răspunsurile se vor adresa până la 1 mai 1932 la "*Bibliofila*", strada dr. Istrati, nr. 10, care va publica lista cărților alese și numele câștigătorilor.

„Floarea de foc”, an I, nr. 6, 13 februarie 1932, p.4, Nesemnăt.

Curier [IV]

La sfârșitul lunii martie apare *Celula Nr. 13 (Patruzeci și cinci de nopți la Închisoarea Văcărești)* de MIRCEA DAMIAN.

A apărut, în Editura „Cartea Românească”, o frumoasă lucrare de Al. ROSETTI, *Limba română în veacul al XVI-lea*.

Cunoscutul pictor CORNELIA DANIEL va expune ultimele sale lucrări, în cursul lunii martie, în atelierul său din strada Ceres, nr. 17 (Izvor).

Acatistul Sf. Dimitrie Basarabov, poem religios de SANDU TUDOR, va apare în curând, în editura „Cartea Românească”.

„Floarea de foc”, an I, nr. 7, 20 februarie 1932, p.2, Nesemnăt.

Curier [IV]

*Teatrul Municipal pentru copii
la periferie*

De dragul și grija educației sufletești pentru marele popor al celor mici, se încearcă, din patru părți și în tot felul de chipuri, procedee artistice menite să arunce veselie, din care va răsări optimismul necesar zilei de mâine.

Primăria Capitalei, prin Direcția Culturală, condusă activ de d-l Eufom Mihăileanu și cu prețiosul concurs al d-lui Victor Ion Popa, fac să se desfășoare pe scenele ateneelor populare reprezentații pentru copii.

Prima reprezentație a avut loc – într-un chip fericit și cu totul neașteptat – la Ateneul „Iacob Negruzzi”, pus sub conducerea d-lui avocat Șt. Călin.

Pentru oștirea micilor suflete, zilele de duminică sunt adevărate sărbători, care se cer dorite în toate cartierele și sunt pilde bune ale unuia dintre puținii primari pe care i-a avut capitala.

Teatrul de copii la periferie, pe lângă rostul de a înprospăta orizonturile celor care se ridică, îl are și pe acela de a grefa o atitudine cu mijloace atrăgătoare.

În fața activității celor numiți, binevoim și sperăm, alături de ei, rezultatul care se conturează cât mai bine și mai apropiat.

A apărut „ROMÂNIA LITERARĂ”, nr. 4, cu colaborarea d-lor Liviu Rebreanu, I. A. Bassarabescu, Camil Baltazar, Mihail Sebastian, Ion I. Cantacuzino, Emil Gulian și Eugen Ionescu.

Se anunță apariția certă și grabnică a unor reviste noi:

„FREAMĂTUL VREMII”, sub conducerea d-lui Stanciu Stoian și cu colaborarea unor „*homini novi*”;

„REVISTA UNIVERSITARĂ”, scoasă de studenții facultății de litere din București și cu asentimentul suprem al d-lui profesor și decan Dim. Gusti.

Apar încontinuu REVISTE ALE LICEELOR din Capitală și provincie.

Elevii claselor primare – organizându-se în generație bellică – vor scoate o foaie de



polemică ideologică, în care să vorbească de acțiunea nefastă și secătuită a „bătrânilor” elevi de liceu.

Elevii grădinelor de copii prepară apariția unei reviste – dinainte.

Vai, vai, suntem bătrâni!

În „*Rusia Sovietică*”, se pregătește o ediție monumentală și integrală a operei lui TOLSTOI.

Această ediție va avea nouăzeci de volume – dintre care, patruzeci și două se și găsesc sub tipar. Munca editorilor va fi, se crede, terminată abia pe la 1934, dar tipărirea completă încă și mai târziu.

S-au găsit pasagii inedite – și neintegrate de Tolstoi din *Anna Karenina* și din *Război și pace*.

S-au mai găsit – și e foarte prețios – operele cu conținut social și politic, scrise în ultimii ani ai vieții și nepublicate din pricina cenzurii țariste.

Editarea va fi dirijată de Vladimir Certikov, discipolul și prietenul marelui scriitor rus.

Sovietele . care nu se pot arăta favorabile unei largi difuziuni și ideilor anarhiste și pacifiste care formează materia mai ales a ultimelor lucrări – au dat totuși permisiunea să se publice fără nici o omisiune – ceea ce este o probă de toleranță din partea Sovietelor – știindu-se că filosofia lui Tolstoi nu are nici un punct comun cu aceea a lui Marx și Lenin.

Toleranța este însă limitată la o ediție de cinci mii de exemplare și probabil rezervate, în majoritatea, străinătății.

Patima

Credem că toate subiectele își pot afla o justificare estetică: dar cu condiția unei justificări evidente.

Un subiect banal rămâne – dacă nu e realizat – proză. Dar, ce este grav, e că pornografia, transpusă ca atare – fără alchimia nouă a cristalului estetic -, rămâne pornografie, cât mai grosolană, cu cât capătă o falsă oficialitate și o falsă justificare artistică.

Subiectele scabroase rămân, îndeobște, scabroase, patologice și îngroșate în teatru: teatrul nu este o artă a subtilităților psihologice – ca, de pildă, romanul -, ci a conflictelor vădite, mari, puternice. Ce e dramatic devine în teatru mai dramatic. Ce e scabros devine în teatru și mai scabros.

Tematica „*Patimii*” – pe care d-șoara Ventura o reprezintă actualmente, pe scena teatrului său – ar fi putut fi exploatată numai cu armele de introspecție și cunoaștere ale romanului.

Aici, scabrosul se etalează gras – și d-na Ventura nu ne va putea face să credem că dacă nu mai are talent, în schimb, știe să utilizeze o savantă tehnică de atragere a unui public foarte puțin de gust, dar foarte mult libidinos.

Ultima rată se va reprezenta la Teatrul Național în beneficiul exclusiv al creării unui fond pentru terminarea localului în construcție al AZILULUI „ELENA DOAMNA”, pe care îl dirijează d-na E. Grecu.

Inițiativa d-nei directoare, într-o vreme când profesorii nu împrumută duh din

duhul școlii, cheamă aprobările maxime ale tuturor.

Mort sau viu?

Ziarele s-au grăbit să anunțe moartea prematură a scriitorului Basarabeanu, eveniment care a provoca duioșia manifestată azi printr-un necrolog. În realitate, este o simplă retragere în sânul Basarabiei.

Prietenul nostru, d-l G. N. Zamfirescu, primește însă:

„Dragă Gemi,

Te surprinde că-ți scria din Bălți, desigur. Fapt e că m-am stabilit aci de două luni și sper să stau câțiva ani”.

Dragostea amicilor învie morții.

Anunțăm apariția așteptatei etici a ui HENRI BERGSON, intitulată *Lex deux sources de la morale et de la religion* un volum în 80 , Felix Alcan, Paris, 1932. În numărul viitor vom publica o recenzie dezvoltată.

Tânăra și delicata revistă „BOBI”, scrisă de cel mai proaspăt contingent al unei literaturi efervescente, se manifestă cu simpatie pentru noi. Îi urăm o creștere mai mult decât proporțională, cu vârsta.

D-l MARIUS BUNESCU a descris o expoziție de pictură. Acest Vlamino al României plastice îți primește, an de an, formula.

Nu știu cine ne-ar fi suflat: *Brevia se ineptia*. (Lăudabil d-l Cioculescu!)

Din abundență de material, cronică literară a d-lui Eugen Ionescu despre *Madona cu trandafiri* de d-l G. M. Zamfirescu apare în numărul viitor al revistei noastre.

ARTUR ENĂȘESCU a vagabondat toată iarna cumplită care a trecut, îmbrăcat primăvăratec, într-un pardesiu și cu pantofi cauciucați.

Societatea Scriitorilor Români s-a gândit că nu e necesar să cheltuiască banii cu îmbrăcarea și îngrijirea unui om, care desigur își va sfârși – bolnav cum e – viața în curând, lucru ce va necesita altă secătuire a bugetului.

Dar viața poetului Artur Enășescu s-a încăpățânat să sălășluiască mai departe în epava care a rămas.

Scriitorii din generația lui, împreună cu Societatea Scriitorilor Români, să meargă să ceară și să-i ofere acum, în primăvară, când razele soarelui descoperă rupturile și cruzimea mizeriei, un culcuș, o haină, o pereche de ghete și asigurarea unei mâncări zilnice, celui care odată, nu de mult, le-a oferit prânzuri îmbelșugate.

Nu e mult pentru salvarea unei vieți și e o datorie care ar trebui să aibă tăria unui jurământ.

Sinistrul acefal M. Sevastos (pe care, dacă ar fi cucoană, l-am crede muza lui Arghezi) caută să facă zgomot, cu ce nu are, pe socoteala noastră. Deoarece nu-l putem considera decât șurub, nici nu ne gândim să-i răspundem.

Totuși, din dragoste pentru ocrotitorii de limbă română, îl sfătuim pe Sevastos să-și facă examenul de conștiință. Astfel, în prima seară de la apariția revistei noastre să-și toarne în cap un bidon de benzină și să-i dea foc.

Dacă e, într-adevăr, pasărea Phoenix, se va bucura înviind de o formă ceva mai cuvințioasă și mai adecvată evului nostru.

În caz contrariu, nu e necesar să ne luăm nici o răspundere.

„Floarea de foc”, an I, nr. 7, 20 februarie
1932, p.2, Nesemnat.

Memento [I]

În următorul număr ne vom ocupa de expoziția „Grupului nostru” din Saloanele „Mozart”. Câteva talente atrag magnetic atenția optică: *Mac constantinescu, Casilda Miracovici, Ionescu-Sin* etc.

Alții o disting cu înverșunare: *G. Nichita, Al. Marino-Moscu, Phoebus* etc.

Și mai sunt care decepționează: *T. Papatrandafir, Demian* etc.

Există în Sala „Ileana” o EXPOZIȚIE DE FOTOGRAFII.

La Ateneu este, în subsol, sau a fost, o proastă EXPOZIȚIE COLECTIVĂ.

Tot la Ateneu expune pictorul S. MUTZER, impresionat încă – e posesorul unei sensibilități iritate. am sentimentul că pictează din enervare, în loc să țipe sau în loc să zgârie.

De altfel, culoarea lui țipă și zgârie, Frumos.

GALL își va tipări un album de caricaturi. Așteptăm și vom discuta.

MARIUS BUNESCU a deschis o expoziție. vom reveni.

Mai sunt și alte EXPOZIȚII.

Căutați-le și d-voastră.

„România literară”, an I, nr. 4, 12 martie
1932, p.3, („Cronica plastică”) Nesemnat.

Curier [VI]

Din cauza zețarului, care n-a putut culege, în numărul trecut al „Florii...”, așa cum am anunțat noi, și din cauza d-lui Șerban Cioculescu, care înțeleg greu, fiindcă întreaga atenție și-o încurcă între calambururile cu care se distrează, suntem siliți să ne repetăm, corectând: cineva ne-a suflat titlul întreg din „Vremea”: BREVIA SED INEPTA. Ceea ce însemnează – nu-i așa domnule Cioculescu? - *mult mai bun*.

A apărut *Povestea unui muncitor* – volum de versuri semnat de d-l ILIE P. DOGARU, poet muncitor de inspirație sinceră și nefalsificată.

Poeziile sale sunt, după cum spune el însuși, izvorâte din sublimarea revoltei sufletești provocate de nedreptățile societății de astăzi:

Căci dacă azi destinul mi-a fost vitreg
Și m-a sortit să port „haina robiei”,
Ca un ecou înfrunt valul vieții
Și plânsul mi-l plâng numai „poeziei”

La 25 martie, vernisajul expoziției de caricaturi a d-lui NEAGU, în Sala Mozart. Un talent autentic bate la poarta notorietății.

A apărut, la Cluj, al treilea număr, pe luna martie, al revistei d eliteratură și artă „HYPERION”, de sub conducerea d-lui C. Argintaru.

„Floarea de foc”, an I, nr. 11, 19 martie
1932, p.4, Nesemnat.

Memento [II]

A deschis o expoziție d-na LUKI GALACTION ZAMBRA. Nu am fost încă. Îmi pare rău. (Foyerul „Maria Ventura”).

MARIUS BUNESCU va fi comentat aici de cronicarul plastic – în numărul proxim l revistei. (Muzeul „Simu”).

THEODORESCU-ROMANAȚI expune la „Casa Școalelor”. N-am fost.

În Salonul „Ileana” – a deschis o expoziție de pictură d-l ENEA.

Caricaturistul NEAGU va deschide în curnd expoziția de caricaturi.

„România literară”, an I, nr. 4,
12 martie 1932, p.3, („Cronica plastică”)
Nesemnată

Ce crede d-l da Vinci

Trei pictori – Nemulțumiți că în cronica din numărul trecut al „României literare” cronicarul plastic i-a uitat, au profilat la adresa acestuia, prin curieri, insulte și provocări musculare.

Cronicarului i s-a arătat, azi-noapte, în vis, Leonardo da Vinci, care l-a muștrat pentru lipsa de considerență pe care o are față de confrății italianului: Phoebus, Băjenaru și Nichita. I-a deschis apoi orizontul plastic și i-a explicat dificila artă a celor trei.

Intimidat și cuprins de remușcări profunde, cronicarul plastic își retrage, cu umilință (nu-l asasinați) opiniunile netipărite și dă satisfacție Artei celor trei pictori și d-lui Da Vinci.

Astfel:

Pictura lui Băjenaru nu este „merdă”, cum greșit credea cronicarul nepriceput, ci ozon pur; tablourile lui Phoebus nu sunt „merde distilate” (Vai! ce greșală), ci distilări de rare esențe iar Nichita – incomparabilul! – este rivalul triumfal al lui Rafael, decât care mult mai frumos pictează peisagiile din Fontenbleau, pe care pictorul Renașterii nu le-a izbutit niciodată.

La aceste confesiuni cronicarul adaugă jurământul că mai mult talent are Phoebus decât Michaelangelo și că mai mult se pri-

cepe Nichita decât Rembrandt, care nu merită să-i fie zugrav.

„România literară”, an I, nr. 6, 26 martie 1932, p.4, Semnătura: E. I.

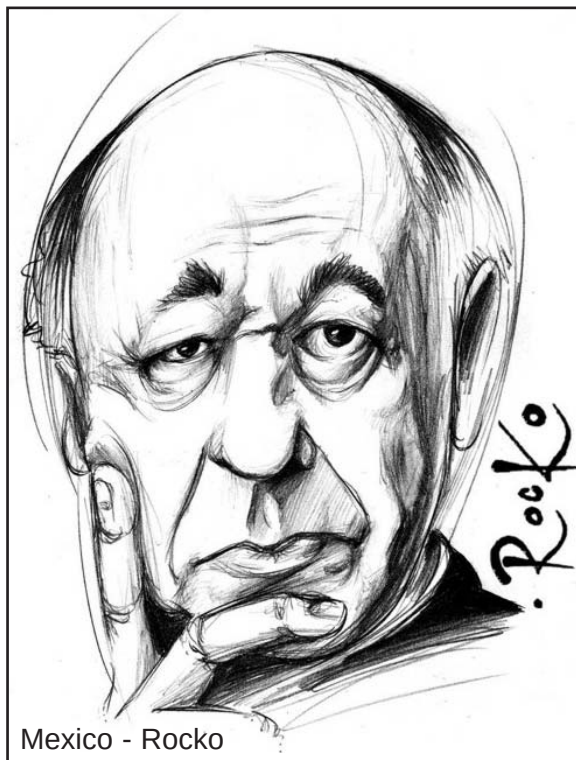
Aspecte ale plasticii și ale culturii

Caracteristice pentru o cultură încă primară, cum este a noastră, sunt: poezia lirică, proza în imagini substituite argumentelor și abstracțiilor, polemicele reduse la atacuri personale (o recentă dispută, în care cei doi adversari se spurcă reciproc, pasionează o parte din publicității noștri care, pe rând, intră într-o arenă care, în nici un caz, nu ar fi putu fi a ideilor pure) și – fiindcă este o artă în special concretă – eflorescența picturii.

Ați remarcat cum am trecut peste cubism (care este abstract) aproape fără să se simtă, iar cei câțiva „cubiști” români păstrează din cubism (în afară poate de singurul Marcel Iancu) ce este mai puțin „cubism esențial”: ironia, caricatura și – cum au găsit-o? – culoarea. (De pildă, M. H. Mary.). Dar – ca să precizăm și fiindcă este semnificativ – „cubiștii” noștri nu sunt români: ci evrei – capete abstracte. Singura formulă abstractă în artele plastice nu au putut-o prinde – cum era și firesc – românii.

Un bun argument împotriva celor ce cred în existența organică a unui bizantinism cu rădăcini înfipte în solul românesc (deci a unui stil abstract) ar fi pictura noastră, caracteristic aspră primară, materială, senzorială. (Bizantinismul încercat, arareori – ca, de pildă, de Olga Greceanu -, nu are aderențe solide – ci numai teoretice – pe sufletul carpatin). Bizantinismul presupune o veche și nobilă tradiție de îndelungată și „achevée” cultură: pe care exemplul așa de „plastic” – e cazul! – al picturii noastre îl dezmente cert.

D-l Petru Comarnescu încercase, acum vreo patru sau cinci ani, să surprindă expresia unui „specific românesc” în artă – o unitate, deci, de stil – și, în concluzii anchetei întreprinse, se oprea, în expresia chromatică (dacă mi-aduc bine aminte), la un „cenușiu dur al cerului”.



Mexico - Rocko

Și, într-adevăr, arta noastră (remarca a mai fost făcută, îmi pare), și mai cu seamă pictura, este rurală (Ștef. Dumitrescu, Fr. Șirato), sau mahalagească (Mateiu Caragiale, I. Barbu), sau primară, violent afectivă și senzuală (Petrașcu, Arghezi, Rebreanu, Goga), iar polemica impulsivă și fără altitudine a abstracției (de la Arghezi, Cocea și Pamfil Șeicaru și până la Lovinescu care izbutește să ajungă la treapta intelectuală a anecdotei); poezia subtilizată – cum a încercat-o, într-o parte a operei sale poetice, Ion Barbu și cum încearcă, astăzi, poetul tânăr Dan botta, este cu totul izolată și străină de mentalitatea autohtonă. (Lucrul acesta a fost remarcat și mai mult când s-a încercat – dar cât de mediocru – o formulă de artă rurală: „Sămănătorismul” – care era însă un mișmaș e romantism și social de confuzie între interior și decor, ca mijloacele rudimentare ale unei tehnici fără surpriză).

Expresia estetică sau logică a unor rare spirite, cu locul meritat în Occident, este sortită, hotărât, neînțelegerii: despre lipsa unui „spirit de finețe” al intelectualilor noștri de întâia generație, îmi vorbea, recent, un bun prieten al meu, d-l Alexandru Elian. („Lipsa de finețe” e atât de evidentă

mai cu seamă în discernerea valorilor estetice, sau în gustul și spiritul critic literar: d-l D. Tomescu și d-l M. Sevastos, din cei vechi, sunt exemple frapante. Iar cei tineri nu fac să presimțim o afinare a simțului critic sau o delicatețe a gustului: de lucru acesta, durerea m-am izbit în conversații și în lectura câtorva tineri intelectuali și publiciști, dintre care, altminteri, unii posedă evidente calități dinamice: A. Golapenția, N. Dobridor, C. Papadima, Gr. Băjenaru, B. Radian, V. Damaschin, Eugen Jebeleanu etc. toți, sau aproape, intelectuali de sorginte rurală).

Prin cele enumerate mai sus, nu se poate desprinde în artă și în pictură un stil, stilul presupunând o unitate de tradiție, de cultură. Doar cel mult se pot desprinde unele elemente comune, care să formeze, oarecum, o bază instinctuală viitorului stil și viitoarei tradiții românești.

Elementele acestea: ruralism, imagism predominant și exagerat, lipsa de finețe, de gust și de simț critic, concretismul, romantismul, neoromantismul sau realismul în pictură, și, în primul rând, eflorescența izbitoare cu totul specială și caracteristică a picturii la noi (Sion, Pallady, Iser, M. Iancu, Petrașcu, Bunescu, Tonitza, Șirato, Șt. Dumitrescu, Mac Constrantnescu etc. – talente în adevăr revelatorii) dacă nu constituie un stil și o unitate de cultură, constituie punctele de reper și caracteristicile infutabile ale specificității sufletului românesc.

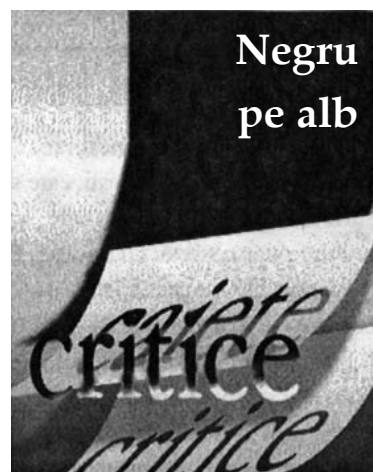
Salvarea nu o putea în nici un caz constitui un sămănătorism (care se poate traduce: avem opinci, să rămânem la opinci!), nici bizantinismul (care nu poate resuscita prin noi), nici modernismul „sincronic”, fiindcă suntem neputincioși să ne ținem la pas cu lumea occidentală.

Soluția? Nici una, sau, dacă este una – timpul care va ...într-o unitate de cultură elementele disparate și neclare – și va modela asperitățile colțuroase ale rudimentarismului nostru de primari. Pentru asta – o răbdare scurtă de două sute de ani.

„Freamătul vremii”, an I, nr. 1,
martie 1932, p.25-26,
(„Cronica plastică”)

N. GEORGESCU

Cu ochii larg închiși (completări la „Boala și moartea lui Eminescu”)



Abstract

The author makes additions to his writing on the "Eminescu's death and illness", after having studied a number of research and writings on the same topic. He continues the discussion within the limits of literature.

După încheierea cărții „Boala și moartea lui Eminescu” (Editura Criterion Publishing, 2007), am mai mult răgaz să mă ocup de unele lucrări care tratează același subiect, pe care le-am evitat în timpul elaborării pentru a nu mă lăsa influențat sau ispitit de polemici cronofage. Îmi voi exprima părerea despre acestea – încercând, pe cât îmi va fi posibil, să-mi păstrez punctul de vedere din carte –sau nuanțându-mi-l, după caz, cu atenționarea cititorului. Păstrez, desigur, discuția în limitele filologiei, de chestiunile medicale propriu-zise ocupându-se specialiștii cărora doresc doar să le ofer izvoare cât mai curate.

Iarăși despre autopsie

... Citesc abia acum seria se studii și articole reunite de Călin L. Cernăianu sub titlul „Conjurația anti-Eminescu” în revista „Semnele timpului. Pagini pentru cazuri extraordinare”, Nr. 3-5 (2002) – pe care mărturisesc a le fi răsfoit de câteva ori, găsind cele mai ușoare pretexte să le pun deoparte (mai ales antiintellectualismul agresiv al autorului, care ritmează ca o perdea intermitentă drumul spre un posibil contact cu informația, a constituit, cred, reșezarea aproape mecanică a acestei cărți mereu la baza teancului de așteptare). Apariția d-lui Călin L. Cernăianu în eminescologie a fost, și pentru mine, o reverificare tonică a documentelor despre poet – cu legislația timpului; autorul a clarificat multe lucruri de ordin general și am sperat tot timpul că va veni cu precizări juridice categorice. Chiar aduce asemenea lămuriri în câteva zone – pe care le voi aminti la momentul potrivit. Până la even-

tualele elogii însă, trebuie să parcurg nisipul fierbinte al unor interpretări care nu-mi dau liniște. Prea mult foc, prea subțiri încălțările noastre de literați, scriitori, pentru dinții resentimentari ai caniculei ce cade torențial din sferele înalte ale Instituțiilor lui Justinian, vizitate de către autor, pe domeniul istoriei literare. Mă refer, așadar, la zone mai umede, unde omenescul pare, totuși, îngădui.

Găsesc, în fine – aici, și nu în sutele de pagini publicate ulterior de către autor, pe care le răsfoisem cu aceeași indispoziție fizică, de altfel – demonstrația sa că doctorul Al. Șuțu ar fi scris un text larg despre boala lui Eminescu. Credeam că este o neînțelegere; nu, Călin L. Cernăianu consideră că a descoperit raportul medical întocmit imediat după autopsia lui Mihai Eminescu – și găsește temeiuri să-l atribuie chiar doctorului Al. Șuțu, deși raportul este nesemnat. Dânsul procedează la o expertiză grafică, adică la o comparație între înscrisul pe



care-l consideră raport de autopsie cu două alte înscrisuri care-i sunt atribuite lui Al. Șuțu și deduce că toate cele trei texte sunt scrise de aceeași mână. Autorul numește asta „expertiză criminalistică a scrisului”. Textul de comparat, acest raport de autopsie, are 16 pagini și se găsește la Biblioteca Academiei Române unde a fost adus e către George Potra după ce l-a editat (1934; a fost donat? Oferit spre achiziție? Când anume?), – iar celelalte două texte, presupuse a fi ale lui Al. Șuțu, au câteva rânduri (Certificatul medical din 5 iulie 1883) și, respectiv, aproape o filă (Raportul medico-legal din 23 martie 1889).

Nu se poate admite așa ceva; pentru o expertiză grafică, de orice fel ar fi ea, sunt necesare enorm de multe mostre de scriitură, trebuie investigații colaterale (privind cerneala, penița, hârtia), analiza de text este indispensabilă, e nevoie de o metodă anume, mai e nevoie de multă prudență; cele câteva pagini de carte împănate cu

imagini scanate după documente nu pot vorbi de la sine, textele ele însele nu se auto-expertizează. Călin L. Cernăianu este, probabil, singurul care crede că Al. Șuțu a scris cu aceeași mână toate cele trei materiale. Bazat pe acest crezământ, ajunge la concluzii abracadabrante pe care le repetă la tot pasul în articolele sale din această carte – și din altele. Bine ar fi să aibă dreptate, dar lipsește demonstrația. Concluzia cea mai năucitoare ar fi că Al. Șuțu, medicul care *pe față* spunea tuturor că Eminescu a avut sifilis, *în ascuns*, în acest raport nesemnat și nefăcut public, afirmă că poetul n-a murit din cauza sifilisului, ci doar din cauza unei oboseli cumplite. Mai mult încă: acest raport ar fi circulat subteran și din el se inspiră pentru unele informații primul biograf al lui Eminescu, nimeni altul decât Nicolae Pătrașcu. Aceasta este prima zală din lungul lanț al „conspirației anti-Eminescu” pe care-l forjează Călin L. Cernăianu în articolele sale.

Evident, este ceva de felul „*risum teneatis, amici*”, dar autorul este atât de încrâncenat în susținerile sale încât a sacrificat deja câțiva arbori seculari și baremi din milă pentru biata pădure trebuie să-l trag de mânecă. Închid, de aceea, ochii și trec prin valurile de injurii și noroi aruncate asupra lui G. Călinescu și a tuturor biografilor sau profesorilor de română care ar conspira de un secol și mai bine împotriva lui Mihail Eminescu; mai mult chiar: încerc să mă apropiu, tot orbește, de autor, să intru în sistemul său și să-l înțeleg. Cu ochii larg închiși vreau să-l ajut să și-i deschidă pe ai săi.

În căutarea arhivelor

Pentru că nu se compară între ele abstracțiuni, trebuie mai întâi să redăm concret faptele. George Potra publică în 1934 o broșură intitulată „Mihail Eminescu. Cauzele morții sale. Studiu” (Editura librăriei CULTURA POPORULUI, 16 pagini) unde editează defectuos acest text, despre care scrie într-o notă (preluată parțial și de Călin L. Cernăianu): „*Manuscrisul original este proprietatea mea și îl am din hârtiile rămase de la regretata poetă Cornelia din Moldova. Am*

căutat în nenumărate rânduri și pretutindeni, unde am avut bănuiala că aş putea da de numele autorului, dar mi-a fost absolut imposibil, fiindcă timpul îndelungat care s-a scurs de atunci și până acum târâse în vecinicie pe aceia care mai puteau să spună ceva despre el. În orice caz, se vede că manuscrisul este al unui medic, și aceasta o dovedește caracteristica scrisului și numeroșii termeni medicali întrebuințați în raport.

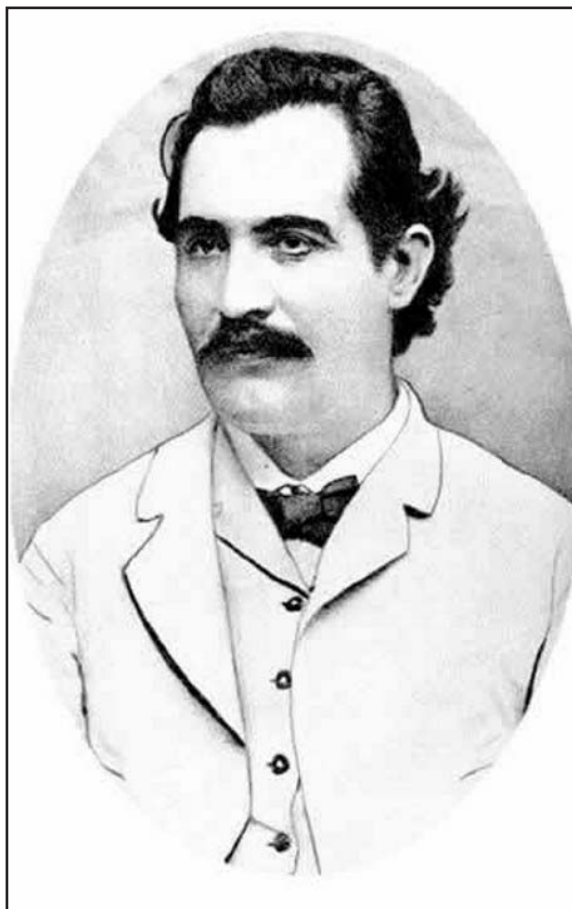
Eu aş propune ca autor al manuscrisului pe Dr. N. Tomescu, fostul medic primar al spitalului de copii și al institutului unde era internat M. Eminescu. El este acela care a pus diagnosticul sistemului circulator al poetului și numai el singur, dintre medicii care l-au îngrijit, nu a publicat nimic în legătură cu el; deci ar fi exclus ca să nu-și fi luat și el notițe, ca și ceilalți, de felul cum se manifesta boala și viața poetului.”

Până aici citează Călin L. Cernăianu, dar nota continuă:

„Nemulțumindu-mă numai cu atât și voind să dau articolului de față o atenție cât mai mare, și dacă îmi permiteau cercetările chiar a-l transforma într-un studiu prețios, am început, mânat de informația raportului, să răscolesc praful trecutului de pe dosarele care mai trăiau în podul Spitalului Brâncovenesc. Bunăvoința și atenția D-lui Dumitriu, Marin Ionescu și Iorașcu Vasile care timp de o săptămână n-au încetat de a căuta în tot locul unde bănuiau că vor da de vreo hârtie prețioasă, s-a terminat fără nicio satisfacție, fiindcă Morga la acel spital fusese de scurtă durată, numai pentru timpul cât se făceau reparații la spitalul Colțea (acolo era Morga orașului mai înainte); iar printre hârtiile timpului s-au găsit copiile multor memorii, adresate Ministerului de către Administrația acestui spital, prin care cere să i se mute în altă parte Morga, deoarece nici localul nu permite aceasta și nici starea bolnavilor care stăteau alături de cadavrele ținute mai multe zile sau chiar o săptămână, până când le venea rândul la autopsie.

După cum vedem, fiind ceva fugitiv, nici procesele verbale ale autopsiilor nu s-au păstrat.

Socotind că la Ministerul de Instrucție se găsește copia procesului verbal, fiindcă fusese la autopsie și un reprezentant al acestui minister, am pornit-o într-acolo, dar mi s-a răspuns că arhiva mai veche de 30 de ani a fost dată Arhivelor Statului.



Imediat ce am auzit, fără multă gândire m-am și dus la depozitul tuturor vechiturilor de acte, în speranța de a vedea cât mai repede hârtia mea dorită.

Iluzie zadarnică și mult regretabilă, fiindcă hârtiile Ministerului de Instrucție din anul 1889 erau prea puține, iar printre acestea lipsea tocmai cea căutată. Mi s-a spus de cineva – poate că vei găsi la Institutul Medico-Legal unde se vor fi adunat hârtii de felul acesta.

Pentru convingere, am vizitat în ultimul timp și acest institut, dar secretarul m-a lămurit din primele cuvinte că arhivă mai veche de anul 1893, data înființării institutului, nu se găsește. Și cu aceasta am terminat șirul drumurilor în căutarea hârtiilor cu informații mai prețioase, rămânând ca viitorul să fie mai indulgent pentru aceia care se vor ocupa încă cu viața și opera lui Eminescu.”

Dl. Călin L. Cernăianu ar fi trebuit să vadă: George Potra deține „manuscrisul original”, dar caută prin arhive „hârtia mult dorită”.

De bună seamă, el este convins că are o copie după un act, că această copie făcută de mână este manuscrisul său găsit între hârtiile Cornелиei din Moldova – și caută actul după care s-a făcut ea. Se știe (și în acest înscris se spune) că autopsia lui M. Eminescu, cerută de Titu Maiorescu, a fost publică, s-a făcut în amfiteatrul Spitalului Brâncovenesc de către profesorii Alexianu și Șuțu și la ea au asistat: Primul procuror al Tribunalului Ilfov, Inspectorul de poliție, Secretarul general al Ministerului Instrucțiunii Publice, precum și ziaști, amici ai poetului, doctori, studenți. George Potra presupune că fiecare instituție a avut o copie după actul întocmit și merge prin arhive să-i găsească undeva locul, dar nu are succes (ciudată este afirmația sa că la Ministerul de Instrucție erau puține hârtii din 1889, „iar printre acestea lipsea tocmai cea căutată”; cred, însă, că este vorba de o exprimare defectuoasă, calc după limba franceză).

Copia pe care o deține George Potra putea fi luată de un notar, de un avocat sau de un simplu curios... de ce să fie neapărat vorba de un medic? Sau, dacă este vorba de un medic, de ce să nu fie chiar Cornelia din Moldova, medic respectabil, în arhiva căreia G. Potra a găsit documentul?! Desigur, cel care a întocmit actul original, acest raport de autopsie, nu avea cum să nu fie medic... Poeta Cornelia din Moldova (1866-1933), pe numele adevărat Cornelia Kernbach-Tatușescu, era botoșeneancă, fratele ei, poetul Gheorghe din Moldova (1863-1909), fiind căsătorit cu Ana Conta, sora filosofului. Ne aflăm, așadar, în cercul strâmt din jurul Veronicăi Micle (un timp, Ana Conta i-a fost prietenă, dar după moartea Veronicăi nu i-a păstrat o amintire prea frumoasă). Cornelia din Moldova a fost mult timp medic secundar al Eforiei Spitalelor civile din București (a absolvit Facultatea de Medicină din București, susținându-și teza de doctorat aici, în 1893, devenind printre primele femei medic de la noi). Era firesc să o intereseze destinul lui Eminescu, îi era la îndemână să-și facă o copie după raportul de autopsie pe care-l caută George Potra, dar este nefiresc la acesta să nu ne spună că

are de-a face cu arhiva unui medic ... și să caute medici în generația lui N.C. Tomescu atunci când se află între alte hârtii. O expertiză grafologică ar fi cât se poate de potrivită pentru a stabili dacă înscrisul în discuție a fost făcut de mâna Cornелиei din Moldova. Nu ne depășim limitele în acest domeniu, dar ne prinde mirarea că dl Călin L. Cernăianu procedează la o expertiză... cu înscrisuri de la Șuțu.

A existat un raport de autopsie

Pentru că a iscat vii discuții (mai ales prin intervenția lui G. Călinescu care-l compară pe George Potra cu Octav Minar și declară că textul este suspect de a fi o plastografie), George Potra dă Bibliotecii Academiei Române înscrisul său, care astăzi se păstrează la secția de manuscrise. Eu remarc mai întâi hârtia, care este semitransparentă, improprie întocmirii, chiar scorțoasă. Primele pagini sunt scrise față-verso, iar cerneala trece prin suport făcând textul greu lizibil – motiv pentru care, desigur, cel care a scris continuă pe o singură față. Mai remarc, apoi, câteva informații ce pot lega acest text de un context. Astfel, înscrisul lui George Potra face istoricul bolii poetului și începe așa: „La 8 iulie 1883, Mihail Eminescu a fost izbit într-un mod quasi-subit și mai fără prodrom de o maladie mintală care a întristat și a surprins pe amicii și cunoscuții săi. Iritabil numai și muncit de o insomnie ținută cu câteva zile mai înainte, se armă în invidia lui cu un revolver și amenință fără motiv pe unul dintre cei mai devotați ai lui amici. Cu multă dificultate el fu stăpânit în agitațiunea sa și dus la institutul medical „Caritatea” din București...”

Ai crede că data de 8 iulie, pentru cea adevărată, de 28 iunie, rezultă din diferența de 12 zile dintre stilul vechi, păstrat la noi, și cronologia europeană. În realitate însă, între 28 iunie și 8 iulie este o diferență de doar 10 zile. De fapt, acest început seamănă foarte bine cu ineptul „Studiu critic” publicat de Nicolae Pătrașcu în „Convorbiri literare”, după moartea poetului. Redăm fragmentul corespunzător, din nr. 11-12, ian.-feb 1890, p.1054: „Spre începutul lui iulie 1883, însă, poetul nostru simți oarecari anomalii în fizicul lui robust, un număr de nopți de insom-

nie care-l neliniștiră și-l obosiră. La 8 iulie, un vânt puternic se abătu asupra acestui creer-lume, dezrădăcinând orice vegetație și astri și lăsând în urmă-i pustiul și umbra în care nu mai încolți decât sămânța morții. Se înarmă des-de-diminează cu un revolver și plecă să ia o baie. Când voi să se coboare, descărcă revolverul în unul din vechii și cei mai buni prieteni ai săi, D. Chibici-Râvneanu. Atunci fu condus și instalat la ospiciul Caritatea din București, unde stătu mai bine de două luni...”

Aici este, cred, una dintre sursele actului medical pe care-l deține George Potra – și mi se pare firesc să considerăm că avem de-a face cu o compilație a cuiwa (mai mult ca sigur, chiar Cornelia din Moldova) după izvoare narrative avute la îndemână. Oricum, se vede cu ochiul liber că nu avem de-a face cu actul original, cel din 16 iunie 1889; ar mai rămâne posibilitatea, destul de vagă însă, ca acest act să fi fost preluat și comentat, topit în comentariul de față, de către Cornelia din Moldova sau cine va fi autorul documentului descoperit de George Potra în arhiva ei. Niciunul dintre medicii lui Eminescu nu confundă 28 iunie 1883 cu 8 iulie 1883. Nu mai complic lucrurile cu revolverul lui Eminescu și afacerea Chibici-Râmneanu (am dezvoltat separat subiectul; dacă e cazul, revin).

Am redat începutul, să redăm și partea referitoare la creier. Spune actul lui George Potra: „Comparându-se între ele cele două emisfere, s-a găsit o greutate mai mare de 25 gr. în favoarea hemisferului stâng, care este organul cugetării și al acțiunii. Circumvoluțiunile frontale ocupau ele singure mai mult de jumătate din volumul hemisferelor, indicând până la un punct dezvoltarea anormală a regiunilor psihice în defavoarea celor sensoriale, motoare și vegetative.”

N. Pătrașcu în 1890, scria cam la fel: „Emisferul stâng, organul cugetării propriu-zise, avea 25 de grame mai mult decât celălalt. Circumvoluțiunile frontale ocupau singure mai mult de jumătate din volumul emisferelor indicând până la un punct dezvoltarea anormală a regiunilor psihice, în defavoarea celor sensoriale, motore și vegetative.” Propoziția din urmă este preluată în întregime. Problema este însă abia acum destul de complicată: dacă

acest act îl preia pe Nicolae Pătrașcu, atunci pe ce se bazează acesta când explică în termeni medicali cum arăta creierul?! Presa și sursele deschise ale momentului nu dau asemenea amănunte. În sensul metodei comparativ-istorice, suntem ținuti să considerăm că Nicolae Pătrașcu a citat un act medical. **A existat deci un asemenea act.** Întrebarea revine: înscrisul lui George Potra citează același act medical sau doar pe Nicolae Pătrașcu? Acest înscris continuă cu încă trei paragrafe, redactate în termeni de strictă specialitate și care nu se mai regăsesc la N. Pătrașcu: „Leziunea anatomo-patologică caracteristică maladiei, acea simfiză meningo-cerebrală, acele aderențe speciale între membrana pia-mater și substanța corticală ocupau două regiuni opuse: partea interioară a circumvoluțiunilor frontale și extremitatea posterioară a circumvoluțiunilor occipitale, pe când cele două ascendențe cele parietale și cele tempero-sfenoidale erau cu totul indemne; fapt ce explică unele fenomene clinice din viață, adică delirul și debilitatea facultăților intelectuale, precum și perversiunea facultăților instinctive, pe de altă parte, lipsa turburărilor grave ale motilității (contracturi, convulsii epileptiforme și monoplăgii) și lipsa tulburărilor sensoriale, iluzii și halucinații sensoriale.

Din partea cordului s-a constatat o degenerescență grasă a pereților cordului, deveniți galbeni și friabili, și prezența unor plăci intense și proeminente atât la baza valvulelor aortice, cât și pe /partea?/ internă a aortei ascendente.

În fine din partea ficatului și a rinichilor s-a observat asemenea o degenerescență granulo-grăsoasă considerabilă.”

Am redat textul în descifrarea lui George Potra, doar cu adăugarea unui cuvânt între paranteze drepte. Față de aceste observații, Nicolae Pătrașcu are doar fraza: „Între cămașa creierului și substanța corticală erau câteva puncte aderente, lipite, care explică până la un punct neșirul de cugetare al poetului în timpul boalei și poate și unele neregularități din viața sa.” (p. 1058-1059). Pare un rezumat al observațiilor clinice de mai sau, mai degrabă, explicarea în cuvinte mai simple, de către un medic, a textului de specialitate.

Cum cităm, cum citim...

Această parte a *Manuscrisului Potra* i-a interesat pe medicii care s-au ocupat de boala și moartea lui Eminescu și mai ales pe Ion Nica, cel care conferă autenticitate actului (id est: consideră că cel care transmite rândurile de mai sus a văzut cu ochii proprii ceea ce consemnează). După Ovidiu Vuia („Misterul morții lui Eminescu, Ed. Paco, 1996, p.48; sub rezerva că n-am verificat trimiterea), însuși G. Călinescu „într-un articol pe care l-a publicat în „Contemporanul”, cu câteva luni înainte de moartea sa, afirmă că Eminescu, după cum reiese din actul său de autopsie (sic!) s-a stins din viață în urma unui aneurism aortic rupt...” Semnul atenționării în paranteză îi aparține lui Ovidiu Vuia; se poate deduce că G. Călinescu considera drept „act de autopsie” acest manuscris, după ce, în 1934, îl clasase ca o compilație, ceea ce și este, de fapt. Oricum, este singura descriere anatomică ce ar atesta existența unei autopsii făcute imediat după moartea lui Eminescu. După cum se știe, doctorul Gheorghe Marinescu n-a mai analizat ulterior creierul la microscop, deci descrierea de mai sus aparține sau se bazează pe observațiile doctorilor de la masa de disecții, Alexianu ori Șuțu, dictate de unul dintre ei, scrise de unul dintre ei etc. (sunt atâtea variante; fiind profesori, ei aveau, desigur, cu sine asistenți etc.). Fiind vorba de o autopsie cu public, este de la sine înțeles că oficialității actului ca atare spuneau cu voce tare ce fac și ce văd, adică fraze precum cele de mai sus au fost rostite, explicate, încât cine era dornic putea să-și ia chiar notițe.

Abia după o asemenea desfășurare a concretului Călin L. Cernăianu ar putea să discute dacă nu cumva *Manuscrisul Potra* provine de la Al. Șuțu însuși. În loc să parcurgă aceste faze obligatorii ale cercetării (eu cred că le-am identificat cam pe toate; chiar dacă mi-a scăpat vreo verigă, îi pot stabili ulterior locul pentru că am configurat lanțul evenimentelor), decretează scurt că a descoperit senzaționalul: prin expertiză criminalistică a scrisului „se demonstrează” că textul îi aparține lui Șuțu și celelalte.

După acest pasaj ce descrie o autopsie, *Manuscrisul Potra* continuă imediat: „Ar fi

interesant a cunoaște cauzele maladiei care a venit să isbească pe unul dintre cei mai mari poeți români.” Vedem tonul: *ar fi interesant*. Se interesează un autopsier, și încă la modul dubitativ, de cauze la acest nivel și pe loc, după autopsie, în raportul pe care-l efectuează? Scenariul cel mai probabil este că cel care a scris până acum a adunat informația – și acum începe să rezoneze. În continuare: „Știm că paralizia generală este o tristă achizițiune a secolului nostru și se datorește parte alcoolismului cronic, parte sifilisului, și în mare parte vieții turburate și supraoboisite la care ne împing necesitățile moderne.”

„...S-a zis că Eminescu a devenit alienat în urma unei maladii sifilitice ce l-ar fi isbit acum 10-12 ani. Eroare...”

„... Alții au zis că el se alcooliza. Și această idee este ca cea dintâi o supoziție cu totul gratuită. Dacă Eminescu a abuzat de băuturi alcoolice, aceasta a făcut-o când deja maladia începuse.

Fosta-a hereditatea adevărată cauză a maladiei?...”

Expresii precum „s-a zis”, „alții au zis” nu sunt proprii unui raport de autopsie, nici referirile la Shopenhauer de mai departe, deci, cu părere de rău, lui Călin L. Cernăianu trebuie să-i iasă din minte acest lucru. Cu totul interesantă este fraza pe care am subliniat-o. Călin L. Cernăianu descifrează ca mai sus, după George Potra. În textul original sunt două cuvinte tăiate, astfel: “S-a zis că Eminescu a devenit alienat în urma unei /vechi?/ maladii sifilitice /,?/ ce l-ar fi isbit /în/ acum 10-12 ani.” Se citește relativ bine *vechi*, se întrevade virgula – iar în este clar tăiat după ce a fost scris. Călin L. Cernăianu iarăși nu vede textul pe care-l supune expertizei; oare procedează mecanic, adică nu compară cuvinte cu sensuri, ci semne, liniuțe, bastonașe, ovale?! Cum citim totuși și cum înțelegem? E o maladie veche ce ar fi izbucnit acum 10-12 ani? „În urmă cu 10-12 ani”? „În anul X” (urma să precizeze anul și s-a răzgândit)? Cumva: „S-a zis în urmă cu vreo 10-12 ani că...” (exprimare stângace, topică franțuzească)? Admițând că cei 10-12 ani se scad din anul morții poetului, 1889, suntem purtați spre anii 1877-1879. Cine putea să fixeze aici

debutul bolii lui Eminescu? Este epoca lui glorie ca poet, ziarist și chiar om politic (fusesse revizor școlar într-un guvern conservator, era în atenția Palatului). Pentru că a stat o lună la Florești unde a tradus o carte din nemțește? Sunt aproape enigme (totuși, prietenii lui Eminescu explică retragerea lui la Florești prin motive de sănătate). În acest raport de sinteză sunt integrate și zvonuri publice. Despre „hereditate” știm că s-a pronunțat și I.L. Caragiale, dar imediat după moartea poetului. Despre alcoolism a scris Panaite Zosin la 1902. Vedem, mai sus, în Manuscrisul Potra: „o tristă achiziție a secolului nostru”, deci autorul înscrisului își declară apartenența la „secol”, ceea ce ar fi un indiciu că este și scrie în secolul al XIX-lea. Dacă însă el ar fi scris la 1901, de pildă, deci în secolul al XX-lea, ar fi spus la fel: „o achiziție a secolului nostru”, pentru că achiziție înseamnă acumulare în timp. Pe scurt, prin „secolul nostru” se poate înțelege și „epoca noastră”, „generația noastră” – nu neapărat delimitarea strictă a anilor secolului al XIX-lea. Dacă prin „acum 10-12 ani” numărăm de la pe la 1902 în sus, când apare studiul lui Panaite Zosin unde boala lui Mihai Eminescu este considerată de sorginte sifilitică, nu fără complicații ce țin de alcoolism, ajungem la un timp nedefinit între 1914-1916 când putea fi scrisă această compilație – eventual, cu scopul de a fi publicată.

Călin L. Cernăianu redă și paragraful imediat următor de după „Eroare” – de data aceasta în descifrare proprie: „Eminescu n-a fost sifilitic. Ideea aceasta s-a născut din doctrina eronată ce professă școala germană că paralisia generală este totdeauna o manifestare sifilitică, tot așa de înșelată ca aceea care susține că toate sclerozele cerebrospinale sunt de origine sifilitică. Alții au zis că el se alcoolisa...”

Aici textul are imperfectul cu accent grav pe finală: professă – accentul fiind imposibil de confundat, pentru că imediat mai jos cu un rând avem trei ă-uri: „...germană că paralisia generală...” între care iarăși se pune un a accentuat grav. Căciula pe ă este foarte clar conturată, ca un cerc larg, aproape închis, de la stânga la dreapta.

Acest imperfect: „doctrina eronată ce professă” presupune „profesa cândva”, ne arată o

detașare în timp, afirmația este făcută după o etapă, după ce se consumă experiența numită. Sunt interpretările Corneliiei din Moldova sau ale celui care a scris textul de față – oricum, târziu după evenimente. Ar trebui, desigur, să stabilim cât se poate de exact în ce perioadă profesa această teorie numită școală și astfel am putea data mai sigur sau cel puțin am putea stabili termenul *post quem*. Nu insistăm, nu este de resortul nostru, noi ne-am propus doar să-l ajutăm pe dl Călin L. Cernăianu să-și scoată din minte ideea fixă că se află în fața raportului de autopsie întocmit de Al. Șuțu după moartea lui Mihai Eminescu.

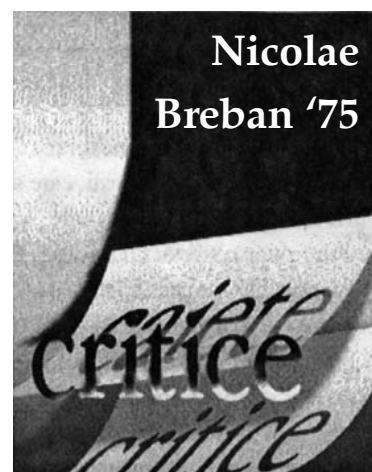
Nisip în ochii deschiși

Textul acesta al lui George Potra se încheie brusc, fără semnătură și, pare-se, fără a duce gândul la capăt: „Poate că acei savanți vor avea dreptate. Totuși, noi, dezbrăcându-ne un moment de acele idei materialiste, ne vom aduce aminte de cuvântul lui Hristos: „Să judecăm arborele după fructele sale”. Ori că ar fi fost Eminescu predispus sau nu prin nașterea sa la alienațiune mintală, degenerat sau nu, el a fost un geniu pe care toți îl admirăm și înaintea memoriei căruia toți ne închinăm.”

Bine ar fi să putem vedea în Al. Șuțu un creștin fervent. Iarăși: este vorba de „acei savanți” și de „noi”, o punere față în față, o detașare. Această compilație este un înscris târziu, o interpretare. Din fericire, partea din ea care interpretează boala lui Eminescu se regăsește în interpretările de bun simț ale lui Ion Nica – întărite și nuanțate, la rândul lor, de cele recente ale lui Ovidiu Vuia. Asta conturează o tradiție aproape continuă, adică o școală de gândire. Nimic nu-i permite lui Călin L. Cernăianu să facă din Manuscrisul Potra un text secret al lui Șuțu menit spre a alimenta cu un adevăr dublu un lanț conspirativ al biografilor lui Eminescu. Drept pentru care încep să deschid ochii și ies de sub cascada de imprecășii și noroi slobozită de autor asupra istoricilor literari, lăsându-l să băligărească mai departe un sol indemn de sămânță pentru simplul motiv că e nisip și numai nisip spulberat de vânt. Nici scrisul nu se îndeamnă să rodească în deșert.

S. DAMIAN

Grimasa râsului



Abstract

Considerations about the literature activity of the well known novelist Nicolae Breban who celebrate in this month 75th anniversary.

Key-words: anniversary, contemporary literature novel, protagonists

Reiau aici însemnări mai vechi care nu și-au pierdut, cred, actualitatea. Ele se referă în special la primul roman publicat de N. Breban **Francisca**. E simptomatic că oricând, chiar în situațiile de maximă încordare, personajele nu-și pot stăpâni exclamația de jubilație. Această mișcare convulsivă a buzelor, care intrigă pe cei din jur, este materializarea prisosului de energie, dar și a deciziei de a nu se lăsa striviți de împrejurări, ci de a le impune voința lor. În **Francisca** ceea ce o atrage pe eroină spre Marilena, colega de școală, e râsul ei, de o nepăsătoare sfidare. Ca o pecetluire a dominației, Penescu râde sec, iar mama Franciscai, fascinată de farmecul bărbatului, intervine cu o izbucnire de veselie, încercând să recapete aerul de fată ingenuă. La Cupșa, triumful lui primitiv, în fond o autoînșelare, se exprimă printr-un chicotit răutăcios. Până și Francisca, în dialectica sinuoasă a relațiilor cu Chilian râde repetat, glacial, metalic. Numeroasele alte scene pot fi citate. Mă simt de aceea îndemnat să așez Francisca sub zodia râsului dionisiac al lui Zarathustra. El s-a născut râzând, ne spune Nietzsche. Erupția de veselie a reprezentat în confruntările vieții, semnul distinctiv al puterii.

Întrebind deci acum, din acest unghi, cercetarea critică. Ea pornește de la debutul epic al lui Breban.

Firește asocierile care se pot face vizează înrudiri mai adânci, de structură, dar nu acoperă întreg angrenajul narativ. În altă parte am insistat pe relația de înrudire cu Dostoievski, alt zeu tutelar. În **Francisca** personajele râd mult și totuși nici unul nu schițează vreo înclinație spre umor. Cel care se așteaptă ca Breban să descopere discrepanțele comice ale existenței va fi dezamăgit. Nimic nu se petrece aici detașat, fără încrâncenare. Peste toate întâmplările plutesc norii gravității, iar râsul indică, paradoxal, o permanentă încruntare. Exaltarea nietzscheiană s-a grefat pe o tradiție a națiunii posace, aptă să înfățișeze reci și dârze ambiții de izbândă. Roman al exploziilor de energie, **Francisca** vădește curiozitate pentru ținuturile tenebroase ale psihicului, guvermate de impulsuri, de stranii tentații și respingeri. Lumea lui Nicolae Breban coboară din crestele aprige ale prozei lui Rebreanu. Dar, ca în **Ciuleandra** sau **Pădurea spânzuraților**, patimile obsesive macină actele de voință. Examenul metodic al acestor stări îl apropie pe autorul **Franciscăi** și de Hortensia Papadat-Bengescu sau de Gib Mihăescu.

În proza de disecție psihologică, Breban nu e interesat însă de antecedentele stărilor de criză, de gradarea eroziunilor. Nu întâlnim migăloasele radiografii ale descompunerilor, ca în ciclul familiei Hallipa,



bunăoară. Se poate spune că Breban caută în **Francisca** aproape cu exclusivitate momentul de suprem efort, cel care divulgă întreaga capacitate mobilizată launtric, ce se consumă vijelios. Atunci momentul Râsului coincide cu momentul etalării Puterii.

Când survine faza decisivă, abia atunci razele reflectorului se aprind, iar în umbră, cel care mânuiește aparatul trăiește și el frenezia contemplării. Cât timp se manifestă șters, anonim, chiar dacă în interior, pe ascuns, se adună încet marile elanuri în așteptarea șansei prielnice, personajul nu reține atenția. Revărsării de lavă i se acordă însă, îndată, prioritate. Până nu simte tăria de a lua inițiative și de a hotărî asupra soartei familiei, tatăl Franciscăi se mișcă fantomatic, desconsiderat chiar literar. Abia în perioada de efervescență ies la iveală resorturi uluitoare de tenacitate despotică, pe care nimeni din jur nu le-a bănuț. Nici scriitorul nu ne-a lăsat să deducem o asemenea eventualitate fiindcă până atunci fusese

solicitat de alte izbucniri de autoritate. Acum, noului spectacol al descătușării Breban i se dedică integral, iar ipostaza de admirație nu stânjenește, ci favorizează observația exactă, minuțioasă.

Între o competiție și cealaltă nici o clipă, însă arena nu rămâne pustie. După ce a sorbit din cupa victoriei, concurentul se retrage în anonimat – el nu mai poate oferi nimic descripției – și lasă locul înfruntării următoare. Fiecare episod se bizuie de aceea pe o extremă tensiune. Supuse acestor criterii, personajele nu pot stabili între ele raporturi de neutralitate. Se ivește în mod fatal proba încercării rezistențelor. **Francisca** este o suită a acestor probe. Din toate unghiurile, autorul urmărește aceeași priveliște: irupția Forței.

Cum se exercită Forța ? Sunt mai întâi stadii primare în care predomină actele directe de cruzime și teroare. Profesorul Voinea, care se poartă ca o brută sadică, trebuie situat pe o treaptă inferioară de autoritate. Mijloace rafinate de învăluire facilitează ascensiunea spre culmi a lui Penescu. Breban insistă asupra seducției, ca formă superioară de infiltrare a autorității. Chipul lui Penescu, distins, agreabil, conversația antrenantă, măgulitoare, care face ca victima să se îndrepte singură spre capcană, intuiția cu care descoperă punctele vulnerabile, amestecul de amabilitate și insolentă constrângere - toate aceste atribute ne obligă să-i rezervăm un rang mai înalt în asta celor tari. După aceea, subit, supremația în conducerea treburilor familiei o obține tatăl Franciscăi, prin infailibilul simț practic pe care îl vedește într-o împrejurare critică. Conchidem deci că romanul ne înfățișează o cursă neîntreruptă în care se transmite ștabela puterii. Întrecerea o câștigă de fapt, **Francisca**, deși ea este handicapată de vârstă, de dependența materială. Felul cum înțelege fata, înzestrată cu o precocă perspicacitate, limitele mediului și cum se distanțează net de el (prin însăși spovedania ei în fața lui Chilian) îi asigură succesul (și el provizoriu, într-o perspectivă mai largă a evenimentelor).

Văzut ca un tratat machiavelian închinat puterii, romanul expune un grafic de uti-

lizare a autorității, de la acțiuni nemascate de opresiune, trecând prin procedee de persuasiune afectivă, de lentă seducție și amăgire, ajungând până la căi complexe de înrâurire indirectă, prin refracție. Astfel o putere veritabilă, invizibilă pentru un ochi neprevenit, se retrage aparent, dând întâietate declanșării directe adverse, fără consecințe de durată, iluzie a puterii. Între Cupșa și Chilian rețeaua de fire e complicată și în reconstituirea acestor meandre romancierul își verifică pătrunderea psihologică. Avid de situații certe, neîngăduitor față de sentimentalism, disimulat în obstinația lui prin umilință și docilitate, prudent, suspicios, Cupșa crede că îl păcălește pe protectorul său fiindcă se adaptează numai la suprafață și, în tăcere, neștiut de nimeni, continuă să se considere stăpân. Cu viclenia lui rudimentară dar vâjnoasă, e avid să se strecoare în “golul de voință” al altora. Nici nu-și poate imagina că nu e el acela care profită de pe urma stratagemelor pe care le ticluiește în felul acesta leapădă treptat reținerile, din ce în ce mai sigur pe sine, fără ră-și dea seama că ascultă, în fond, de la depărtare, de sugestiile lui Chilian. Acesta acceptă voit tactica travestirilor, îi dă răgaz lui Cupșa să savureze victoriile lui și îl dirijează printr-un fel de radar sufletesc spre o altă percepere a vieții, pe care o implică integrarea într-un colectiv al muncii. Undeva, uimit de riposta activistului, țăranul presimte că se apropie de ceva nou, necunoscut, dar lipsit de viziunea de ansamblu, se reazemă încă tot pe vechile certitudini. Cu precizie și cu finețe narativă Breban descrie suprapunerea de planuri, stările de coincidență aparentă, mecanica preluării inițiativei reale.

Se înregistrează apoi invazia Forței și prin canalele obscure, misterioase prin care comunică personajele. Sunt dezlănțuiri deschise ale energiei, dar și neprevăzute mișcări, pornite din tainice resorturi! Când descinde în zonele joase ale abisurilor sufletești, unde rațiunea e neputincioasă, Breban are intuiții excelente. O mână, pusă pe umărul unei fete (episodul Emiliei în restaurant) provoacă spaimă dar și o irezistibilă atracție. Atunci un fluid stabi-



lește alte circuite, iar eroii, aflați parcă sub imperiul transei, acționează ca niște somnambuli. Cu o secretă plăcere scriitorul explorează aceste regiuni unde biologicul e încă separat de trăirea lucidă, unde gesturile îndeplinesc porunci oculte încărcate de povara veacurilor. Credem de altfel că mult mai puțin sigur se mișcă Breban în domeniile dramelor de conștiință, (discuția Francisca-Răteanu).

Ca o sondare a straturilor tulburi, ca o dezvăluire “arheologică” a sufletului uman, **În absența stăpânilor** dezvoltă așadar virtualitățile primului roman. **Francisca** prezintă, după cum am arătat, mai multe itinerarii ale cursei pentru putere. Integrabil literaturii care înfățișează tipologia parvenitului, romanul lui Breban răstoarnă ierarhia cunoscută. Nu privilegiile dețin primordiată, ci mijloacele prin care ele au fost smulse. Toate personajele cărții doresc puterea, deliciile lor provin mai mult din

exercitarea ei în sine, fără alte scopuri mai îndepărtate. Jubilația trebuie pregătită de aceea savant, ca, o dată venită clipa, abandonul extatic să fie total. La un moment dat eroul are prevestirea energiei disponibile. O moleșeală letargică ar putea induce în eroare, dar când alarma va fi dată, aparențele se vor șterge, nimic nu va putea împiedeca proclamarea puterii. Înainte de actul definitiv, când eroul trăiește anticiparea acestei situații, îl cuprinde o euforie pe care cu greu și-o poate stăpâni. Cei mai căliți amână cu o perversă voluptate termenul dezvăluirii. Penescu își ajută chiar inamicul, numai ca să confere luptei un coeficient mai ridicat de dificultate. Siguri pe tăria lor, ei optează pentru aventură, deși, neîndoios, fiind atât de calculați în pândă, nu cunosc riscul. După epuizarea situației favorabile, brusc, convingerea inutilității îi silește să renunțe. Sunt ei capabili să supraviețuiască declinului, să conserve o parte a forței necheltuite, să se restrângă acum la un spațiu infim, după ce le-au aparținut teritorii atât de întinse ?

Conștiința înfrângerii, prin secarea energiei, devine mobilul principal al tragicului. Acestei etape i se distribuie toată solemnitatea ceremonialului. **Francisca** rămâne un roman al bătăliilor succesiv pierdute, bătălii în care drama decurge din irosirea de putere. Asistăm la discreditarea unei autorități din pricina sterilității (Penescu își pierde treptat prerogativele, deoarece virtuțile care-i permit să subjuge sufletele altora se dovedesc, cu trecerea timpului, din ce în ce mai neproductive). Altădată realitatea se opune expansiunii personalității și confruntarea are un deznodământ nefericit pentru erou (tatăl Franciscăi își găsește aptitudini de organizator tocmai când obiectul de aplicare a puterii, moara, nu mai poate fi folosită).

De plâns se plânge mai puțin în **Francisca**. Asta nu înseamnă că prăbușirile n-au măreția lor. Când resursele umane, hărăzite unei spectaculare desfășurări sunt epuizate, dezastrul poate avea ecouri răscolitoare. După cădere nu se aude însă nici un geamăt de regret sau de remușcare. Ceea ce frapează la un scriitor care se declară

credincios spiritului dostoevskian este absența milei. Să recapitulăm deci izvoarele tragicului la Nicolae Breban : 1. autoconsumarea energiei, prin limitarea ei internă; 2. acțiune în contratimp cu circumstanțele istorice și, de aici, neputința de a concretiza o velleitate din pricina unui obstacol extern de netrecut. În dezvoltarea acestor premise ale catastrofei, argumentația romancierului primește accente patetice. Sfera de afirmare a tragicului nu apare însă, în **Francisca**, îngustată ? Nu mai există oare și alte surse esențiale, care pot alimenta conflicte zguduitoare ? Cine atribuie funcție preponderentă raporturilor de putere (stăpân-slugă, călău victimă) nu subestimează alte resorturi, cu iradiație antinomică lor, resorturi ale vieții afective și raționale ?

Dar asupra roadelor și asupra carențelor unui anumit exclusivism în concepția narativă a romancierului, e necesar să insistăm. Am mai tratat aceste aspecte în alte analize consacrate ultimelor romane scrise de N. Breban, de pildă *Voința de putere*. Ele se înscriu în ciclul intitulat **Destinderea de realism**.

Există cărți în care omul, ca un obiect de studiu în laboratorul unui entomolog, este înfățișat cu o neiertătoare impudoare, gol, prădat de orice nimb, nepăzit de vreo credință. Lipsa de cruțare rămâne o însușire a realismului. Dacă afirmăm că **Francisca** nu degajă generozitate, vrem să subliniem că pentru Breban exactitatea în descrierea unui mecanism psihic e mai presus de intențiile părtinitoare și, de aceea, analizele lui par o operație de disecție. În căutarea adevărului, oricât de neplăcut și de dizgrațios ar fi acesta, scriitorul e dinainte absolvit. Bineînțeles, însăși această căutare îl obligă să mențină până a capăt termenii ecuației pe care vrea s-o rezolve. Cât timp relatează acea feroce încăierare provocată de voința de putere, romancierul denunță o lume în care energiile se cheltuiesc sterp, o lume devastată de porniri instinctuale, viciată prin renunțarea la plenitudine și supunerea la o unică dorință. Proiecția lui se impune prin logica și pregnanța reconstituirii. Ce se întâmplă însă cu ființele oare, dezgustate de spectacolul degradării, vor să spargă încercuirea ?

Dezvăluie ele alte aptitudini, încă nealterate, constructive, posibile să asigure o mai fericită împlinire umană ?

Să urmărim destinul unui personaj care, dincolo de obiectivitatea caracterizării, beneficiază tacit de creditul autorului. Francisca este pivotul acțiunii, ea sudează planurile disparate ale cărții, din postul ei de contemplare realitatea e demontată în articulațiile cele mai subtile, cu o acuitate a privirii și un discernământ în interpretare uimitoare la această vârstă. Prin intermediul ei întocmim cronică epocii în date concludente. Ceea ce îi istorisește lui Chilian este însă și o confesiune. Cum a străbătut Francisca infernul? Ca să rezumi biografia fetei vei fi nevoit să înșiri o serie de situații dureroase: destrămarea familiei, incompatibilitatea cu mentalitatea părinților, ezitățile și tentativele de a inaugura un alt fel de trai, deziluzia în efortul de a stabili o armonie în relațiile cu Chilian. Negreșit, momente de impas care i-ar putea clătina echilibrul afectiv. Parcurgem atent paginile romanului ca să găsim indiciile unor devastări sufletești.

Iubirea față de părinți? Când ochiul ei precoce ghicește amorul adulterin al mamei, comentariul se reduce la considerații de pură contemplare estetică. Spectacolul o captivează: "Iubirea lor mi-a rămas în memorie, aproape în trup și în nervi, ca una din acele amintiri atât de unice și de fermecătoare încât par mai mult o promisiune a unei fericiri viitoare decât un fapt consumat. Într-adevăr, când mă gândesc la cuplul lor atât de ciudat) aproape adolescentin, tot trecutul meu se tulbură) devine neverosimil, netrăit și aștept să întâlnesc undeva în viitor fețele lor frumoase, șterse de aburul tainei) murmurul vocilor lor împreunate, aerul în care se mișcau și care cânta, lovit de atingerea trupurilor lor." Astfel, părinții ei constituie o pereche trivială, zgomotele împreunării lor o tulbură prin discordanță. Cu o rece curiozitate remarcă zbuciumul celui care joacă rolul de tată. Îl cataloghează, în nemiloasele ei verdicte, când om-hienă, când om-broască. Lui îi poartă o ură deschisă, fără naivitate, o ură matură și durabilă. "Singurul lucru care ne lega nu era decât ura a două organisme

antagonice de la începuturile lumii." Chiar iminența morții lui nu alungă sila pe care i-o poartă. Pradă facilă a mirajelor, mama nu merită nici ea decât disprețul. Francisca asistă la tribulațiile părinților cu satisfacția că e imună, independentă, că nu cunoaște sclavia legăturilor afective. Martoră perspicace a năruirilor familiei, ea pare o străină, neimplicată în dramă. Ruperea e lină, scutită de reveniri sau spasme. Nimeni nu poate crede că separarea este rezultatul unui proces; ea a fost instantanee, organică, funciară. Nici când relatarea nu trădează nostalgia dragostei pe care copilul ar fi resimțit-o vreodată. Fără păreri de rău, fără vreo tresărire, Francisca se desparte de cei apropiați și îi judecă în camera unui procuror. Ea denunță, pe bună dreptate, ipocrizia convențiilor, dar e curios, că, handicapată de un fel de vid sufletească, nu suferă când constată că, în ea, nu există nevoia nici unui atașament minim.

Peste spovedania Franciscăi, nu se întinde însă decât la suprafață pustiu de gheață al nepăsării. În adâncuri clocotește un curent viu, fierbinte. Acolo este un focar incandescent, din care emană vitalitatea, care o păzește de putrefacție. Francisca nu e detașată decât în obligațiile filiale. Pe alte planuri e departe de a fi un personaj pasiv, e stă la pândă, adulmecă primejdia, și contemplarea se transformă într-o corosivă acțiune. Cu toate că rămâne lucidă, observator consecvent, valențele lăuntrice sunt aservite unei vocații violente, nesățioase, în ciuda disimulării ei. Căci, ca și celelalte personaje ale cărții, Francisca e mistuită de setea de dominație. De la o vârstă fragedă se simte atrasă de vârtejul acelei bătliei care nu cunoaște decât învinși și învingători. Numai astfel se explică de ce, pentru ea, afectele nu mai posedă nici o valoare, și membrii familiei sunt doar rivali, în jocul de-a puterea. Între Francisca și cei din jur mai sunt cu puțință doar stări de comandă sau de umilință. Silnică alternativă! Văzând că tatăl ei e moale și docil, Francisca are senzația că se întâlnește cu un subordonat, cu o slugă. Până când relația de inferioritate nu se schimbă, bătrânul va suporta insolenta trufie a fetei. „Poate îți voi părea excesiv de

aspră față de propriul meu tată, dar adevărul era că ne angajasem într-o adevărată luptă, care, pe zi ce trecea, devenea tot mai evidentă și mai necruțătoare, îi spunea ea lui Chilian. Pe Penescu îl consideră când călău, când victimă. De mai multe ori privirile li se încrucișează, fata e decisă să reziste farmecului, să-i opună ambiția nepotolită de a fi ea, încă de atunci, cea mai puternică. Abia schițata oscilație a lui Penescu între doamna Mănescu și Francisca inaugurează cuplurile mamă-fiică, motive rafinate de incitare a seducerii în romanul **În absența stăpânilor**. Fata pleacă de acasă cu convingerea că a sfidat pe tăcute sau direct o presiune teribilă și că n-a putut fi subjugată. Acesta este triumful adolescenței ei. Eroare! De contagiunea virusului n-a scăpat, și ea este o purtătoare a bolii, un pericol pentru liniștea celorlalți. Și mai târziu, contactul cu semenii apare determinat de aceleași imbolduri. Prietenia? "De ce sunt prietenă cu ei? E simplu: pentru că îmi măgulesc vanitatea. Din acest trio destul de ciudat al nostru, eu sunt cel tare. Nu ți se pare că sunt orgolioasă? (Și cum el nu spunea nimic, ea continuă repede): Da, aici eu sunt cel mai puternic și câteodată mi se face și milă de ei, de soarta lor amară, și uscată de oameni înfrânți, slabi, pe care și cel mai bun prieten al lor îi folosește și îi stoarce și o să sfârșească... da, n-are rost să fiu fals sentimentală, o să sfârșească prin a-i părăsi.

Dragostea pentru Chilian? E adevărat, Francisca stăruie să-l vadă pe bărbatul vânos și stângaci, cu care nu se aseamănă în nici o privință. Numai lui îi poate povesti sinuoasa ei biografie, fiindcă în el a descoperit un neașteptat confident. Dar și scena spovedaniei, sumară în repartizarea rolurilor (Francisca vorbea și Chilian asculta ore în șir), e minată de o amenințare. Sentimentele care par să se înfiripe exprimă și ele, în esență, un raport al puterii. Cineva trebuie să poruncească și cineva trebuie să execute ordinele, cineva trebuie să fie cel tare și cineva trebuie să fie cel docil. „La un pas de ușa se opri brusc și amândoi, timp de câteva secunde – ce trecură cu o viteză formidabilă – stătură unul cu spatele spre celălalt. Apoi el începu să se miște, lovi un



Bulgaria - Kiril Mano

scaun în trecere, un lemn al parchetului sună undeva și se auzi în cele din urmă patul mișcându-se sub apăsarea lui. Acum trebuie să te întorci, gândi ea, trebuie să ispășești ca o nemernică această falsă mândrie, trebuie să te îndrepti, ca și până acum, spre el, cel puternic, cel victorios. E drept așa și el nu-mi va înmuia nici măcar greutatea celui din urmă pas pe care-l voi face spre el. Vino, spuse el, și în acea clipă ea îl iubi." Dragostea lor trebuie să fie unirea celor înzestrați cu privilegiul forței. "Vorbesc de doi oameni tari, puternici, și noi suntem puternici". Atât apropierea cât și desprinderea, fluctuațiile sentimentului, depind de stadiu înfruntării a două voințe. "Ne despărțim acum deci pentru că încă nu suntem egali și asta e încă o piedică gravă și o simțim și eu și tu în mod categoric." Francisca deține un ascendent prin agerimea cu care consemnează faptele și prin

efortul de autodepășire, dar greoiul Chilian reface terenul pierdut, acționând cu calmă dăruire, cu siguranță intuitivă. De altminteri, Chilian evită cercul distructiv, el are asupra altora o menire catalizatoare, fecundă, în spiritul unei echități înțelepte, și poate aprecia cu degajare irupția patimilor. Prea palid implicat în din amica epică, el nu pledează însă hotărâtor în apriga încheștare și în comentarea ei pentru criteriile ordinii raționale. Și cât de salutară ar fi putut fi intervenția conștiinței !

Mai remarc în treacăt psihologia lui Chilian e în parte tributară înțelegerii rigide a rolului muncii, dominatoare în epocă. Prin urmare, purtați de fatalitate, eroii lui Breban nu cunosc relaxarea. În urmărirea unei himere, ei își investesc toate energiile. Când, în fine, adversarul zace la pământ, absorbit, supt, devorat, alte și alte competiții solicită de îndată pe protagonist. "Și în acest fel de luptă, oamenii înving numai atunci când sunt sfârșiți, când sunt morți, deși mai râd, beau, se culcă cu femei, fac nedreptăți, fac fapte bune dar care nu-i reprezintă. Din această optică orice sentiment autentic ar fi o digresiune, o sustragere. Astfel constituiți, eroii nu au încredere în miracolul iubirii și apelează la el ca la un instrument tactic, o pavază de protejare a pornirilor pe care încă nu le vor expune direct. Când nu poate fi un prilej de confirmare a autorității, personajele renunță la dragoste, cum procedează Cupșa, care socoate că ea l-ar face vulnerabil. Nu este păstrat decât ce poate facilita ajungerea la țel. Cu ochii arși de patima lor obsesivă, trăiesc ca niște posedați. Ce ciudată infirmitate face ca înăuntrul lor nimic să nu stânjenească sau să stăvilească difuziunea poftelor ? Ei se întreabă care este clipa potrivită pentru irupție, care sunt mijloacele optime ce pot fi utilizate, dar nu pun de loc sub semnul îndoielii legitimitatea veleităților lor. În îndârjirea lor sunt senini, fiindcă nu cunosc sentimentul vinei. Nici o constrângere afectivă sau rațională nu pornește din forul lor intim. N-au de dat nimănui socoteală, nu pot avea, deci, muștrări de cuget. Acțiunea lor nu e oarbă, mintea continuă să funcționeze și adesea cu o drăcească abilitate. Vocea ei e auzită, însă

numai când se conformează cerințelor instinctului, când participă la pregătirea izbânzilor lui. Este ocolită și dificultatea de a găsi automatismelor instinctului un adăpost sub mantia moralității. (Ne amintim că G. Călinescu sintetizează, în modul său paradoxal, dialectica supraetajării: "Toți eroii complecși sunt niște ipocriți, sublimi ori ridiculi, care nu vor să admită izvorul automatic al existenței lor".) În **Francisca** ideea moralității este absentă. Eroii acceptă tentația răului, fără să știe ce este răul. Demonul sălășluiește în ei, un demon al cărui dușman se află doar în propria lui limitare. Ceea ce nu pot îndura este rușinea înfrângerii, ultragiul adus orgoliului; în schimb regretul sau căința le rămân necunoscute.

Pe coridoarele conștiinței domnește liniște absolută. Dispare astfel, prin această tăcere, un motor al conflictului tragic De aceea, eșecul în **Francisca** poate decurge, cum am menționat, doar din epuizarea energiei sau din opoziția unor circumstanțe istorice care, din afară, împiedică expansiunea de putere. Dinăuntru nimic nu contrazice izbucnirea despotică. Tragicul, cu toată măreția lui, e lipsit de fiorul moral.

Când escaladează zidurile privilegiilor nici Julien Sorel nu ține seama de imperativele sentimentelor. Revanșa e însă până la urmă drastică. Revelația nelegiurii îl cutremură și atunci observă că tot ceea ce a crezut că a reprimat în el totuși subsistă. Într-un loc Breban susține că Dostoievski și-a călăuzit eroii spre un liman al amoralului, dincolo de bine și de rău. Nu identifică el o treaptă a evoluției cu finalitatea ei? Crima, arbitrariul, iluzia libertății absolute precede martirajul. Cine trece frontiera dintre permisiune și interdicție, dintre libertate și datorie, dintre Dumnezeu și Diavol duce cu sine toate dilemele condiției umane și își asumă, grav și responsabil, riscurile omorului, pe care nici un argument în mintea lui Ivan Karamazov nu poate opri, va stârni însă fulgerele demenței. Cu toate că păstrează intactă armătura logicii, Rascolnicov pășește, fără să fi prevăzut aceasta, în imperiul neliniștii. Urmează deruta, nevoia de penitență, încercarea disperată de a recupera umanul. Dostoievski aspiră spre un

sens moral (fie el de purificare, de ispășire evlavioasă). Forul etic, accentuat sau diminuat, există în om.

Surprinzătoare nu este surclasarea sentimentului de vină - corolar al disciplinei morale -, surprinzătoare este omitere a lui aproape cu desăvârșire. E posibil ca remușcările să fie înăbușite, ca fluxul satanic să înlăture toate temerile conștiinței. Descriind ravagiile arivismului literatura română insistă asupra capitulării eticului, adesea efect al unui climat social vitreg. Dar el continuă să fie un element polar al conflictului, intră în componența ecuației. Glasul iubirii înfruntă, glasul pământului, cum ar zice Rebreanu. În **Francisca**, și înainte și după crimă (noțiunea de crimă are aici un sens metaforic), licărul de umanitate nu se întrevește. În nici un caz exterioară artei, imputarea se bizuie pe adevărul acceptat inițial, încă din termenii ecuației, că mișcarea psihologilor în roman nu poate face abstracție de contrariile structurii umane și de rigorile prezenței ei în societate. Idealul nietzschean, protest teoretic exaltat la filistinism și mediocritate, transpus aici în tipuri vii, se soldează cu o atrofiere a ființe omenești. Unilateralizat, efortul de a birui inerția naturii prin mitizarea forței se arată fără fecunditate, zădărnice pe care, ca artist, autorul **Franciscăi**, spre onoarea lui, o recunoaște.

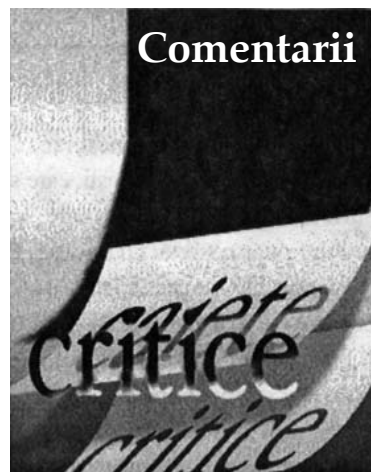
Celelalte etape ale relație în ciuda varietății subiectelor nu se separă pe axa confruntării între veleitatea de putere și posibila renunțare la efort – le-am descris în alte eseuri care examinează proza lui Breban. Prin stăruința cu care cutreieră zonele incendiate de voința de putere, Breban realizează excepționale radiografii. Falsa letargie, înmagazinarea lentă, disimulată, tremurul anticipării, aviditatea care cotropește toate ungherele, viclenia și tenacitatea în efectuarea manevrelor, râsul jubilației care salută bizara complicitate dintre învingător și învins în clipa paroxistică, scrâșnetul de furie al abdicării - toate momentele, în felurite variante, încheagă o tipologie a vitalității predestinate să se irosească, de o mare forță în plasticizare. Cu **În absența stăpânilor**, această viziune asupra restrângerii în

automatismul instinctual capătă o coeziune organică superioară. Coborând spre biologic și visceral, romancierul concepe universuri închise, ferecate prin amputările lor. Mai întâi degenerarea vâscoasă a bătrâneții, care a risipit toate latențele și s-a retras pe un singur strat magic-animal, al senzualității ancestrale, ultima răbufnire de măreție a firii în fața vestejirilor. Apoi trezirea confuză a aceluiași instinct în copil, aflat în faza "oglinzilor carnivore", bâjbâit și nediferențiat, încă ne conectat la circuitul conștiinței. Numai pateticul destin erotic al lui E. B., cu răsucirile cauzate tot de capriciile voinței, se desfășoară nefiresc într-o oarecare măsură, fiind total autonom în faza adultă, în afara oricărei raportări etice, măcar ca un punct de reper, fie el discreditat, anulat de vehemența uzurpatoare și trufașă.

Într-o literatură înzestrată pentru explorarea adâncurilor sufletești, investigațiile de o rară vigoare analitică ale lui Nicolae Breban revendică o nouă atitudine. Ce răsunset poate avea apelul criticului? Pe dimensiunile istoriei care propun redistribuirea eficace, fertilă a energiilor, în spațiile eticului și ale existențialului, potențialul uman intuit de romancier va căpăta grandoare încă stăpânit de fiziologic și elementar, personajul lui Breban nu aprobă decât râsul caustic și mândru al puterii și plânsul umilinței. După criza impulsurilor, în năzuința spre demnitate, va trebui să urmeze drama conștiinței. Cu atât mai tulburătoare vor fi spasmele pasiunilor cu cât ele vor trec, prin filtrul moralei, se vor repercuta asupra sentimentelor și gândirii, cu toate implicațiile opțiunii. Până la Adevăr, Bine, Dreptate, rămânând el însuși, ființă din carne și sânge, produs al condiției lui biologice, eroul va urca o cale, o Golgotă a spiritului, care să-l reabiliteze, cel puțin în parte, ca om, în proprii săi ochi. Răspunzând parcă doleanțelor expuse, această încercare o va reprezenta alt roman din faza primară a carierei epice, *Animale bolnave*, răscumpărare a victimei, cum am precizat în altă parte, infuziune a generozității etice și existențiale într-un univers al crâncenelor înclășări.

Crișu DASCĂLU

Hannibal intra muros! sau A doua (?) trădare a intelectualilor



Abstract

Nowadays Romania has been experiencing a serious process of spiritual impoverishment, which is not caused by its economical status, but by the attitudes exhibited by those who would have stopped this process: the impostors, the buffoons, the mercenaries and the deserters, who thus offer more and more indeolent cultural anti-role models.

Key-words: *society, obsession, kind of antirole models, impostors, buffoons, mercenaries*

O exactă măsură a spaimei romanilor față de Cartagina, războinica cetate africană, este obstinția lui Cato cel Bătrân de a-și încheia fiecare discurs ținut în Senat, indiferent de subiectul dezbătut, prin fraza, devenită celebră: *Ceterum censeo Carthaginem esse delendam!* („Cu alte cuvinte, Cartagina trebuie să fie distrusă!”). Obsesie legitimă, de vreme ce locuitorilor Cetății Eterne le-a fost dat să trăiască până atunci incredibila situație ca cel mai de temut dușman al lor să fi ajuns la ziduri, încât au lansat îngrozitul strigăt *Hannibal ante portas!* („Hanibal se află în fața porților!”), expresie care a ajuns să însemne, în timp, „iminența unui imens pericol”. **Iminență**, nu însă **realitate**.

Un popor poate săraci în două feluri: *material* și *spiritual*.

Paupertatea palpabilă a celor mai mulți dintre românii de astăzi este atât de vădită, încât a voi să o demonstrezi este la fel de zadarnic precum încercarea de a goli marea cu degetarul. Precaritatea traiului zilnic este o gravă insultă, pe care concetățenii noștri o primesc cu o resemnare, pe cât de nemeritată, pe atât de durabilă. Ei nu îi poate sta alături decât, firește, surata geamănă, care este mizeria spiritului.

Dacă, în privința celei dintâi, cauzele pot fi împărțite între noi, cei de aici și ceilalți, de

aiurea, în cea de a doua vina ne aparține în întregime. Dar nu în sensul (așa cum prea lesne s-ar putea crede) că șubrezenia spiritului se trage din neajunsurile materiale, mult prea mari acestea pentru a putea să susțină bunăstarea celui alt. Spre cinstea și binele lui, spiritul este mereu pe cale de a câștiga războiul de independență cu materia, chiar dacă triumful nu este întotdeauna de partea sa.

Deși *civilizația* este profund îndatorată bunăstării, căci progresul tehnologic preține investiții din ce în ce mai mari, *cultura* este capabilă să prindă rădăcini și apoi să înflorească și pe un sol nefertil. Este un fapt că, după ultimul (?) război mondial, marea literatură nu s-a mai scris nici în Europa apuseană și nici în fosta colonie britanică de pe pământul Lumii Noi, ci în Estul subnutrit al vechiului Continent și în fabuloasele teritorii sud-americane. Opulența este stearpă, moderația este rodnică. Mai demult se spunea că, dacă zeul vrea să distrugă un om, începe prin a-i lua mințile. Ei bine, se pare că astăzi se obține același efect umplându-i stomacul. Ceea ce scriu acum aici nu este câtuși de puțin o pledoarie pentru viața în mizerie, ci doar una pentru un trai decent. Nu-i voi înțelege niciodată pe cei care refuză să accepte că nu se poate locui decât într-o *singură* casă, că nu se poate

dormi decât într-un *singur* pat, că nu se poate călători decât într-un *singur* automobil. Tot astfel cum nu-i pot înțelege pe aceiași când, ușor panicați, par a spune mereu: „La ce bun atâtea cărți? Una e destul!”, „La ce bun atâtea teatre? Unul e destul!”, „La ce bun atâtea reviste? Una e destul!”. Și-mi vine în minte spusă unui ins luminat: „Ferește-te de omul unei singure cărți!”

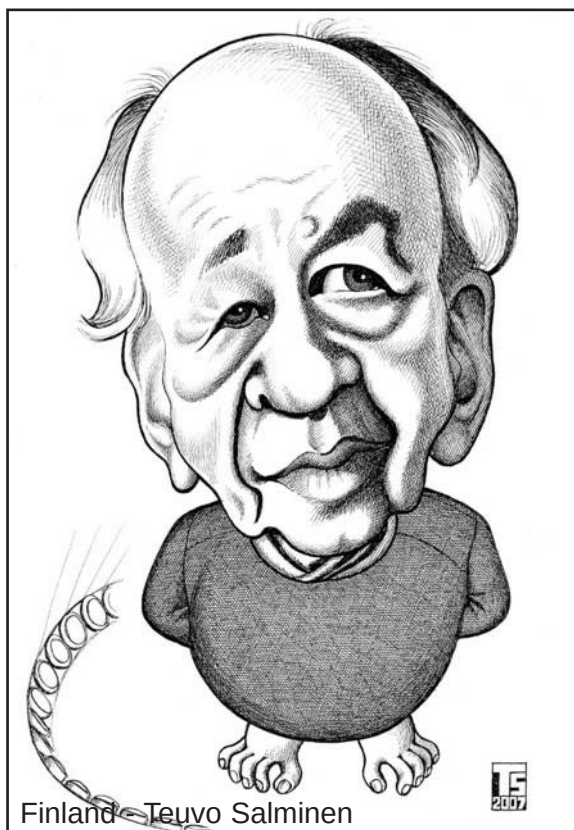
Nu mă simt deloc părtaș celor care fac acest voios efort de falimentare a spiritualității noastre. Nu mă simt cătuși de puțin complicele principalilor vinovați. I-am numit pe *impostori*, pe *măscărici*, pe *mercenari* și pe *dezertori*, deși lista nu se oprește aici.

Impostorii sunt cei care încearcă să ascundă sub veșminte prea încăpătoare un trup nevolnic, sperând că nepotrivirea nu va fi observată. Și, de cele mai multe ori, nădejdea lor este îndreptățită. Dacă odinioară refuzam să vedem goliciunea regelui, lăudându-i hainele imagine, acum ne încăpățânăm să elogiem Țoala vizibilă, ignorând că sub ea nu ascunde (aproape) nimic. Ne complacem în a rămâne la nesfârșit victimele convingerii, care nu vine doar de ieri, de-alaltăieri, potrivit căreia, în lumea românească, funcția creează competența. Oricare semianalfabet poate deveni orice în acest binecuvântat spațiu. Odată înscăunat, el intră într-o prefacere miraculoasă, așa cum terestra omidă se înflutură cerească. Trist este, fără îndoială, că ceilalți se simt subit animați de o creștinească încredere în iscusința noului titular, dar îngrozitor este, fără doar și poate, că ipochimenul însuși se simte dintr-odată mai deștept, mai frumos și mai bun. S-a ajuns atât de departe, încât bădăranul este apreciat drept omul providențial pentru țară și neam, doar pentru că hazardul l-a uns demnitar. S-a ajuns atât de departe, încât spișerul se ocupă de poliție, contrabasistul de avioane, preotul de justiție, înotătorul de cele externe, contabilul de cele sfinte etc. etc. Înfiptă nemilos în organismul, încă viu, al națiunii, impostura rănește mortal. Ceea ce este totuși măgulitor pentru noi este faptul că acești impostori cred că le suntem asemenea, că, adică, postura de electori în care ne aflăm periodic ne face întotdeauna destul de



deștepti spre a fi suficient de proști de fiecare dată când situația o cere.

Măscăricii par să fie cu totul inofensivi. Am întâlnit persoane, multe dintre ele serioase, care erau adânc convinse că *măscărici* este un derivat de la *mască*, astfel că cel dispus să se adăpostească în spatele ei, adică să-și asume, fie și vremelnic, o falsă identitate, poate fi absolvit de inocenta lui culpă. De fapt, cuvântul în discuție vine din turcescul *maskara*, care înseamnă „trivialitate”. Așadar, măscăriciul este un ins dispus să facă tot ceea ce alții, care sunt dispuși să se amuze pe seama lui, nu vor sau nu-și pot permite să facă. Dar aceștia ignoră că a râde de spusele altcuiva este unul dintre modurile de a și le asuma. Mi se confirmă, cu nedorită consecvență, adevărul potrivit căruia prostul se cunoaște după cum râde, iar deșteptul după cum se ceartă... Iată de ce a te amuza de cel care (fie el cândva poet ori actor, disident sau diasporeic) încearcă să-ți câștige simpatia prin grimase, rânjete și obscenități implică un considerabil risc. Iar dacă amuzamentul, condiționat de amne-



zie, întrece și acoperă deziluzia de a nu mai putea descoperi în cel de azi pe cel de ieri, ei bine, asta înseamnă să-ți asumi, fără să vrei, rolul de victimă într-un spectacol în care nutrești iluzia că ești spectator, pe când în realitate te afli pe scenă.

Mercenarii – iată o meserie revenită, spectaculos și neașteptat, în actualitate. Ea este practică cu aerul perfecte legitimități, încât nu ne rămâne decât să ne mirăm că e trecută, încă, în nomenclatorul profesiunilor legal recunoscute la noi. Mai mult, celor rămași, deocamdată, în afara tagmei, li se aruncă priviri dezaprobatoare și chiar li se adresează reproșuri explicite de către cei aflați înăuntrul ei. A îndrăzni să nu fii asemenea celor care sunt puși în slujba unor interese sau principii care nu sunt și ale tale, a cuteza să fii diferit de cei cu care nu te simți solidar este o greșală pe care tot mai mulți dintre semenii încep să o regrete. Nu ți se recunoaște privilegiul de a fi tu însuși decât după ce ai cedat acest drept unuia pentru care ești lipsit de identitate. Trăim tot mai mult într-o lume în care totul devine posibil, pentru că totul este permis.

Dezertorii sunt o categorie oarecum diferită. Pentru a înțelege mai bine despre cine este vorba, voi recurge la un exemplu din istoria noastră. Pus să aleagă între a abjura și a muri împreună cu fiii săi, Constantin Brâncoveanu a optat pentru cea de a doua variantă. Se uită prea des că, înainte de a impune un stil arhitectural, el a încercat să sugereze un stil uman. Din păcate, un stil cu unic reprezentant. El. Nici un alt dirigiuitor al destinului românesc nu a urmat această cale. Au abdicat, au emigrat, au demisionat pe întrecute, preferând în chipul cel mai evident necinstea morții și rușinea sacrificiului de sine.

Așa se face că România de astăzi este plină de dezertori. Cutare om de stat își face un titlu de glorie din a câștiga electorat prin retractări în cascadă. Și extrem de neplăcut este că îl câștigă. Cea mai recentă carte a cutărui filosof este scrisă pe tema neputinței de a mai scrie filosofie. Cutare romancier scrie romane pe tema imposibilității de a mai scrie romane. Cutare cântăreț declară muzical că refuză să mai cante. Cutare pictor își anulează propria imagine, mângâind-o, în cel mai recent tablou. A face artă pe tema neputinței artistice este un simplu, dar neplăcut paradox, care nu îl salvează nici pe falsul artist și nici falsa creație.

Un grup aparte și deloc neglijabil prin dimensiuni este acela al artiștilor care s-au sustras propriei vocații, trădând-o cu dezinvoltură. Ei au devenit moșieri, proprietari de imobile și de terenuri, manageri de hoteluri și restaurante sau guvernează, cu parti-pris-ul corespunzător, *talk-show*uri. Dezertarea de la propria menire înseamnă abandonarea competenței și, în același timp, asumarea unui rol poate mai rentabil, dar nu și mai onorabil. Încetând să mai activeze ca intelectuali, ei participă, voluntar, la punerea sub embargo a producției intelectuale, căci, discreditaându-se, discreditează și categoria căreia i-au aparținut cândva.

Toate aceste posturi instaurează falși idoli care, departe de a produce spiritualitate autentică, o diluează și pe cea câtă mai există. Antimodelele sunt contraproductive, căci ele întrețin iluzia că orice este posibil și că oricum este bine.

Ileana
TĂNASE

Hainele cele noi ale împăratului sau despre minciună în semiotica manipulării

Abstract

Le prototype mensonger illustré par H. Ch. Andersen à travers les deux volets mensonge individuel vs. mensonge collectif ressortit à ces perspectives que dévoile le rapport de l'homme au monde et à soi-même, prémisses dont procède la trame du récit Les habits neufs de l'empereur.

Mots-clé: mensonge, manipulation, grandeurs d'établissement vs. grandeurs naturelles, acte de langage, illocutionnaire vs. perlocutionnaire, pragmatique inférentielle.

În basmul *Hainele cele noi ale împăratului*¹ este de ajuns ca doi pehlivani să afirme că știu să facă „o stofă frumoasă cum nu se mai află alta” pentru ca împăratul să-i angajeze pe dată și să le dea „o mulțime de parale ca să înceapă să lucreze”.

Minciuna prinde imediat. Faptul se datorează imposturii totale a celui ce se vede situat într-un rang atât de înalt, fără ca de fapt să fie ceea ce este, împărat, condiție

care presupune, dincolo de virtuți personale de un fel sau altul, să te îngrijești de treburile cetății spre a fi garantul binelui ei. Dar împăratul din poveste este subjugat unei unice și jalnice alternative a sinelui, aceea de a se îmbrăca. El ține seama de lumea exterioară numai în măsura în care aceasta îl poate lauda, mai precis îi poate lauda „hainele cele noi”, singură a lui îndeletnicire de fiecare clipă.

Minciuna pehlivanilor este totală. Ea speculează deficitul ontologic al aceluia căruia i se adresează, deficit manifestat în basm prin absența relației împăratului cu supușii. Minciuna ticluită de cei doi trebuia să compenseze această absență, pentru că prin ea urmau să fie dați în vileag „toți cei care nu erau potriviți pentru slujba pe care o îndeplinesc și toți cei care erau proști de dădeau în gropi”. Iar lucrul acesta avea să fie dovedit prin imposibilitatea celor vizați de a vedea noile haine cusute de cei doi. Într-o atare situație, „șolticilor” nici nu le-a fost prea greu să ducă minciuna din sfera cuvintelor în cea a faptelor. Astfel aflăm că ei „au înjghebat două războaie de țesut, s-au așezat și s-au prefăcut că țes, dar nu țesau nimic. Cereau mătasea cea mai subțire și fire din aurul cel mai bun, dar băgau mătasea și aurul în buzunar și lucrau la stativile goale până noaptea târziu”. În timpul acesta, se răspândise vestea în oraș despre puterea ciudată a stofei, oamenii fiind dornici să afle „cât de nepotrivit în slujbă” sau cât de prost era vecinul (este aici dezvăluită o altă față a imposturii omenești: în loc să se intereseze de propria condiție, fiecare este atent, în primul rând, nu la el însuși, ci la ceea ce este vecinul său).

După o vreme, împăratul trimite, pe rând, doi dintre sfetnicii bătrâni și de încredere ca să vadă unde se ajunsese cu lucrul. Vizitele la „țesători” reprezintă premisa declanșării minciunii colective. Sfetnicii nu văd nimic, dar nici nu spun nimic în sensul acesta. Conduita le este condiționată de

1. Hans Cristian Andersen (1965), *Hainele cele noi ale împăratului*, în *Crăiasa Zăpezii. Basme și povestiri* (traducere de Al. Philippide și I. Cassian-Mătășaru), București, Editura pentru Literatură.
2. Pascal, *Opuscles. Discours sur la condition des grands*, in G. Pascal (1974), *Les grands textes de la philosophie*, Paris, Bordas.



asumarea locului în ierarhie. Iar ierarhiile au fost clădite la origini, se pare, tot pe închipuirea oamenilor, tradusă în voința de a se pleca în fața ori a „măreției rangului”, ori a „măreției firii”². Măreția rangului impune, după caz, respect sau obediență, în funcție de cel care ocupă rangul. Or împăratului, a cărui atenție este atrasă numai de propria persoană, nu i se poate arăta respect, ci doar obediență. Drept care supușii își fac datoria exterioară de a se pleca în fața rangului stabilit de ordinea lumească și se grăbesc să împlinească ceremoniile de rigoare, determinate de multe ori numai de toanele și capriciile celui „ales”. Iar la ceremonii supușii devin câteodată și mai supuși decât ar cere-o condiția lor.

În basm, sfetnicii trimiși să vadă și să aprecieze stofa recunosc în sinea lor că nu o văd, dar când li se arată stativale și li se vorbește despre culoarea și desenul fără de seamăn al stofei, ei încep să o laude necondiționat: „foarte frumos”, „e foarte

frumoasă stofa”. La o nouă vizită, de data aceasta cu împăratul la cei doi pehlivani care „lucrau din răspuțeri, dar fără nici un fir de ață în războiul de țesut”, sfetnicii ajung ei înșiși inițiatori ai ritualului minciunii. Stofa nu îi este prezentată împăratului de către țesători, ci chiar de către sfetnici: „Ia uitați-vă ce frumoasă e! (...) Ce desen, ce culori minunate!”

Împăratul nu vede nimic, la fel curtenii care erau cu el. Dar niciunul nu recunoaște adevărul, pentru că fiecare în parte îi este teamă că ocupă locul care nu i s-ar fi potrivit de drept. Și atunci ei se văd nevoiți să perpetueze minciuna, intrând în jocul ei: „Toți curtenii care erau cu dânsul se uitau și ei, dar nu vedeau nici ei nimic; spuneau însă ca și împăratul: „O, ce frumos!” Sfătuit să se îmbrace cu hainele din stofa cea „minunată” la serbarea care urma să aibă loc peste puțin timp, împăratul intră cu bună știință în vârtejul minciunii generale și nu întârzie să le acorde pehlivanilor câte o de-

corație și titlul de „maestru țeșător al curții imperiale”. El va fi supus întregului ritual al minciunii-cuvânt și al deghizării prin faptă ocazionat de așa zisa „îmbrăcare” a noilor haine.

În tot acest răstimp, ca să-i fie pe plac împăratului, curtea se va arăta de o obediență fără egal: „... toți oamenii de pe străzi și de la ferestre spuneau: *Ce minunate haine are împăratul! Ce trenă strașnică! Ce bine îi vin! (...)* *Ce bine îi vin, ce frumoase sunt!* ziceau toți cei care erau de față. *Ce stofă minunată! Nici nu se poate ceva mai frumos!*”

De observat că replicile supușilor dezvăluie o asumare totală a celor spuse, căci ele se grefează numai pe fraze de tip exclamativ având drept corolar al maximei implicări afective adverbul de intensitate *ce*: „*ce bine îi vin / ce frumoase / ce stofă minunată / ce minunate haine / ce trenă strașnică ...*” Raportate la alte tipuri de fraze, enunțurile exclamative se apropie de frazele asertive, cu mențiunea că „au ceva în plus” (A.Culioli:1974)³. Tipului asertiv (sau declarativ) de bază i se adaugă în exclamație afectivitatea, fără ca structura sintactică să se schimbe în mod obligatoriu. Afectivitatea reprezintă aici acel tip de „adeziune” care trădează în fapt servilismul celor ce vor să fie, cu orice preț, pe placul stăpânului. De la a se lăsa manipulați în virtutea unei simple hachițe a mai marelui lor, la a pretinde o viitoare bunăvoință a acestuia, manipulându-l, la rândul lor, prin lingușeli prezente, nu e decât un pas. În final, comportamentul acesta aberant infantil ajuns șablon prin exclamațiile-tip reiterate, din toate părțile, nu putea fi demascată decât de un copil, a cărui situație față de adevăr avea, pentru moment, să pună capăt minciunii generale: „Împăratul e dezbrăcat! A spus deodată un copil.(...) E dezbrăcat! a strigat tot poporul”. Dar împăratul, trezit o clipă la realitate, e mult prea prins în mrejele minciunii ca să mai poată da-napoi: „Împăratul a auzit și i s-a părut și lui că poporul are dreptate, dar s-a gândit: «Acuma nu mai pot să

dau înapoi, trebuie s-o țin întruna așa cum am început»”.

Această resemnare la minciună, venită chiar și după ce a fost acceptat adevărul, e semn că celui obișnuit să mintă și să se mintă, minciuna îi stâlcește firea. Iar când acesta are și un loc privilegiat în ierarhie, minciuna lui va perverti și firea celor din jur. Se vor minți unii pe alții, de sus în jos și vice versa. La nesfârșit. Urmând, fiecare din ei, câte un scop. Câte-o hachiță.

*

Dacă nu s-ar fi avut în vedere rolul elementelor extralingvistice de importanță cărora stă mărturie întregul context al basmului, n-ar fi fost posibilă demonstrația că frazele împăratului, ale pehlivanilor și curtenilor sunt simple minciuni și-atâta tot. Aceste elemente au fost o permanentă contrapondere cuvintelor cărora le-au dejucat în mod vădit misiunea de-a păcăli.

Interesul pentru subiectul de față provine din lectura cărții *Pragmatica astăzi. O nouă știință a comunicării*⁴, ai cărei autori, Anne Reboul și Jacques Moeschler o prezintă în *Avant-propos* ca pe o lucrare de vulgarizare. În opinia acestora vulgarizarea este „un exercițiu având marele risc pentru specialistul hărțuit între necesitatea unor precizări ce-i pot face discursul inaccesibil publicului vizat și caracterul general al prezentării pe care colegii nu vor întârzia să i-l reproșeze” (*op. cit.*, p. 9, trad. n.).

Articolul de față va fi și el expus riscului vulgarizării, însă privită de data aceasta dintr-o altă perspectivă: aceea a transpunerii unor legi și principii teoretice de pragmatică inferențială în abordarea actului de limbaj care este minciuna, așa cum apare el ilustrat în basmul lui Andersen, care nu va înceta, cu fiecare nouă lectură, să repună în cauză problematica minciunii ca spunere și mod de-a exista.

La întrebarea *Ce fel de acte de limbaj sunt ficțiunea și minciuna?* Anne Reboul și Jacques Moeschler răspund făcând inițial o

4. Antoine Culioli (1974), «A propos des énoncés exclamatifs» in *Langue française*, 22 Paris, Larousse, p. 6-15

3. Anne Reboul, Jacques Moeschler (1998), *La pragmatique aujourd'hui. Une nouvelle science de la communication*, Paris, Editions du Seuil.

incursiune în raționamentul teoreticienilor dintâi ai actelor de limbaj, Austin și Searle. Aceștia pornesc de la premisa conform căreia frazele care corespund actelor ilocuționare sunt fraze „serioase” sau „spuse într-un mod serios”. De aceea, din domeniul actelor ilocuționare ei exclud frazele care intervin în discursul „ne-serios”, ficțional. Ficțiunea și minciuna sunt calificate de Austin drept acte parazite. Autorul nu a dus mai departe analiza. În schimb, Searle a consacrat un întreg articol ficțiunii, articol în care vorbește și despre minciună. După Searle, ficțiunea și minciuna sunt două acte de limbaj care adoptă în general forma aserțiunii sau a afirmației, fără ca prin aceasta să fie autentice aserțiuni sau afirmații. Motivul invocat pare de la sine înțeles: regulile care guvernează reușita sau eșecul actului asertiv nu sunt respectate în ficțiune, după cum nu sunt respectate nici în minciună. Într-un caz, ca și în celălalt, condiția de sinceritate care stă la baza reușitei actului asertiv (locutorul crede în ceea ce spune) este violată. Locutorul unei minciuni sau al unui text de ficțiune nu crede în adevărul spuselor sale. Pe de altă parte, dacă ficțiunea și minciuna sunt două acte care împrumută amândouă forma aserțiunii, aceasta nu înseamnă că sunt și două acte de limbaj echivalente: în timp ce locutorul unei fraze mincinoase are intenția să-și inducă în eroare interlocutorul, adică are intenția să-l determine pe acesta să creadă că el (locutorul) prezintă adevărul a ceea ce afirmă, locutorul unei fraze de ficțiune nu are intenția să-și „mintă” interlocutorul, să-l facă adică a crede în ceea ce, aparent, afirmă. În spatele minciunii și al ficțiunii stau, așadar, intenții diferite. La prima vedere sunt similare întrucât prezintă o stare de lucruri ca reală, dar care nu este reală. Deși avem condiția de sinceritate, nici una și nici cealaltă nu îndeplinesc condiția de adevăr. Aceasta pune în relație un context de enunțare cu o stare de lucruri făcând ca enunțul să fie considerat adevărat. Axioma nu se verifică nici în cazul ficțiunii și nici în cel al minciunii. Condiția de adevăr nu este respectată pentru că nu există intenția, din partea locutorului, de a o

respecta. Ce reprezintă însă conceptul de intenție? Searle este de părere că intențiile nu sunt altceva decât stări mentale ce transpar prin cuvintele rostite. Raportul dintre stările mentale și limbaj l-a determinat pe Searle să propună principiul *exprimabilității*: orice stare mentală (gând, dorință, credință, intenție etc) poate fi exprimată explicit și literal printr-o frază (nu există stare mentală care să nu poată face obiectul unei traduceri explicite prin limbaj). Aceasta înseamnă că, prin deducție, observarea stărilor mentale se poate reduce la cea a frazelor care le exprimă, adică la o observare a comportamentului lingvistic. Pragmatica actelor de limbaj, la începuturile ei, s-a dezvoltat ținând seama numai de elementele strict lingvistice, ignorând sau, mai bine spus, nevrând să ia în considerație informațiile non-lingvistice. Or se știe foarte bine că uneori, în decodarea unor mesaje, procesele inferențiale sunt cele care aduc elementele-cheie pentru o descifrare corectă. Codul lingvistic în sine, prin convențiile lui, impune o anumită direcție a decodării, în timp ce informațiile non-lingvistice pot conduce spre direcții diferite de interpretare, câteodată contrare celor ale codului. Acest aspect pare a fi marele câștig al noii viziuni de pragmatică inferențială propusă de Anne Reboul și Jacques Moeschler.

Întrebându-se asupra tipului de act de limbaj care este minciuna, ilocuționar sau perlocuționar, cei doi lingviști francezi înclină să vadă în minciună mai degrabă un act perlocuționar: „Dacă este un act ilocuționar, afirmă ei, atunci intențiile locutorului trebuie să fie exprimate convențional în enunț. În măsura în care aceste intenții constau totodată în a pretinde că se săvârșește un act asertiv și în a-l păcăli pe interlocutor (făcut să creadă că un autentic act asertiv a fost realizat), nu se poate totuși concepe cum sunt exprimate intențiile în mod convențional (adică explicit) într-o frază, dacă se vrea ca ele să aibă cea mai mică șansă de reușită. O condiție evidentă a succesului unui act de păcăleală este, efectiv, aceea de a nu apărea ca atare. Astfel, minciuna nu este un act ilocuționar. Este un act perlocuționar? Într-adevăr, se pare că

Brazil - Luiz Carlos Fernandes



minciuna intră foarte bine în cadrul atribuit de Austin actelor perlocuționare” (*op. cit.*, p. 36, trad. n.).

Dintr-un alt punct de vedere, minciuna ar putea fi un act ilocuționar numai privită prin prisma a ceea ce se consideră a fi succesul unui act ilocuționar, adică interlocutorul să recunoască intențiile locutorului. Apar situații când intențiile din spatele minciunii sunt ghicite de interlocutor (iar acesta le poate da în vileag sau, dimpotrivă, se comportă ca și cum n-ar fi băgat de seamă nimic din ceea ce i se pregătește). Intențiile sunt, de regulă, percepute nu datorită informațiilor lingvistice stricte, ci datorită informațiilor extralingvistice pe care le are interlocutorul despre parametrii enunțiativi ai situației efective de comunicare sau despre locutorul însuși. În cazul în care interlocu-

torul nu își dă seama de intențiile locutorului devine evident că minciuna nu mai poate fi, sub niciun aspect, calificată drept act ilocuționar. Ambiguitatea și am putea chiar afirma confuzia ca stare rezultativă generată de minciună se datorează faptului că prima intenție a locutorului este de a face să îi apară minciuna ca o autentică aserțiune. Abia cea de-a doua intenție din spatele minciunii, prin care locutorul urmărește clar să-și păcălească interlocutorul determinându-l pe acesta să acționeze conform scopurilor pe care el le are bine definite în minte, îi conferă minciunii specificitatea de act perlocuționar. De altfel, chiar primele definiții date actului perlocuționar trimit la ideea că printr-un astfel de act se ajunge la *ceea ce facem să se întâmple prin spunerea a ceva*.

Bogdan
POPESCU

Satul F. înainte de Bănulescu (chipuri, istorii, mentalități) (III)

Abstract

In 2008, we have commemorated 10 years since the great writer Ștefan Bănulescu has parted with us. The article is an homage brought in his memory.

Key-words: contemporary literature, mentalities, homage, Ștefan Bănulescu

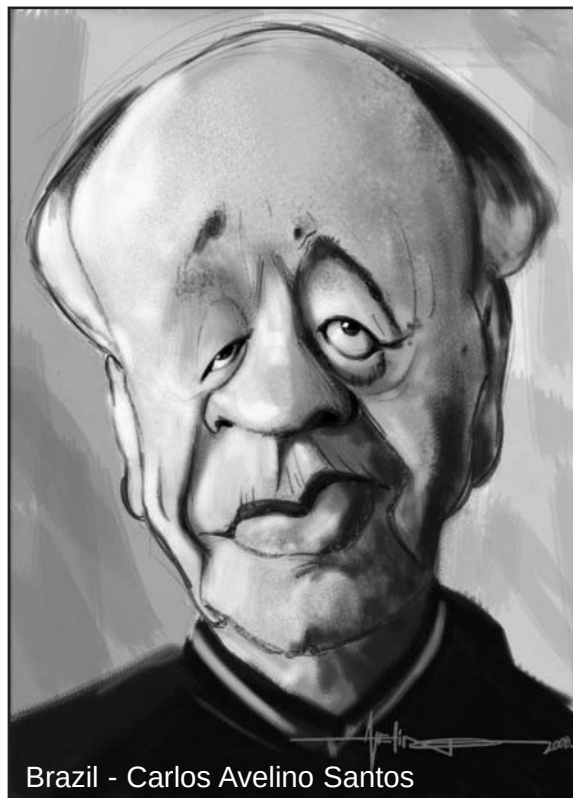
Ștefan Bănulescu nu a inventat pe de-a-n-tregul lumea pe care o găsim în cărțile sale. Universul acela ciudat, cu istorii și persoane ce țin de fabulos, învăluite uneori în irizări fantastice, se sprijină pe un schelet puternic de întâmplări, oameni și locuri ce au existat cu adevărat. Scriitorul însuși a mărturisit acest fapt, după ani (zeci de ani!) în care cultivase o tăcere încărcată de ambiguitate și chiar de mister în jurul scrierilor: „Criticii fals au socotit că eu sunt un scriitor al lumilor fantastice. Inexact. Lumea asta este foarte realistă. Ceea ce am pus eu pe masă era o lume care a trăit și trăiește încă în foarte mulți oameni” (1). Și, în altă parte, tot într-o mărturisire orală, sublinia din nou ideea: „Fantasticul, să știți, nu aparține deloc cărților mele, fantasticul a existat aici /.../ așa cum a existat și în Câmpia Bărăganului...” (2).

Din acele elemente, uneori teribil de concrete, Bănulescu a cutezat să realcătuiască și să înfățișeze, în felul său unic și inimitabil

(nici măcar el însuși nu s-a încumetat să-și continue vastul proiect al tetralogiei românești atunci când și-a dat seama că s-ar putea imita pe sine...), ținutul imaginar căruia îi este unic proprietar de drept. „Mecanismul” transformării realității celei mai concrete în fabulos și chiar fantastic ar putea părea simplu la o primă vedere. Scriitorul însuși sugerează „rețeta”. Un personaj dintr-o poveste-eseu cuprinsă în ciclul *Scrisori din Provincia de Sud-Est* demonstrează, răsfoind nu de tot banal și sec Cod poștal al localităților, că multe lucruri nu sunt ceea ce par la prima vedere. În sărăcăciosul, aridul și neinteresantul Cod, izbutea să vadă iscându-se vorba poetului, frumuseți și prețuri nebănuite. Ele erau, însă, deja acolo, ascunse după înșirui de litere și cifre. Aveau nevoie doar să fie privite altfel, din altă parte. Dacă schimbi perspectiva, cu stropul de zeități din tine, schimbi însăși realitatea. Punctul de vedere din care observi un eveniment devine esențial și de multe ori mai harnic născător de sensuri decât o perspectivă „din avion” a aceleiași întâmplări. S-a afirmat despre Bănulescu, nu fără temei, că spune în literatura sa aceleași lucruri – mereu sub altă formă. Însă forma cu pricina, de fiecare dată diferită în cronologia aparițiilor editoriale, este dată și de schimbarea perspectivelor. Desigur, varietatea lor e plină de neajunsuri și de capcane, deoarece se întâmplă ca destine și istorii să capete peceti de falsă realitate ce pot pune în pericol adevărul. Izbucnește alt personaj din *Scrisori...*, împotriva biografiei pe care i-o fabrică gura lumii: „...mergi pe propriile picioare, în plină lumină a soarelui și, pentru că nu-ți place să atragi atenția verbal și înfumurat ce grozavă ființă solară ești tu când mergi pe două picioare în secolul XX al erei noastre, la câțiva pași de tine alții îți vor compensa mușenia și vor argumenta meticuloși și alarmați că te-au văzut dimpotrivă, stăteau de-a-ntoarselea, cu capul în jos, taciturn, într-o roabă trasă de raci sirepi, învăluit în ceață. Ești zvârlit în grota legendei, să te extermină misterele” (3). Profunda obsesie bănulesciană a luptei dintre realitate și ficțiune are multe fațete și cotloane prin care te poți – după cum cu bună intenție a

rostuit autorul lucrurile – rățaci cu voluptate. Nu ne propunem, în încercarea de mai jos, să despărțim prea strict adevărul de legendă (care, la urma urmelor, este și ea o față a realității). Scriitorul însuși a trudit o viață întreagă să le așeze într-un echilibru tensionat, aflat în continuă mișcare, precum principiile yin și yang ale celebrei monede chinezești. Iar din jocul realității și al ficțiunii nu a îndepărtat nici măcar propria-i persoană, lăsându-i pe contemporani să înțeleagă din ea numai ceea ce și cum a dorit el să se afle. Așa stând lucrurile, nu e de mirare că o schiță de biografie ar fi posibil să înceapă scurt, sec și la obiect: scriitorul Ștefan Bănulescu s-a născut la 8 septembrie 1929 în comuna Făcăieni, județul Ialomița. A fost al optulea dintre cei unsprezece copii ai lui Ion și ai Elenei Bănulescu. Părinții erau plugari (de fapt, în registrele oficiale, tatăl era trecut ca „plugar”, iar mama – „menajeră”). Se va vedea, totuși, că nu erau chiar plugari, așa cum se menționa în Registrul de stare civilă al primăriei din Făcăieni (Făcăeni).

După cum se va constata că anul 1929 – amintit de mulți critici serioși ca făcând parte din data nașterii scriitorului – nu corespunde realității obiective. Ștefan Bănulescu a fost notat în rubrica de *nașteri* a Registrului ca fiind născut la 8 septembrie 1926. Varianta că ar fi apărut pe lume cu trei ani mai târziu ar fi lansat-o el însuși, în 1960, atunci când i-a apărut culegerea de reportaje literare (prima lui carte!) *Drum în câmpie*. Distinsa doamnă Maria Graciov¹, soția dintâi a scriitorului, a povestit și a explicat oarecum nevinovata mistificare ce avea totuși să se perpetueze peste zeci și zeci de ani. Într-o scurtă prezentare a debutantului cu volumul mai sus pomenit, sub o fotografie (care ne înfățișează un Bănulescu tuns scurt, cu țepi, cu o față prelungă, aspră și osoasă, cu vase de sânge proeminente sub pielea de pe frunte și tâmpile) stă scris: „Autorul *Drumului în câmpie* s-a născut la 8 septembrie 1929 în comuna Făcăieni, raionul Fetești”. Maria Graciov-Bănulescu



Brazil - Carlos Avelino Santos

remarcase inadvertența și, considerând-o o banală greșală de tipar, a îndreptat-o pe șpalturile destinate corecturii. Bănulescu s-a făcut foc și pară, apoi a rescris apăsător, hotărât, cu mâna lui, 1929 în loc de 1926. Explicația e simplă. Mulți dintre amicii și congenerii săi în domeniul literelor debutaseră în volum la vârste mult mai mici, iar lui acest lucru i se întâmpla în anul în care împlinea treizeci și patru. E posibil însă ca explicația gestului ce-l întinerea cu trei ani să fie mai complexă și să aibă legătură și cu contextul politic și social al anului de grație 1960. La acea dată, numeroasa familie a Bănuleștilor pătimise mult din pricina instaurării comunismului și încă mai avea de pătit de pe urma regimului, dar și a urii vindicative a unor persoane din chiar satul de baștină al clanului – Făcăieni...

Satul natal al scriitorului și viața pe care a dus-o el acolo au fost multă vreme un mister și-n mare parte vor continua să fie. Un bun prieten și colaborator al lui Bănulescu, Ilie Purcaru², avea să remarce faptul că scri-

1 Am stat de vorbă cu doamna Maria Graciov și am notat cele discutate în data de 25.09.2004.

2 Convorbirea cu Ilie Purcaru a avut loc pe 15.XI.2004.

itorul nu pomenea niciodată de locurile, de oamenii și de întâmplările copilăriei sale. Târziu, abia prin 1988 (când publică – dovedind destulă discreție – în *Viața Românească* fragmentele intitulate *Din Memoriile unui om tânăr*), ajuns la vârsta înțelepciunii și a bilanțului, Ștefan Bădulescu începe să scoată la iveală amintiri din copilăria sa la Făcăieni (adevărate și măiestre proze, în care cu greu – și chiar fără folos – să încerci a separa elementul strict biografic de cel artistic), iar în interviurile acordate cu destul de puțină vreme înainte de moarte face referiri mai concrete la cele ce l-au înconjurat în primii ani ai vieții. Și această îndelungă trecere sub tăcere (până în 1988) a satului copilăriei poate avea un motiv plauzibil în afară de cel social-politic-istoric (de după al doilea război mondial) al familiei de chiaburi simpatizanți ai vreunui partid „nedemocrat”, care susținuse exploatarea omului de către om. Despre celălalt motiv însă, la momentul potrivit.

Astăzi, Făcăienii au în jur de 6.500 de suflete. Un sat ca multe altele din acea zonă a țării, aruncat între o latură a imensului Bărăgan și brațul Borcea al Dunării. Curțile unora dintre gospodăriile sfârșesc într-un mal abrupt sub care lunecă apele fluviului. Sătenii, în majoritate, lucrează pământul. Unii au slujbe în orașele apropiate (Fetești – la sud și Țândărei – la nord) ori chiar în orașe mai mari, precum Slobozia și Cernavodă. O imagine a satului la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea ne oferă, în memoriile (4) sale, Aurelian Bentoiu. Mai multe sunt motivele pentru care vom zăbovi asupra amintirilor marelui avocat și om politic. Primul se impune de la sine: era văr primar cu Ion, tatăl scriitorului; al doilea – că a influențat decisiv (voluntar dar, mai cu seamă, fără voie) destinul familiei Bădulescu; în sfârșit, iar nu în ultimul rând, este proza sa, de o formidabilă forță a evocării – amestec de umor, luciditate și duioșie – care așterne în fața cititorului locuri, oameni și o spiritualitate pe care cei obișnuiți deja cu atmosfera operei bădulescienne le recunosc îndată. Faptul este remarcat de Pascal Bentoiu, văr al lui Ștefan, în introducerea la volumul

postum al părintelui său: „...există, îmi pare [la Aurelian Bentoiu, n.n. B.P.], o certă notă personală, pe care aş apropia-o – poate paradoxal – de literatura elaborată ulterior a lui Ștefan Bădulescu. /.../ Evident, nu poate fi vorba de nici un fel de influențare, întrucât autorul *Iernii bărbaților* și al *Cântecelor de câmpie* a cunoscut cuprinsul volumului de față abia în deceniul al optulea al veacului trecut când imaginase să alcătuiască un fel de saga a familiei /.../. Dar rămân ferm convins că lectura celor acum publicate va fi de natură să lumineze însăși creația lui Ștefan Bădulescu, întrucât luăm aici contact cu o privire din alt unghi asupra acelorași realități, asupra aceluiași colț de țară, atât de straniu și de fermecător” (5).

Trebuie spus că Aurelian Bentoiu, unchi de-al doilea al scriitorului, a avut o existență cu urcușuri fulminante și cu un sfârșit tragic, așa cum li s-a întâmplat multora dintre reprezentanții intelectualității române în perioada anilor cincizeci – prima jumătate a anilor șaizeci. Aflăm tot din *Introducerea* semnată de fiul său, compozitorul Pascal Bentoiu, că Aurelian Bentoiu s-a născut la 29 iunie 1892, în comuna Făcăeni unde și-a petrecut copilăria mică, până în 1906, când tatăl său face în sfârșit (după doi ani de tergiversări) rost de bani pentru a-l putea trimite și pe mezin (fratele cel mare, Ion, era deja student) la București să facă liceul. Își dă bacalaureatul în 1913, face un an de zile școala de ofițeri, apoi, în perioadele 1914-1916 și 1918-1919, urmează facultățile de drept și filosofie ale Universității din București. Între 1916-1918 a participat în calitate de ofițer de infanterie la Războiul de Reîntregire. Grav rănit în urma dezastrului de la Turtucaia, este scos dintre răniții și morții între care zăcea și salvat de vărul său Ion Bădulescu (tatăl scriitorului de mai târziu), sanitarul regimentului.

A fost bun prieten cu marele literat Camil Petrescu, fiind colegi atât la liceul *Lazăr* și la Școala de ofițeri, cât și în studenție. Își construiește o strălucită carieră de avocat (l-a avut ca maestru pe Istrate Micescu) și intră – spre nefericirea ulterioară a alor săi, dar mai ales spre propria nefericire – în politică: în legislatura 1933-1937 a fost deputat de

Ialomița din partea Partidului Național Liberal, perioadă în care apare ca raportau în chestiuni de primă importanță ale vremii: Legea pentru lichidarea datoriilor (agricole) – 1934, Legea pentru apărarea ordinii în Stat – 1934 (succesiv asasinării lui I.G. Duca – eveniment care, avea să-și amintească Ștefan Bănulescu mai târziu, urma să înrăurească politica pe care bărbații făcăieni o făceau, cu multă seriozitate, duminica la cârciumă), Afacerea Skoda – 1935; între 1935-1937 funcționează ca secretar de stat la Ministerul Justiției (cu o foarte scrupuloasă trecere de câteva luni – în 1936 - pe la Ministerul de Interne ca subsecretar de stat răspunzător de ordinea publică); între 1939-1940 a fost ministru al justiției, renunțând la funcție în urma cedării Basarabiei și a Bucovinei de Nord; în timpul războiului este concentrat în mai multe rânduri ca magistrat militar; în 1946 candidează pentru județul Ialomița din partea aripii brătieniste a PNL; în urma reformei justiției conduse de Lucrețiu Pătrășcanu, în 1948 i se retrage dreptul de a profesa avocatura. Aici încetează cariera de avocat și de om politic a lui Aurelian Bentoiu. Tot în 1948, în luna noiembrie, este arestat și, timp de opt ani, fără să fie măcar judecat, este purtat prin mai multe închisori din țară. Din iunie 1956 până în noiembrie 1957 locuiește împreună cu familia fiului său Pascal. În acest de mirare răgaz își așterne pe hârtie poeziile pe care le compusese în închisoare și redactează extraordinarele amintiri din copilărie. E greu de închipuit cum, după o lungă perioadă de suferințe de tot felul, acel om a simțit îndemnul de a scrie, cu atâta căldură și umor, despre cea mai frumoasă dintre vârstele sale. Nu a apucat să-și ducă la capăt proiectul: în noiembrie 1957 este arestat, iar în 1958 este condamnat la douăzeci și cinci de ani de temniță grea pentru „vina” de a fi complotat (în cele șaptesprezece luni de

după prima perioadă de detenție!) împotri-
va noii orânduiri. Moare la 27 iunie 1962 în
pușcăria Jilava, după ce suferise, în regim
penitenciar, o operație de cancer. N. Stein-
hardt relatează, în *Jurnalul fericirii* (6), îm-
prejurările în care Aurelian Bentoiu s-a stins
din viață în condițiile mizere ale infirmeriei
de la Jilava: „În al doilea [pat, n.n. B.P.],
Aurelian Bentoiu, cadaveric, de nerecunos-
cut și peste măsură de înalt. Supus de
curând unei operații (cancer la prostată),
lăsat în părăsire cu pansamente care se
împut, e ațâțat de grele dureri, chinuit de
sentimentul nedreptății și se teme. Scăpă-
rător de inteligent, poftind să stea de vorbă,
să-și amintească, să prezică și mereu gata de
harță³ /.../ De Bențoiu mă leagă un fel de
milă psihanalitică pentru solitudinea lui de
bolnav năpăstuit”. N. Steinhardt face tot
posibilul să-i ușureze suferințele feciorului
„de țaran, de la Făcăieni pe Borcea”⁴ și,
atunci când viitorul monarh de la Rohia tre-
buie să părăsească infirmeria, Bentoiu nu-și
poate opri lacrimile. La scurtă vreme pleacă
din lumea aceasta.

Abrevieri: SBO I – Ștefan Bănulescu, *Opere*, vol.
I, Editura Fundației Naționale pentru Știință
și Artă, București, 2005.

SBO II – Ștefan Bănulescu, *Opere*, vol. II, Editura
Fundației Naționale pentru Știință și Artă,
București, 2005.

(1) *O lungă spovedanie*, în SBO II, p. 387.

(2) *M-a prins istoria pe jos*, în SNO II, p. 338.

(3) *Evlampia*, în SBO I, p. 782.

(4) Aurelian Bentoiu, *Zări și zodii. Poezii din
închisoare*, Introducere de Pascal Bentoiu,
Evocare și Glosar de Marta Bentoiu, Ed.
Fundația Academia Civică, 2001.

(5) *Op. cit.*, p. 11.

(6) N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Ed. Dacia,
Cluj-Napoca, 1994, p. 131-135.

3 N. Steinhardt își amintește că un alt deținut, Radu Lecca (paralizat de la brâu în jos drept consecință a
unei banale operații de hemoroizi efectuată măcelărește), îl ura îngrozitor pe A. Bentoiu și-l suduia
cumplit. Acesta din urmă nu se lăsa nicidecum umilit și riposta cu aceeași monedă: „Bentoiu îi
răspunde rar, și atunci cu aceleași sudălmi și injurii de țigan, de surugiu, de piețar (N. Steinhardt,
Jurnalul fericirii, Ed. Dacia, 1994, p. 131).

4 ...care, după ce primise câteva mărunte îngrijiri, „cu sentimentul de ușurare și euforie a pacientului pri-
menit”, le recitase celorlalți din versurile sale idilice, apoi vorbise pe larg despre Constantin Brân-
coveanu pe care – asigură N. Steinhardt – „l-a studiat în chip erudit” (N. Steinhardt, *op. cit.*, p. 134).

Antonio
PATRAȘ

Sub semnul lui Euphorion

Abstract

On the foundation of the Literary Club within the medieval city of Sibiu. Expression of a Transylvanian cultural generation, the Club was interested mainly in the intellectual competence and the works of its members are believed to be representative of a literature influenced by the German cultural neighborhood. The topic of the article includes as well the concept of "euphorionisme", i.e. the Europeanization of the Romanian cultural space.

Key-words: literary circle, culture, esthetics, Sibiu

Goticul Hermannstadt, respirând profund sub cerul vechimii sale ca sub o polifonică pecete a lui Bach, "cetate a umbrelor"¹, burg medieval a cărui melancolie seduce definitiv călătorul, a fost teatrul predestinat al nașterii Cercului Literar. Orașul estetic², cu atmosfera sa central-europeană, romantic-decadentă, a ocrotit generația tinerilor apărători ai "autonomiei estetice-lui". Astfel, din interminabilele plimbări

însoțite de discuții, nu rareori controversate, s-a cristalizat o exultantă prietenie culturală care, roditoare mai apoi, în plan individual, pentru cei care au cultivat-o, avea să marcheze un moment important în istoria literaturii române. Doinaș fixează atmosfera aceasta romantică, mitul orașului-poveste, în câteva versuri a căror lectură emoționează, acum, când aproape toate „personajele” au devenit amintire: „Columnă în ruină, tinerețe/ Și tu, oraș al umbrelor, Sibiu/ Vom revedea cenacluri și oștețe,/ tuneluri, parcuri, pivnițe și piețe/ cu farmecul amar și pururi viu?/ Se vor întoarce zeii la Atene/ zâmbind dintr-un exil îndurerat?/ Ca apa-n spumă unduindu-și trena/ va mai veni pe țarmul gol Elena/ la Faust palid și îngândurat?/ O, Euphorion, durată pură!/ Extaz de-o clipă strălucind etern!/ Un zâmbet tragic stă la noi pe gură/ cum stă mereu pe palida figură/ a celor ce trecură prin Infern/ Și totuși – negura se va desface/ la cea mai slabă batere de vânt/ Când ne vom strânge mâinile în pace/ cu alchimii secrete vom prefăce/ tăcerea suferinței în cuvânt”.

Pentru tinerii intelectuali ardeleni, așa cum s-a remarcat³, teoria nu a precedat creația propriu-zisă, ci s-a „revelat” pe măsură ce proiectele și performanțele scriitoricești ale grupului s-au realizat, chiar dacă întârziat. Nu a existat o doctrină *stricto sensu*, care să fie pusă în practică ulterior, ci o suită de ajustări și reformulări ale unor principii estetice destul de flexibile. Ceea ce-i unea pe cerchiști nu era atât o ideologie precis trasată, cât „afinitățile intelectuale” și orientările estetice de la care n-au abdicat. Peripateticii scriitori erau legați de o temeinică pasiune culturală, de o seriozitate cărturărească întreținută prin frenetice colocvii

1 Ion Negoieșcu, Radu Stanca și ceilalți cerchiști vor evoca, nostalgic, atmosfera romantică, central-europeană a Sibiului. Într-un eseu intitulat *Sibiu, cetatea umbrelor*, Radu Stanca remarcă aerul anacronic al urbei: „...intrând în Sibiu, intri realmente într-un alt moment istoric” (v. Radu Stanca - *Acvarium*, Cluj, Ed. Dacia, 1971, p. 145).

2 În studiul *Cercul Literar de la Sibiu. Introducere în fenomenul original*, Cluj, Ed. Clusium, 1997 (cap. *Orașul estetic*, pp. 32-37), Petru Poantă consideră Sibiul paradigmatic pentru tipul orașului organic, ilustrând ceea ce Rosario Assunto numea „orașul lui Amfion”, în opoziție cu megalopolisul modern, „orașul lui Prometeu”.

3 Cf. Ovid S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann - *Cercul Literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, București, Ed. Universală, 2000, pp. 54-55.

și agape, al căror centru, cu autoritatea inteligenței, era Radu Stanca - "vesel și captivând atenția tuturor, el era incontestabil sufletul învâpăiat al acestei confrerii rătăcitoare"⁴.

Dincolo de metaforă și anecdotă, există însă o istorie propriu-zisă a formării Cercului. Originea cristalizării grupării trebuie căutată în conferințele din 1942-1943, prezidate de Liviu Rusu, conferințe în cadrul cărora se detașează nucleul "cerchist" (inițial mai extins în "Prietenii Seminarului de Estetică"). Scrisoarea-manifest adresată lui E. Lovinescu în 1943 conferă statut oficial unei mișcări deja existente; în 1945 apar și șase numere din "Revista Cercului Literar", după dispariția căreia se naște proiectul "euphorionist"⁵, rămas doar o frumoasă utopie odată cu instaurarea puterii comuniste, care i-a condamnat pe cerchiști fie la închisoare, fie la tăcere în plan cultural. Din acest con de umbră ei vor ieși abia după cincisprezece-douăzeci de ani, în timpul așa-numitului "dezgheț" cultural din anii '60-'70, afirmându-se individual și unitar totodată. Așa se face că membrii unei generații relativ congenere celei "criterioniste" (Eliade, Noica, Cioran) au ajuns să se afirme odată cu Nichita Stănescu, Marin Sorescu sau Leonid Dimov.

Formarea nucleului Cercului Literar de la Sibiu a fost una lentă, organică, "expresie a unei întregi generații culturale ardelenae", având, prin urmare, un caracter reprezentativ⁶. Interesați doar de competența intelectuală, tinerii scriitori au luat ca model cenaclul "Sburătorul", acceptând o participare feminină discretă (Eta Caranica, Viorica Guy Marica, Lia Jacquier etc.) și colaborarea constantă a unor "români naturalizați" pre-



Belgium - Patrick Sterno

cum francezul Henri Jacquier, italianul Umberto Cianciolo, germanul Wolf von Aichelburg sau maghiarul Rudi Schuller (Paváy Mihály), cât și a unor medici cu veleități literare ca Radu Iencica, Nicolae Boeriu sau Arthur Dan.

Sursele de la care se revendicau cerchiștii sunt prestigioase și clasice: Școala Ardeleană, Titu Maiorescu, E. Lovinescu. Astfel, ei militau împotriva regionalismului cultural și în favoarea unui cosmopolitism de calitate care să includă, printr-un fel de "sincronism arhetipal", valorile perene ale literaturii europene (clasicismul greco-latin, Goethe și idealismul german, romantismul vizionar etc.), adică acele valori "de o clasicitate absolută"⁷.

Ideologia politică cerchistă era, de asemenea, extrem de variată⁸, liberalilor Radu

4 Ibidem, p. 23; cuvintele îi aparțin lui Ștefan Aug. Doinaș, fiind extrase dintr-un articol evocator - *Amintiri de la "Cercul Literar" din Sibiu* - publicat în "România literară", an III, nr. 26, 1970.

5 "Euphorionismul" este teoretizat cu ferveare de către Ion Negoitescu și, deși a rămas un proiect, o frumoasă utopie, dialogul epistolar dintre critic și prietenul său, Radu Stanca, poate fi asemănat, *mutatis mutandis*, cu acela dintre Goethe și Schiller, prin obstinția de a nu coborî din tărâmul pur al ideii, de a evada dintr-o contingență imundă în paradisul lecturii. Pentru o înțelegere adecvată a "doctrinei" euphorioniste, v. Ion Negoitescu, Radu Stanca - *Un roman epistolar*, București, Ed. Albatros, 1978 (ed. I), Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1998 (ed. a II-a).

6 Cf. Ion Vartic - *Privire asupra Cercului Literar de la Sibiu*, în vol. Ion D. Sîrbu - "Scrisori către bunul Dumnezeu", ed. cit., pp. 5-9.

7 Ibidem, p. 9.

Stanca și Cornel Regman alăturându-li-se Ion Negoieșcu, Ștefan Aug. Doinaș și Nicolae Balotă, dar și Ovidiu Cotruș, simpatizant al mișcării legionare, și Dominic Stanca, înflăcărat naționalist, și Ion D. Sîrbu, socialist, democrat de orientare idealistă. Dar vindecăt de idealism după experiența războiului. În fapt, liantul tânărului grup pare a fi fost, după cum observa Virgil Nemoianu⁸, revolta împotriva “țărănismului” generației părinților, propensiunea către spiritul liberal, civilizator, care a generat modernizarea României, și preferința pentru tradiția cărturărească, iluministă, în linia Budai-Deleanu, Codru-Drăgușanu, Maiorescu. O ingenioasă și moderată rezolvare au oferit cerchiștii antinomiei tradiție-modernitate, asumându-și, cu o cochetărie barocă, elementele cele mai moderne ale tradiției și pe cele mai ponderat-tradiționale ale modernității.

În această privință, demersul lor nu a împărtășit vehemența ideilor novatoare ale criticii lovinesciene. Susținând principiul autonomiei esteticului, i-au conferit totodată acestuia un sens mai larg, în urma asimilării unor lecturi din axiologie, îndeosebi Kant, Schiller, Max Scheler, Nikolai Hartmann. Îi interesa acel “frumos” care permite eliberarea spiritului prin cultivarea armoniei, o educație estetică polivalentă, care să implice rolul activ al artei. Pentru cerchiști, esteticul devine și un posibil model social. Dorindu-se educatori ai bunului gust, promovând un “manierism al clasicității”¹⁰, ei ar fi râvnit, în spiritul “democratismului cultural”¹¹, la “realizarea generalizată a triadei disciplină-libertate-autonomie”¹².

Singulari în epocă nu vor fi fost membrii Cercului Literar de la Sibiu - dar, într-un climat naționalist-pășunist, solidaritatea cu ostracizatul Lovinescu a făcut, cu siguranță,

notă contrastantă. Indignarea publicațiilor naționaliste, virulența atacurilor din presa de dreapta, delimitarea subiacentă față de Bлага, cel care făcea elogiul “culturilor minore”, populare (“Tao nu gustă gestul”, îi scrie Ion Negoieșcu lui Radu Stanca), vor fi făcut deliciul acelui “enfant terrible” care era, pe atunci, Ion Negoieșcu, redactorul “Scrișorii deschise” adresate mentorului “Sburătorului”.

De altfel, nici răsunătoarele aprecieri favorabile n-au întârziat să apară: ale lui Lovinescu, Arghezi, Vianu, Pompiliu Constantinescu ș.a. Se poate afirma că tocmai apariția așa-numitului “Manifest” “a cimentat grupul”, oferindu-i un program teoretic și acea “conștiință de sine” fără de care nimic durabil nu se poate înfăptui: “Cercul Literar căpăta o platformă ideologico-estetică și, implicit, o configurație anume care-l scotea din informitate”¹³.

Cât despre componența propriu-zisă a Cercului Literar de la Sibiu, un catalog ludic realizat, se pare, de Ion Negoieșcu prin 1946, ni-i recomandă pe “așii” Radu Stanca, Ion Negoieșcu, Ștefan Augustin Doinaș, Cornel Regman, secondanți de “valeții” Deliu Petroiu, Ioanichie Olteanu, Ion D. Sîrbu, Nicolae Pârvu, care însoțesc înaltele figuri cu titlul de “rigă” (Eugen Todoran, Toma Ralet, Henri Jacquier - amfitrionul obișnuit al ceneclurilor cerchiste - și Umberto Cianciolo) și se pun în slujba grațioaselor “dame” Lia Jacquier, Fana Kernbach, Eta Cianciolo, Viorica Guy Marica. “Decarii” - R. Enescu, T. Bogdan, O. Sabin, I. Balea - echilibrează înaltele jocuri, alături de “novarii” R. Dăscălescu, I. Oana, I.V. Spiridon și O. Drâmba. Varietatea partidelor literare va fi în mod fericit îmbogățită de participarea “octarilor” Al. T. Țion, D. Constantinescu, P. Hossu și N. Balotă și a

8 Cf. Virgil Nemoianu - *De la Ion D. Sîrbu la Cercul Literar și înapoi*, în “Caiete critice”, nr. 10-12/1995, pp. 75-77.

9 Ibidem, p. 76.

10 Ion Vartic - art. cit., p. 9.

11 Virgil Nemoianu - *Cercul Literar de la Sibiu*, în vol. *Surâsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Ștefan Aug. Doinaș*, București, Ed. Eminescu, 1994, p. 131.

12 Ibidem, p. 133.

13 Ovid S. Crohmălniceanu, Klaus Heitmann - op. cit., p. 45.

“șeptarilor” S. Richter, M. Autich, V. Iancu și D. Sperantia. Ce mize va fi avut această subtilă cartomanție? Nu știm, deși nu e greu de presupus, căci ele țin de ezotericul poveștii născocite de autorii “Legii Forului Suprem”¹⁴.

Adresându-se unui critic cu incontestabilă autoritate, tinerii ardeleni așteptau ca maturitatea idealului lor să fie validată de greutatea cuvântului maestrului; visau să fie o generație model prin cultul valorilor perene, prin seriozitate, rigoare, cărturărie. În volumul memorialistic *Vitrina cu amintiri*, Ieronim Șerbu sublinia efectul moral pe care scrisoarea deschisă a cerchiștilor l-a avut asupra lui Lovinescu. Trecând peste “gratitudinea personală”, criticul le-a oferit tinerilor intelectuali un răspuns principal și grav, nu lipsit de anumite rezerve, încurajându-le însă ideile și opțiunile care, spera el, i-ar putea recomanda drept “a patra generație postmaioresciană”.

Referindu-se la textul scrisorii, Lovinescu îl numește “manifest”, punând termenul între ghilimele. Într-adevăr, într-o perioadă agitată, atât de abundentă în manifeste - în secolul al XX-lea profilându-se atâtea noi direcții, curente, orientări, programe care de care mai “revoluționare”, încât imaginea de ansamblu a veacului e aceea a unei realități în derivă, a unui ghem cu nenumărate capete care se înnoadă și se desfac mereu, inextricabil -, omagiul intelectualilor ardeleni rămânea o declarație de idei *sui generis*, o mărturisire a unei admirații, un gest cultural, și nu un program, un

răspuns propriu la o situație de criză, și nu o lansare zgomotoasă a unei noi direcții literare. “Manifestul” Cercului Literar de la Sibiu nu a fost, așadar, un manifest, deși mulți l-au considerat, în epocă, un act cu semnificații politice, membrii Cercului fiind numiți, peiorativ, fie “esteții”, fie “isteții din Ardeal”. Scrisoarea adresată lui Lovinescu nu conține nici un program estetic original, în sens strict, de vreme ce, prin 1943, “spiritul cerchist” abia se năștea, iar “euphorionismul”, teoretizat cu fervoare de Ion Negoieșcu, avea să se impună în conștiința publică după mai bine de două decenii.

Cea mai pertinentă și mai lucidă interpretare a așa-numitului “manifest”, implicând și o derobare de impetuoșitatea-i juvenilă, o constituie articolul-program intitulat *Perspectivă* (elaborat, se pare, de Radu Stanca) din primul număr al Revistei Cercului Literar (ianuarie 1945), în care se reformulează unele afirmații riscate, nuanțându-se doctrina estetică a cerchiștilor. Preocupăți de ethosul național, membrii Cercului promovau principiile criticii lovinesciene, fără a accepta însă și “modernismul” teoretizat de mentorul “Sburătorului”. Spre deosebire de “sburătoriști”, tinerii scriitori ardeleni vor susține valoarea etică a implicării culturale de pe poziții pro-clasice și anti-puriste. Întorși spre eroic și sublim, spre tragic și “demonic” ca valori eterne, ei apreciau, în spirit goethean, baladescul ca “stare lirică-dramatică”¹⁵ și erau în acord cu Schiller pe tema implicațiilor morale ale esteticului. Ștefan Aug. Doinaș susține cu

14 După cum remarcă Petru Poantă, “după publicarea *Manifestului*, gruparea (...) devine o societate axiocratică, în care ierarhiile se stabilesc în funcție de prestigiul cultural și de fidelitatea față de *ideea originară*” (v. Petru Poantă - *op. cit.*, p. 18). Cercul Literar pare a se transforma, astfel, într-un fel de “organizație secretă”, avându-i ca “maestri ai jocurilor” pe Ion Negoieșcu, Doinaș, Cornel Regman și Radu Stanca, care emit o serie de “legi” pentru constituirea “Forului Suprem al Cercului Literar”.

15 Radu Stanca - *Resurecția baladei*, în “Revista Cercului Literar”, nr. 5, mai 1945. Acest articol-program, împreună cu celelalte eseuri teoretice ale lui Radu Stanca, a fost publicat în volumul *Acvarium*, ed. cit., 1971.

16 Dacă în “Manifest” cerchiștii susțineau, în linie lovinesciană, autonomia esteticului, respingând însă “purismul” în favoarea pluralității axiologice a operei de artă, ulterior s-au arătat interesați de dimensiunea morală a literaturii, privilegiind valori ca “eroicul”, “tragicul”, “demonicul” de tip goethean. Tinerii intelectuali ardeleni, conștienți de implicațiile morale ale esteticului, doreau să dea literaturii noastre opere de valoare universală, care să se sincronizeze cu acele creații “de o clasicitate absolută” ale literaturii europene. De Goethe și de Schiller se vor fi apropiat cerchiștii și datorită lui Blaga, maestrul de ale cărui teorii se despărțeau, programatic, în “Manifest”. Apropii frapante există apoi între ideile estetice ale membrilor Cercului Literar și cele din studiile lui Tudor Vianu. Sugestii fertile ar fi putut găsi teoreticienii grupării, Ion Negoieșcu și Radu Stanca, la G. Călinescu, în eseuri ca *Sensul clasicismului* ș.a.



Canada - Serge Métivier

claritate "tradiționalismul ardelenesc al Cercului", afirmând că "poezia realizează mereu paradoxul de a se înnoi prin reluarea de modalități vechi"¹⁶. Aceste "ajustări" reflectă, o dată în plus, maturitatea și seriozitatea tinerilor intelectuali. În fond, despărțirea de Blaga nu fusese definitivă - umbra gânditoare a maestrului se mai profila încă, printre rânduri, în textele foștilor săi discipoli¹⁷.

"Cercul" fiind o realitate vie, membrii săi au încercat să depășească faza influențelor "modelatoare", într-un efort de întemeiere a propriului domeniu cultural¹⁸. Rolul forma-

tor al profesorilor a fost însă incontestabil, după cum remarca și Petru Poantă într-un studiu recent dedicat Cercului Literar: Liviu Rusu - "sursă a ideilor estetice", Henri Jacquier - "personalitatea cea mai apropiată, placentară", dar mai ales Blaga - "figura tutelară", "personalitate de tip catalitic"¹⁹, adversar al estetismului decadent, "profet" al misterului ce se concretizează, al abisului și al daimonicului de tip goethean.

Despre sursele esteticii Cercului Literar, cele mai demne de încredere lucruri le-au spus Ovid S. Crohmălniceanu și Klaus Heitmann, autorii unei lucrări de referință: *Cercul Literar de la Sibiu și influența catalitică a culturii germane*, București, Ed. Universală, 2000. Pornind de la celebra teorie a lui Lucian Blaga, potrivit căreia cultura germană ar fi influențat în mod "catalitic" spiritualitatea românească, exegeții au și pus imediat pe seama acestei influențe, într-o manieră convingătoare, realizările majore ale Cercului Literar de la Sibiu, dezvăluind cu sagacitate "izvoarele", temele și motivele predilecte, tendințele clasicizante etc. Semnalând faptul - deseori trecut cu vederea - că nici în "Manifest", nici în "Revista Cercului Literar" nu circulă opinii prea bine încheiate (ideea "autonomiei esteticului" nu se potrivește deloc cu respingerea "purismului"), Crohmălniceanu și Heitmann văd în atitudinea rezervată a tinerilor intelectuali ardeleni față de modernism (mai ales față de avangardă) un reflex al dorinței lor de a fi continuatorii unei tradiții, dar ai unei tradiții culte, nu arhaice, rurale, folclorice (altă trădare față de "maestrul" lor, Blaga), ai unei tradiții cărturărești care ar îngloba curentul latinist, Școala Ardeleană, pașoptismul, Junimea și încă multe altele. În

17 Prin elogiul culturilor *minore* și al *spațiului mioritic*, Blaga se desparte de cerchiști, care privilegiau creația "monumentală", în spirit călănescian. Influența maestrului se resimte însă în interesul tinerilor scriitori pentru cultura germană și influența "catalitică" a acesteia (sincronismul lovinescian presupunea influența "modelatoare" a culturii franceze), pentru tragic (Negoișescu își îndemnase prietenii să scrie tragedii) etc.

18 Ceea ce s-ar putea numi "spiritul cerchist" capătă contur treptat, prin publicarea "scrisorii-manifest" dedicate lui Lovinescu, prin susținerea ideilor formulate în "manifest" și nuanțarea lor în revista "Saeculum", condusă de Lucian Blaga, și apoi în propria revistă. Cristalizarea deplină a ideilor estetice ale grupării se înfăptuiește prin teoretizarea "euphorionismului". Practica literară propriu-zisă atestă consecvența scriitorilor din Cercul Literar, ale căror texte relevă impactul fertil al programului "euphorionist", marcând un moment important al istoriei literaturii noastre.

19 Petru Poantă - *op. cit.*, p. 39.

perioada aceasta cețoasă a începuturilor, contribuția beletristică cea mai importantă a "cerchiștilor" a reprezentat-o producția baladescă, o influență hotărâtoare exercitând-o asupra lor atât Goethe, cu care-i familiarizase Blaga, cât și - ne atrag atenția cercetătorii - antologia lui Börries von Münchhausen, *Meisterballaden*.

După ce Revista Cercului n-a mai putut apărea, Ion Negoitescu lansează ideea "euphorionistă" (v. Ion Negoitescu, Radu Stanca - *Un roman epistolar*, București, Ed. Albatros, 1978), care pleda pentru "europenizarea" spațiului spiritual românesc, în sensul unui transplant selectiv al valorilor majore, de la antichitatea greco-latină la Goethe și Schiller. "Euphorionismul" ar fi o formă de manifestare artistică de o "clasicitate absolută", în care literatura dramatică (îndeosebi tragedia) ar trebui să joace rolul principal. Dar iată chiar cuvintele lui Negoitescu: "Ca fiu al Elenei și al lui Faust, în Euphorion s-au contopit spiritul grecesc, apolinic (limitele, ordinea elină) și fausticul modern al europeanului, adică dinamismul, avântul nesăbuit. Preponderând acesta din urmă, Euphorion e mânat spre dezastru".

Această "doctrină" utopică (un fel de "manierism al clasicității", după Ion Vartic) a marcat în chip aparte operele "cerchiștilor", conferindu-le o notă distinctă, de frenetică intelectualitate.

Crohmălniceanu și Heitmann schițează, în lucrarea menționată, un detaliat istoric al baladei românești, populare și culte, de până la apariția Cercului Literar, pentru a evidenția originalitatea "resurecției" înfăptuite de tinerii poeți ardeleni. Spiritul ludic (Ioanichie Olteanu scrie balade parodico-umoristice) și înclinația livresc-intertextuală (Radu Stanca și Doinaș prelucrează motive elegiace din antichitatea elină și Evul Mediu germanic) semnaleză prezența ecourilor "euphorioniste", relevabile și în lirica nebaladescă a Cercului Literar (Doinaș, Radu Stanca, Eta Boeriu), și în dramaturgie (Radu Stanca, Ion D. Sîrbu), și în traduceri realizate de cerchiști (*Faust*, *Divina Commedia* etc.), și în critica și esistica lor (Ion Negoitescu, Cornel Regman, Nicolae Balotă, Ovidiu Cotruș, Radu



Brazil - Leandro Spett

Enescu, Eugen Todoran, cu toții s-au considerat urmașii lui Maiorescu și continuatorii criticii sale estetice, deși mulți dintre ei au interpretat destul de liber doctrina maestrului).

"Euphorionismul" a fost o utopie fără de care Cercul Literar de la Sibiu n-ar mai fi dobândit locul distinct și binemeritat pe care îl ocupă astăzi în cultura română. Rolul catalitic al modelului cultural german nu poate fi pus la îndoială. Cum bine observau Ovid S. Crohmălniceanu și Klaus Heitmann, "contactul cu spiritualitatea germană a prilejuit ca, după Junimea și Gândirea, o altă grupare, Cercul Literar de la Sibiu, să se impună la un nivel comparabil, prin valoarea și originalitatea operelor cărora le-a dat naștere". N-ar fi rău ca de asemenea "contacte" scriitorii noștri să nu se mai fe-rească. Dacă vor să caute izvoarele spiritului, să nu ocolească tărâmul scăldat de apele Rinului.

Bogdan Mihai
DASCĂLU

A citi / A nu fi citit

Zusammenfassun

Angesichts der Tatsache, dass sich viele der zeitgenössischen Schriftsteller beklagen, dass sie von einer immer kleineren Anzahl von Lesern gelesen werden, versucht der Autor eine Erklärung dafür zu finden. Es lässt sich aber erkennen, dass nicht die Leser, sondern die Schriftsteller schuld daran sind, da sie oft esthetische Kompromisse eingehen.

În cultura noastră actuală există câteva prejudecăți ce par să se răspândească cu neostenită iuțeală și care nu doar că îi impresionează pe neștiutori, dar le mai conferă și un fel de superioritate intelectuală celor ce le propagă.

Cea mai mare nedumerire mi-o provoacă, de fiecare dată, fraza emfatică prin care se anunță, ba cu blazare, ba cu disperare, că nimeni nu mai citește în ziua de azi. Nimic.

Partea tristă a acestei vane cochetării este că ea pornește din rândurile intelectualilor, adică ale celor ce fac parte din breasla a cărei existență e condiționată de actul lecturii și de la care m-aș fi așteptat să încerce a îndrepta lucrurile (în cazul, firește, în care ar fi de îndreptat!), și nu să insufle virtuților beneficiari prudența față de propriile texte. Și, fiindcă tocmai ei sunt cei care urnesc avalanșa, îngroșând-o prin multiple căi mediatice, lumea cade într-o neagră derută, nemaștiind dacă este incriminată pentru că nu citește ori dacă i se sugerează adoptarea unei atari atitudini.

Firește, nu încetez să aștept ca oamenii de cultură să vadă, în sfârșit, lucrurile nuanțat și să le rostească în tot adevărul lor.

Dar pentru asta e nevoie de o privire clară și de răspunsuri răspicate.

Ar trebui să se plece de la constatarea că existența culturii nu începe de ieri, ba chiar nici de alaltăieri, de unde este de presupus că ea se va prelungi până mâine, ba chiar și până poimâine. Nu sunt deloc adeptul oratoriei lui Dandanache, cel obsedat într-atât de începuturi, încât nu se poate împiedeca să revină la ele și atunci când întoarcerile nu au o justificare a lor, căci, dacă aș fi, pledoaria mea ar fi lipsită de orice putere de convingere. Totuși, vechimea unui fenomen spune multe despre puterea lui de supraviețuire...

Cum veche este și reticența față de citit, care mă tem că nu a fost niciodată o aplecare de neocolit a mulțimilor. De pildă, nu sunt deloc convins că valetul lui Goethe îl citea cu nesaț pe *Faust*, că vizitiul lui Schiller ar fi avut doar o afinitate literară cu *hoții* acestuia, că mahalagioacele ar fi ascultat ceva din Beethoven, că pentru majoritatea concetățenilor săi Kant n-ar fi fost decât cel sinonim cu ora exactă sau că Fichte ori Schlegel ar fi insuflat entuziasm exagerat conaționalilor.

Evident, situația era acceptată de toată lumea, încât nimeni nu se supăra și, cu atât mai puțin, nu se alarma. Ideea că artistul are de partea lui doar o mână de adepți și de admiratori era curentă și nu e de mirare că un om produs de această mentalitate, l-am numit pe Titu Maiorescu, nutrea convingerea că nemurirea este echivalentă cu posteritatea.

Această atitudine evident elitară a creatorilor nu poate fi despărțită de împrejurarea că operele lor erau, până la un punct, și produse ale mecenatului și că notorietatea lor era apanajul unui cerc relativ restrâns de cunoscători, dispuși să le aprecieze potrivit criteriului estetic. Obsesia unei mase de cititori, de privitori, de ascultători ș. a. m. d. este nefericita odraslă a societății de consum, al cărei criteriu suveran este **cantitatea**, în cazul nostru **numărul** de cititori ai aceleiași cărți. Trebuie să recunosc, nu fără ascunsă invidie, că acești creatori au avut, la vremea lor, un imens avantaj: pe acela că au trăit într-o lume mai puțin complicată sub raportul pretențiilor și mult mai simplă sub

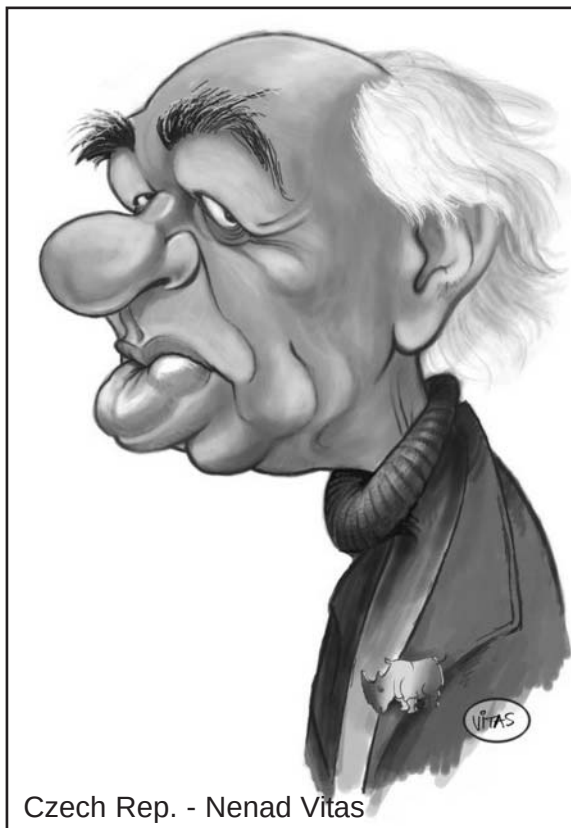
acela al tentațiilor culturale colaterale. Și mult mai stabilă social. Nobilii erau nobili, nu existau decât puțini indivizi îmbogățiți peste noapte (evident, în comparație cu inflația de astăzi), cu ale lor maniere lipsite de manieră, era o lume în care totul era bine rânduit, încât era o jignire dacă, să zicem, un neavenit ar fi pătruns în salonul în care Mozart tocmai își încânta auditoriul. Nu e mai puțin adevărat că *Werther* a fost o carte devorată de un imens număr (pentru acea vreme) de cititori chiar de la apariție. Nu este de neglijat nici adevărul că, fără a fi fost acceptate printre capodopere, textele unor scriitori precum Alexandre Dumas ori Jules Verne ori Mark Twain etc., au fost aclamate de toți cei de sus și de toți cei de jos. Evident, nici nu mai aduc în discuție romanele cavalierești etc. etc.

Situația abia evocată nu mai este de regăsit în ziua de azi. Și aceasta, din mai multe pricini.

Mai întâi cea *demografică*. Este de presupus că mai mulți oameni ar trebui să citească mai mult. Fapt care s-a întâmplat, la noi, în perioada interbelică, atunci când intelectualii de toate profesiunile aveau deprinderea de a cumpăra, dar și pe aceea de a citi cărți situate, de regulă, deasupra mediei. S-a format astfel un *public* care aștepta cărțile și căruia scriitorii i le destinau în mod conștient.

Fenomenul s-a repetat și în perioada comunistă, când lectura asigura o alternativă, fie și fictivă, la realitatea cotidiană. Chiar dacă atunci *publicul* s-a restructurat din punct de vedere social. Important este că un asemenea public a existat și că a intrat cu scriitorii într-o relație de tip *cerere și ofertă*, care, deși nu a avut conotație mercantilă, a fost profitabilă în sens cultural, în sensul că ambele „tabere” au prosperat și numeric, și calitativ.

O altă cauză este reprezentată de mecanismul *notorietății*, controlat într-o măsură îngrijorătoare de industria spectacolului. Așa se face că am ajuns să trăim într-o lume terorizată de așa-zise vedete ale muzicii ușoare, ale cinematografului, ale sportului sau ale modeling-ului, care, prin accesul imediat la public, prin uriașe campanii pu-



Czech Rep. - Nenad Vitas

blicitare, își asumă un statut aparte în rândul maselor, pe acela de modele seducătoare, capabile să își asigure admiratorii că notorietatea și bunăstarea merg mână în mână.

Mai trebuie evocată și *evoluția literaturii autentice*, care a fost un proces de-a lungul căruia nu erau încurajate întotdeauna bunele relații dintre cititor și scriitor. Un scriitor care publică o pagină albă nu trebuie să se aștepte la o recunoaștere unanimă, de la vatmani la profesori (asta fără a leza, în vreun fel, oricare dintre aceste respectabile profesii), la fel cum un pissoir răsturnat, numit insidios *fântână*, nu este, în ochii multora, decât un simplu gest de teribilism artistic.

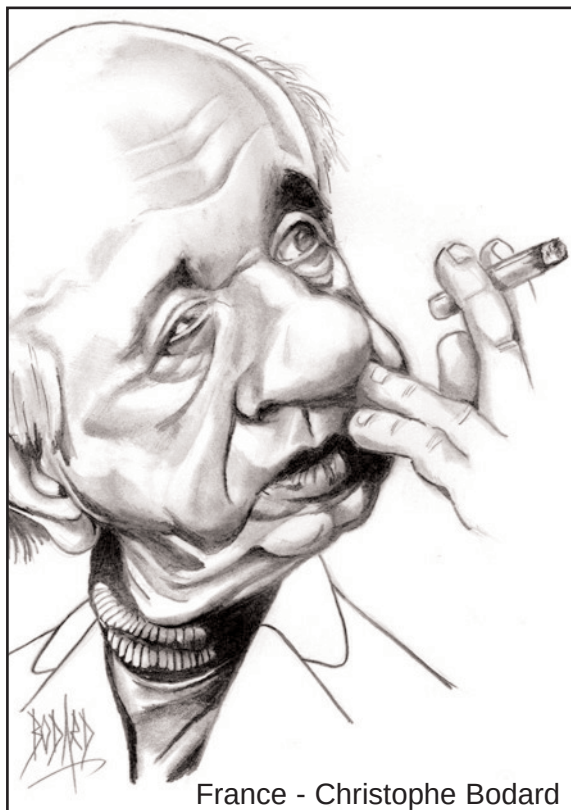
În realitate, lucrurile nu pot fi generalizate, astfel încât cel mai înțelept este să facem efortul de a înțelege care este *miza* unei opere și care este *publicul* ei țintă. *Werther* este un caz fericit. Opera lui Dali sau a lui Picasso, la fel. Dar lucrurile nu stau întotdeauna așa. De cele mai multe ori, capodoperele sunt destinate de la bun început

unui anumit grup, îndeobște restrâns (și, fiindcă tot am amintit numele celor doi pictori care au marcat veacul din urmă, trebuie să adaug că ei nu s-au bucurat de o bună primire din partea acelei părți a avangardei care nu i-a îndrăgit prea tare pe supra-realiști).

Nici măcar *gloria antumă* nu este neapărat un semn că lucrurile vor sta la fel și mai târziu. Există nenumărați scriitori care nu au reușit să-i supraviețuiască insului din ei, dar și alții, care s-au bucurat de o supralicitare la care, în viață fiind, nici nu ar fi îndrăznit să viseze.

Pe de altă parte, trebuie avut în vedere și faptul că populația țării noastre cuprinde doar douăzeci (și ceva) de milioane de locuitori. Dintre care, potențialii lectori sunt extrem de puțini. Nu ne putem compara, din niciun punct de vedere cu, de pildă, Germania, cu ale ei optzeci de milioane. Nu ne putem compara nici cu furia cu care acolo se citește. Îmi permit să evoc aici o situație pe care am cunoscut-o *de visu*. Unde te uiți, în metrou, în autobuze, la cantinele studențești sau în tren, ca să nu mai vorbesc de cafenele, de parcuri ori de piețe publice, se citește. Vezi oameni de toate vârstele, de toate categoriile sociale cu cărți în mână. Și nu doar că le poartă cu ei, dar le și citesc. Este o țară în care educația se face, la orice nivel, prin lectură, o țară cu oameni informați, care își cunoaște propriii scriitori, la fel de bine cum îi știe și pe cei ai altora. A fi scriitor german în Germania nu este o pacoste, din contră, o satisfacție, știind că lumea te citește cu o neașteptat de mare râvnă. Am invocat exemplul german pentru că mi s-a părut a găsi aici dovada că civilizația nu omoară cultura, că ele pot coexista pașnic, spre binele comun.

Este de la sine înțeles că toți aceștia nu citesc numai partea elitară a literaturii. Sunt mulți care o fac, dar și mai mulți sunt cei care citesc romane de consum, o literatură ușoară, dar care, mă grăbesc să adaug, nu este și rea. Este o literatură agreabilă, destinată unui cititor mediu (nu însă mediocru!), pe care văd că și-l găsește și pe care văd că și-l poate păstra. Nu înțeleg înverșunarea împotriva ei, atâta timp cât ea nu își pro-



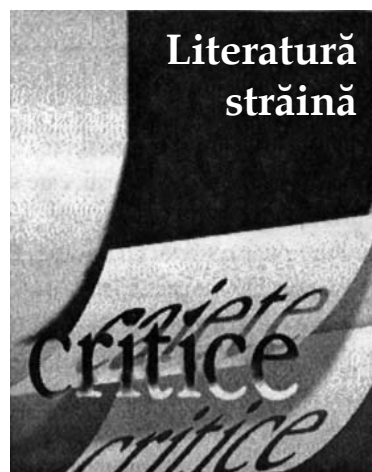
France - Christophe Bodard

pune să fie mai mult decât este. Niciodată *Harry Potter* nu va fi *Faust*, iar dacă va încerca să fie o va face pe riscul lui! Apetitul lecturii este și contagios, și susceptibil de a-l face pe cel cuprins de el să progreseze, în sensul de a-și schimba gustul. În bine.

Din această pricină, mi se pare incredibil să auzi scriitori care anunță că lumea nu mai citește. Că nici măcar scriitorii nu se mai citesc între ei, fiecare considerându-se un geniu absolut, căruia, evident, i se cuvine adulația totală. La fel de evident cum este și împrejurarea că cei mai mulți se citesc între ei, dar fără a recunoaște. Ne găsim într-o lume bizară, fantomatică așa spune, în care oameni de aceeași meserie se prefac că nu știu de existența confrăților, o lume în care, trist lucru!, unii trec pe lângă alții, ignorându-se reciproc. Numai că, ignorându-se unii pe alții, uită că ei încetează a mai alcătui un front și că desolidarizarea lor aduce după sine desolidarizarea cititorilor. Vanitatea și egoismul nu pot asigura buna conviețuire cu cititorii. De unde sentimentul stânjenitor că, la noi, nimeni nu mai citește. Nimic?!

Serge
FAUCHEREAU

Puterea imaginilor De la Lascaux la Matthew Barney (II)



Abstract

Sur le pouvoir de l'image. L'article parle de l'histoire de l'image et de son pouvoir à travers le temps, depuis Lascaux jusqu'à Matthew Barney.

Mots cles: *image, le XX-eme siecle, histoire, manifestation de l'art.*

Primii analiști ai imaginii în prima treime a secolului XX - Jean Epstein, viitor cineast, în *Poezia de azi* (1921), Marcel Raymond în *De la Baudelaire la suprarealism* (1933) - au constatat că o importanță din ce în ce mai mare era acordată dezvoltării ei. În *Arta poetică* (1907), Paul Claudel poate vorbi încă de o „operație rezultată din existența singulară, unificată și simultană a două lucruri diferite”. Și ei, moștenitori ai simbolismului, imagiștii anglo-americani se reîntorc în trecut pentru a promova imaginea în mod exagerat; dar poeți ca Ezra Pound și T.S. Eliot își dau imediat seama de riscul ca poemul să devină „invertebru”; și de aici, sub influența pictorilor și sculptorilor, apare necesitatea de a-i regăsi o structură și de a înlocui realul: „Obiectul natural este mereu simbolul perfect”. Imaginea privilegiază emoția în detrimentul demonstrației: poezia și, nu mai puțin, artele plastice vor oscila între aceste două extreme. Pentru a redresa situația, sub auspiciile vorticismului, Pound va renunța la muzica simbolistă pentru a o înlocui cu o duritate arhitecturală. Printr-o mișcare inversă, în Rusia, acmeiștii, și ei partizani ai simbolismului, cu o exaltare destul de parnasiană a arhitecturii, vor reveni la imagine. În același fel imagiștii anglo-saxoni și acmeiștii ruși se regăsesc pe poziții foarte apropiate, fără a

pierde din bogăția imaginilor lor. „Ceața galbenă își freacă nasul de sticla geamurilor” (T.S. Eliot); „Micul cal lovea rublele cu copitele sale, iar mărăția sa nu avea limite” (Ossip Mandelstam). Acest lucru avea loc ca și când imaginea era indispensabilă unei exprimări moderne ce nu mai avea legătură cu muzica verbală, ci cu durata, concept comun lui Pound, Mandelstam, dar și cubismului, după Pierre Reverdy. Pentru Mallarmé, de fapt, poezia se îmbina într-o structură sonoră de incantație, pentru Verlaine într-o înlanțuire melodică, iar la discipolii lor, acest lucru se făcea în detrimentul sensului și al excitației vizuale. Post-simbolist, Paul Valery susținea că „drumurile Muzicii și Poeziei se întretaie”, în timp ce Reverdy denunța această relație cu muzica: „Ea a reprezentat, odată cu simbolismul, tentația poezilor, și reciful lor cel mai periculos”. Imaginea revigorată apare astfel ca reacție normală. Ea va deveni, de asemenea, după părerea lui Giuseppe Ungaretti, un remediu contra dezagregării limbajului poetic devenit prea încet².

În momentul în care Braque și Picasso dislocau imaginea vizuală, Guillaume Apollinaire disloca sintaxa și își propunea să scurt-circuiteze imaginea. Prototipul imaginii cubiste va fi celebrul său Soare cu gâtul tăiat ce lega una de cealaltă două noțiuni

1 Ezra Pound, *Eseuri literare*, New Directions, New York, 1968, p. 5, reluat la T.E. Hulme, *Speculări*, Routledge and Kegan Paul, Londra, 1960. p. 137.

2 Respectiv, Paul Valery, *Opere II*, Gallimard, La-Pleiade, Paris, 1960, p. 637; Pierre Reverdy, *La grămadă*, Le Rocher, Monaco, 1956, p. 29; Giuseppe Ungaretti, *Inocență și memorie*, Gallimard, Paris, 1969, p. 301.

gramatical îndepărtate. Și să ne aducem aminte și de faptul că aceia care se simțeau jigniți de imaginea apolinară nu vroiau să vadă cu cât era mai absurdă imaginea admiratei Anna de Noailles care oferea în *Vii și morți*, în același an, 1913, „Cocoți cântând în depărtare/Ce suspinau ca porumbeii”. După Apollinaire, Reverdy va propune ca principiu: „Cu cât raportul dintre două realități apropiate va fi îndepărtat și motivat, cu atât imaginea va fi mai puternică³. „Cubo-futurista Olga Rosanova își va vedea meseria de pictoriță ca pe o deconstrucție urmată de o reconstrucție a imaginilor: „Arta picturii constă într-o disecție a imaginilor finite care ne prezintă natura în așa fel încât stabilește proprietățile particulare pe care le conțin, urmată de o creare a diferitelor imagini prin construirea de noi relații între aceste proprietăți, în funcție de raportul personal dintre privitor și ele⁴”. Considerând probabil că am atins limita comprehensibilului, Apollinaire și adepții săi se vor reorienta, la fel ca Picasso care, agasat de discipolii săi, decide că va reveni după bunul plac la figurația convențională. Odată cu caligrama, Apollinaire propune un text ilustrând o formă ușor de recunoscut, cizmă, automobil sau garoafă; în același moment imaginea scrisă își pierde din importanță. Toți aceia pe care caligrama îi va ferma un anumit timp (Huidobro, Cangiullo, Albert-Birot, Tablada, Salvat-Papasseit...) vor renunța la ea destul de repede, cu siguranță din cauza dificultăților de lectură implicite complexității sale. Pe de altă parte, Blaise Cendrars, care se lăuda cu eventualele „poeme fără imagini”, pretindea că va reveni la reportajul brut și la imaginea vizuală simplă care nu trimite decât la ea însăși.

Apollinaire credea în surpriză ca marea sursă a literaturii viitoare. Cuvintele în libertate futuriste vroiau să transmită lectorului un sentiment, o ambianță. Cu mai puțină considerație, Gertrude Stein încerca să îl deconcerteze prin rebusuri verbale ermetice

(*Nasturi moi*, 1913). Pasul următor va fi stabilit de dada care se va supune legilor hazardului: forme fortuite pe care Arp le lasă să răsune fără control pe un suport, pe note muzicale luate din Ribemont-Dessaignes, cuvinte extrase orbește de Tzara: „agrafă pipă pipi pompon de coeulină/ pe camion dimineața mușetea steluțe și gravonix/ întrebarea trans-urbană a domnului baie...”. Dada se plasează „dincolo de orice îndoială”, curentul vrea să revină la o puritate pierdută și, pentru a distruge convențiile, „cretinizează cititorul” așa cum preconiza strămoșul Lautreamont. Tzara, Arp și alți dadaști vor avea grijă să nu cadă pradă hazardului, se vor păstra în limitele lui.

Reminiscență a dadaismului însă, îl face pe Andre Breton să scrie în *Manifestul suprarealismului* că imaginea „cea mai puternică este aceea care prezintă gradul arbitrarului cel mai înalt”. El va reveni asupra acestui principiu de mai multe ori, mai ales în *Vasele comunicante* (1932):

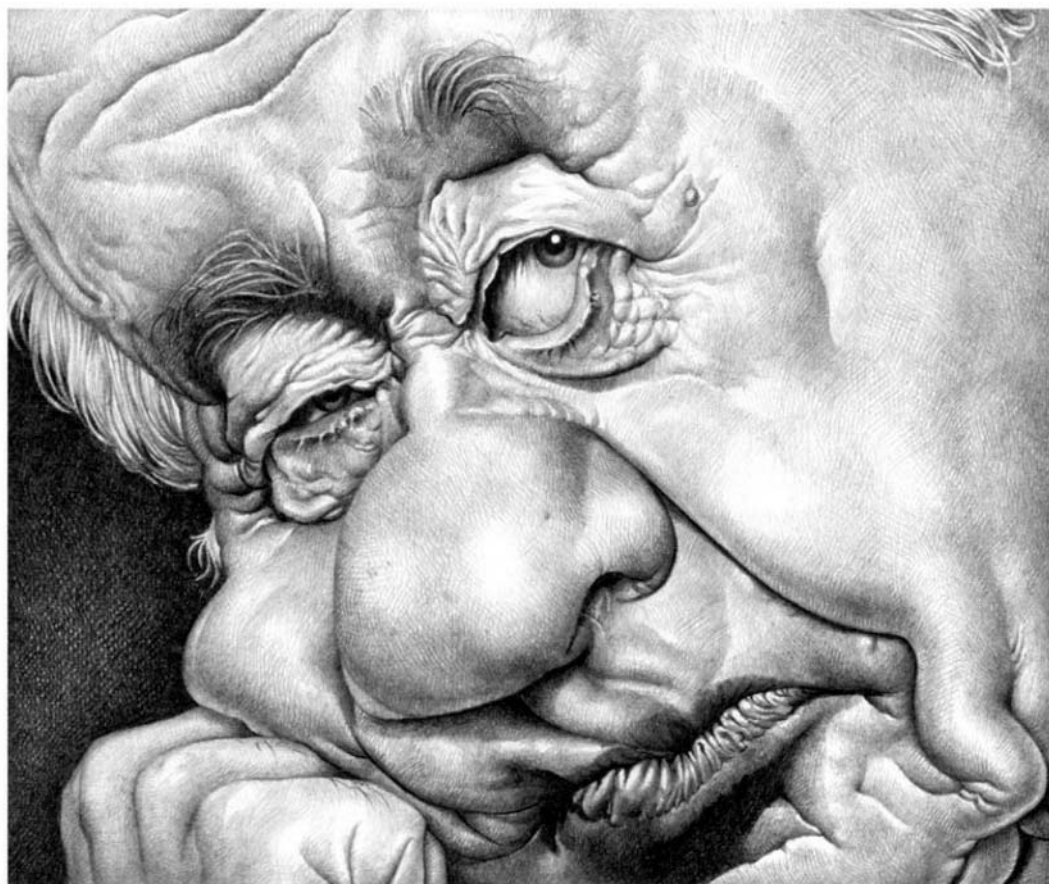
„A compara două obiecte îndepărtate unul de celălalt pe cât mai mult posibil sau, printr-o cu totul altă metodă, a le pune în prezența unei maniere bruste și restrictive reprezintă sarcina cea mai înaltă pe care o pretinde poezia. Spre aceasta ar trebui să-și exerseze poezia din ce în ce mai mult puterea sa inegalabilă, unică, care constă în a construi unitatea concretă a doi termeni ce relaționează și în a transmite fiecăruia dintre ei, indiferent căruia, o vigoare care îi lipsea în analiza individuală. Ceea ce trebuie distrus e opoziția complet formală a acestor termeni; trebuie să îndreptăm aparenta lor disproporție care ține doar de ideea imperfectă, infantilă pe care ne-o facem despre natură, despre ceea ce se află în afara timpului și a spațiului. Cu cât e mai puternic sentimentul de opoziție imediată, cu atât mai arzător trebuie el depășit și negat⁵”.

Suprarealiștii uită că Reverdy recomandase un raport motivat, cât și îndepărtat, adică o imagine acceptată nu de rațiune, ci de sensibilitate prin stimularea unei emoții

3 Pierre Reverdy, *Nord-Sud, Auto-apărare și alte eseuri*, Flammarion, Paris, 1975, p. 73.

4 Olga Rozanova citată în antologia *Utopii* de Catriona Kelly, Penguin Books, Londra, 1999, p. 65.

5 Andre Breton, *Opere complete I*, Gallimard, La Pleiade, Paris, 1988, p. 338, și *Opere complete II*, Gallimard, La Pleiade, Paris, 1992, p. 181.



Belgique - Jan Op De Beeck

inexplicabile, dar adevărate. Arbitrarul nu mai e absolut în orașele etajate pictate de Max Ernst decât atunci când Dusan Matic evocă „trandafirul sălbatic al sângelui amestecat”: ne dăm seama în mod intuitiv de un raport nerostit existent între culoarea roșie comună unei flori cu spini și violenței sangvinice. Și acest lucru e dovedit de exemplul personal pe care îl oferă Breton în manifestul său: „Pe pod trandafirul cu cap de pisoii se legăna”, unde aceeași finețe elegantă este asociată atât cu trandafirul, cât și cu pisoii, de aici înainte pisica. În mod automatic sau nu, poezia autentică nu se înșală; în acest sens putem să îl contrazicem pe Jean Paulhan când scrie: „Un poem supraréaliste poate fi imitat mai ușor decât un sonet⁶”. Acest lucru nu e tocmai adevărat

atunci când vine vorba de imitarea unui poem supraréaliste prost. Dificultatea de a imita ceva puternic rămâne constantă.

Colecționând anumite jocuri și ghicitori ale societăților tradiționale, Paul Eluard, Claude Roy sau Roger Cailliois⁷ au arătat pe rând asemănarea dintre imaginile și jocurile supraréaliste.

Cu siguranță toate epocile au cunoscut momente de vogă ale evocărilor enigmatice ce intrigă cititorul sau privitorul spre marea lui desfătare: poezia latină a lui Lycophron în Antichitate, picturile lui Bosch și Brueghel, anumite jocuri prozodice aparținând Marilor Oratori ai Evului Mediu, apoi ai Renașterii: eufemismul și poezii metafizici englezi, marinismul în Italia, Gongora în Spania sau capetele compuse

6 Jean Paulhan, *Florile din Tarbes*, Gallimard, Paris, 1941, p. 145.

7 Paul Eluard, *Cărările și drumurile poeziei*, Gallimard, Paris, 1954; Claude Roy, *Poezia populară*, Seghers, Paris, 1954; Roger Cailliois, *Arta poetică*, Gallimard, Paris, 1958.



ale lui Arcimboldo și, mai târziu, peisaj elechip ale lui Josse de Momper. Și ajungem la prețioșii și prețioasele a căror exprimare alambică era luată în batjocură de Molière, la reuniunile și jocurile lor organizate regulat⁸. Adeseori, jocurile de la Rambouillet au fost comparate cu acelea ale reuniunilor suprarealiste (*Cadavre exceptionale, Dacă ar fi fost..., Ce anume..., Unul în celălalt* etc). La fel ca prețioși, ne confruntăm cu o abundență de porecle, reprezentând imagini (Breton: paharul de apă pe timp de furtună, Eluard: hrana stelelor, Miro: arborele cu sardine, Brauner: Cizmulița roz-albă etc). De fapt, perifrază prețiosului care „reclamă comoditățile conversației” pentru a beneficia de un fotoliu ca să-și odihnească „dragele-i suferinde” (picioarele) nu procedează diferit de Saint-Pol-Roux cu „mamela de cristal” unde

vrând-nevrând, trebuie să recunoaștem, odată cu Remy de Gourmont, o carafă, nu îi displace lui Breton, care vrea să vadă în ea o imagine suprarealistă și nu o perifrază care înobilează un obiect pământean. În același fel, „o boabă de tabac cu arc”, în funcție de modul în care e prezentată, poate fi o perifrază, o definiție, o ghicitoare sau un monostih octosilabic. De fapt, e vorba de un „Deget” împrumutat din Istoriile naturale ale lui Jules Renard (1896). În secolul care a urmat, Leon-Paul Fargue și Ramon Gomez de la Serna vor deveni prolifici în fulgurații de acest tip, iar amatorii de haiku se vor deda citării exemplului japonez: „O libelulă roșie / Rupe-ți-i aripile/Ardei iute” răsturnat de către maestrul Matsuo Basho în „Ardei iute/Pune-ți-i aripi:/O libelulă roșie”. Atunci când suprarealistul român Gelu Naum vorbește de „încălțările de fetru ale poeziei clasice”, iar Benjamin Peret de „dulceața coafată a unei pălării dezgustătoare de preot”, putem oare vorbi de definiții sau de ghicitori? Imaginea suprarealistă este, în mod surprinzător, o enigmă fără soluție. Dar cel mai adesea ea este mai inteligibilă decât am putea crede. E oare prea prozaic să ne întrebăm dacă versul „visul e un jambon agățat de tavan” indică faptul că personajul sau autorul, Reverdy, nu mâncau mereu atunci când le era foame⁹? Venită din cele mai profunde abisuri ale minții, imaginea, automată sau calculată, întâlnește subconștientul personal sau colectiv original. Imaginea inițială a casei-chip, așa cum e ea descrisă de cei trei copii de vârsta fragedă (o ușă-gura flancată de două ferestre-ochi) se regăsește de exemplu la imagistul Essenine, total independent de automatisme - „Din maxilarul solului, mama Izba/ Mesteca miezul mirositor al liniștii” (1960), iar la suprarealistul Aragon - „Buticurile își trăsaseră jaluzelele peste ochi pentru a nu vedea lumina” (1930).

Primul val suprarealist se baza mult pe automatism și a promovat ca prim volum scris în aceasta manieră, *Câmpurile magnetice*, 1919, a lui Breton și Soupault.

⁸ Trimitere la cartea fundamentală a lui René Bray, *Prețiozitatea și prețioșii*, Nizet, Paris, 1960.

⁹ Pentru căutătorii de aur înfomețați de *Cărarea spre aur* (1925) a lui Charlie Chaplin, visul este un puișor pe care cred că îl văd fără a delira.

„Prizonieri ai picăturilor de apă, noi nu suntem decât niște animale perpetue. Alergam prin orașele fără sunet, iar afișele fermecătoare nu ne mai impresionează. La ce bun acest mare entuziasm fragil, aceste salturi de bucurie lipsite de viață. Nu suntem cu nimic mai presus decât niște stele moarte¹⁰...”

Echivalentul acestei răbufniri necontrolate se va regăsi mai târziu în frotajul lui Max Ernst, în proiecțiile lui Andre Masson, în colajele lui Arp. În consecință, spontaneitatea nu va părea singura atitudine capabilă de producerea unor imagini surprinzătoare. Odată cu *Al doilea manifest al suprarealismului* (1929), vedem cum artiști ca Magritte, Dali, Brauner, Dominguez devin adepți ai curentului, fără să respingă tehnicile academice, transformându-le în alte modalități de investigare (metode paranoice critice, ocultism...). Lor li s-au alăturat noi scriitori care se doresc a fi „vizionari” fără a fi adepți ai scrierii automate și fără să poată renunța totuși la imagini; e cazul poezilor suprarealiști belgieni Paul Nougé și Marcel Lecomte, al lui Canarien Agustin Espinosa și al lui René Char, autorul poeziei *Ciocanul fără stăpân*:

În păduri auzim viermele fierbând
Crisalida turnând pe chip
Liniștea proprie
Oamenilor le este foame
De cărnurile secrete ale uneltelor crude
Treziiți-vă bestiiilor sufocante
Pentru a câștiga soarele¹¹.

De la cubism la suprarealism, toate ismele occidentale au cultivat intens imaginea. „Stupefianta imagine”, așa cum scria Aragon, a obosit publicul și chiar și pe practicanții ei. După ce a sărbătorit acest „concentrat metaforic” în timpul tinereții sale ultraiste, Jorge Luis Borge îl va nega fără menajamente în timpul maturității (ultraismul spaniol era, într-adevăr, sistematic), judecându-l cu aceeași severitate¹² cu care Troțki vorbea de imagiști și de futuriști



ruși. Borges va reveni la prozodia clasică. La limita anilor '30, nevoia de demonstrații trimite lirismul pe plan secund. E cazul „Frontului roșu”, lung poem al lui Aragon care va declanșa o criză majoră în sânul grupului suprarealist parizian. În acel moment apăruseră crize sociale grave, radicalizarea fascismului, chiar a nazismului. Aragon renunță atunci la experiențele suprarealiste pentru socialismul socialist. Expresionistul Johannes Becher face același lucru. Antropofagul Oswald de Andrade se alătură și el comunismului și scrierii convenționale. În Cehoslovacia, Vitezslav Naval va renunța și el la suprarealism. Chiar și poezii atașați dintotdeauna valorilor suprarealiste vor simți nevoia să se exprime clar, de a se pronunța a propos de evenimente, în special a propos de război.

10 A. Breton și Ph. Soupault, *Câmpurile magnetice*, Gallimard, Paris, 1967, p. 13.

11 René Char, *Ciocanul fără stăpân*, Jose Corti, Paris, 1953, p. 16.

12 „Toate acestea erau atât de naive și, în plus, e atât de stupid să reduci toată poezia la un singur artificio, la metaforă”. *Convorbiri cu Jorge Luis Borges*, Belfond, Paris, 1967, p. 41.

După Nu mănânc astfel de pâine (1926-1936) de Peret și *Tentativa de a descrie o dezbatere* (1931) de Jacques Prévert, putem să cităm *Fata Morgana* (1941) și *Adunările generale de Breton* (1944), *Odă Londrei bombardate* (1943) de Philippe Soupault... Această izbucnire va permite trecerea de la suprarealism la o generație de poeți mai îngrijorați de sens, aceea a lui André Frenaud. În sânul operelor care dădeau dovadă de estetica pur realistă, suprarealismul nu va interveni decât ca digresiune, în special pentru a reda visele vreunui personaj: visul maestrului megaloman din *Gashouse Ginty* (1933) a romancierului James T. Farrell, vis delirant pus în scenă de Dali în *Casa doctorului Edward* (1945) a cineastului Alfred Hitchcock. Artele vizuale precedaseră de altfel literatura în acest curent al reîntoarcerii. Picasso-ul cubist revenise la desenul convențional încă din 1915, renunțând la el după bunul plac după cum urmează: cu demnitate și o anumită libertate, pictorul va traversa mereu curențele artistice fără a se atașa vreunuia, rămânând același: perioadă ingrescă, perioadă suprarealistă, expresionismul lui Guernica... Nu putem spune același lucru și despre Igor Stravinsky: după avangardismul *Sacrul primăverii*, îl vedem parcurgând o perioadă de jazz (*Ragtime*, 1918), o perioadă pergoleză (*Pulcinella*, 1919), o perioadă neoclasică (*Oedip rege*, 1926). Și într-un fel sau altul, exemplul lor este urmat: Cei șase, Benjamin Britten sau Diego Rivera și vorticiștii englezi care se decisese să refuze abstractul pentru a împăca lecția avangardistă cu un clasicism fundamental. Vom vedea curențele abstracte dintre cele două războaie (constructivism, al lui Stilj, Bauhaus, Cerc și Pătrat, Abstract-Creație), exacerband printr-o ripostă o nouă formă de realism care uneori se va înțelege cu angajamentul politic evocat mai sus; școala din Paris, care a văzut după război cum „bătrâni” ca Derain și Severini revin la figurația de altădată, va cunoaște în cele din urmă „cearta realismului” pe parcursul anilor '30. În Germania, expresionismul va lăsa loc realității noi a artiștilor angajați (Otto Dix, de exemplu) și realismului magic desenat scrupulos (Alexander Kanoldt, Cari Grossberg). După

ce a asimilat pictura metafizică a lui Giorgio de Chirico, Italia va autoriza în jurul revistei *Valori plastice* o reîntoarcere asemănătoare la figurație (Felice Casorati). Scandinavia va abandona avangardismul ieșit din cubism pentru un tip de realism naiv (Nils Dardel). În Uniunea Sovietică, stalinismul nu va mai tolera decât un realism socialist prea puțin convingător (Alexandre Deineka). Cu mai multă îndemânare, revoluția mexicană va antrena artiștii într-un curent al picturii murale îndepărtate foarte inventiv, renunțând la a mai îndepărta prima sa avangardă stridentă. În Statele Unite, unde experiențele sincroniste și celelalte tendințe abstracte sunt uitate, va apărea figurația pitorescă a Scenei americane (Thoma Hart Benton, Grant Wood)... Rămâne de văzut dacă aceste evoluții nu vor înlocui imagistica complexă ce pune în legătură elemente îndepărtate, printr-o imagistică unde ceea ce e spus sau arătat nu trimite decât la sine-însăși. Nu e nici un regres, nici un progres, căci nu există progres în artă sau în literatură, ci cicluri unde o tendință urmează alteia; deci istoria trasează o buclă și continuă altfel.

*

Cea mai recentă manifestare a artei, cinematografia, fotografiile animate, imaginile mișcătoare, a devenit foarte repede arta imaginilor prin excelență. Cu toate că ea reprezintă o artă de durată, cinematografia, ca și arta video, este, în parte, legată de fotografie. La începuturile istoriei lor, ele au fost influențate de pictură, de literatură și de teatru. În consecință, acestea din urmă au luat de la cinematograful tehnicile și procedeele narative. Această mișcare de du-te vino amintește câteva fapte observate în paginile precedente, chiar dacă, în domeniul său, cinematografia deformează conceptul de imagine.

Atunci când cinematograful arată două fapte distincte în același timp, nu face acest lucru pentru a arata o imagine neapărat. Să luăm, de exemplu, *Aurora* (1927) de F.W. Muranu. Scena dublă unde vedem un pachebot și un mic grup de persoane care fac baie pe o plajă nu îți propune decât să economisească timp în prezentarea simultană a vaporului și a destinației de vacanță.

Mai târziu, vom vedea iubiții pe câmp și, în susul ecranului, clădirile luminate ale orașului unde vor să ajungă. În același fel, imaginea chipului unui visător prezentată concomitent cu apa unui fluviu își propune să arate ce îl frământă pe om. Atunci când două lucruri legate unul de altul nu sunt foarte bine scoase în evidență, avem de a face cu o explicație, și nu cu o imagine. În *Omul cu camera* (1929), Dziga Vertov arată o cărare ieșind din fum și apoi un om care se animează: rezultatul și cauza; iar apropierea unei camere de filmat și a unei mașini de cusut nu face decât să propună o analogie simplă între două tipuri de asamblare. Imaginea nu face spiritul să reacționeze decât dacă face trimitere la un alt element sau dacă juxtapune două elemente îndepărtate. Tocmai de aceea pare absolut normal ca cinematografia mută să recurgă la imagini explicative pentru a compensa lipsa vorbelor. Cinematograful expresionist german a arătat adeseori o mulțime de invenții în expunerile duble sau în alunecările spre priveliști mai puțin expuse. În *Strada* (1923-1924), Karl Grune prezintă un chip de femeie al cărui păr, prin dublă expunere, devine foc de artificii, sau scene urbane deasupra cărora apare un cap de clown rânjind, sau un chip de cocor care lasă să se vadă un cap de mort (influență directă a pictorilor George Grosz și Otto Dix, cu toate că decorurile aparțin în realitate lui Ludwig Meidner); mai există apoi și simbolurile opticienilor, doi ochi, care se aprind în momentul în care trece agresorul femeii.

La începuturile sale, cinematograful s-a folosit de posibilitățile tehnice ale camerei de luat vederi; încetinire și rapiditate, oprire, întoarcere înapoi, toate serveau la producerea unor efecte de gaguri mai degrabă: pălăriile zburătoare din *Vormittagsspuk* (1928) de Hans Richter, înmormântarea burlescă din *Antract* (1924) de René Clair, urmărirea lui Buster Keaton sau ale lui Keystone Cops... Efectele dramatice, ca cele din *Jarul arzător* (1923) al lui Ivan Mosjoukine, erau mai rare. Dacă ar fi avut alte finaluri, acesta ar fi fost un recurs comod în filmul SF: pentru a arăta și a descompune elementele prea rapide (crono-



Mexico - Salvador Heras-Murdok

grama lui Etienne Marey) sau prea lente (creșterea unei plante sau mișcarea unui animal, ca în *Dafnia* (1928) de Jean Painlevé de care Louis Bunuel va ști să îți aducă aminte în cadrul luptelor dintre insecte din prim-planurile primelor sale filme). În rest, cinematografia va rămâne mereu datoare mai ales fotografiei, aceasta la rândul ei picturii, mai ales pentru că filmul însuși era proiectat în general pe un ecran dreptunghiular de pânză albă, ca un tablou. Vom aminti câteva tehnici de acest gen foarte cunoscute.

Încadrarea: în *Noaptea vânătorului* (1955) de Charles Laughton, viața pe malul râului, vulpea, iepurele, broscioiul, plantele acvatice îngropate în noroi, pânzele de păianjen sunt surprinse foarte pictural. Iluminarea: ca într-un tablou de George de la Tour, pictorul luminilor, în *Portretul lui Dorian Gray* (1945) de Albert Lewin, balansarea lămpii alternează clar și obscur pe chipul perso-

Spain - SEX



najului și, în același timp, partea vizibilă și partea ascunsă a personalității sale, așa cum e ea relevată de pictorul Ivan Lorraine Albright. Culoarea: produce tot felul de efecte, simple și eficace cum ar fi trecerea de la negru și alb la culoare atunci când părăsim otzidianul banal pentru tărâmurile feerice din *Vrăjitorul din Oz* (1936) de Victor Fleming, sau foarte bine analizate ca în cazul repartițiilor de tonuri roz în seria *Cremaster* (1994-1997) de Mathew Barney - același procedeu era utilizat mai înainte de poetul Gautier sau de pictorul Whistler în simfoniile lor, unde domină o anumită culoare. Variațiile profunzimilor de câmp: infinitul stelar al filmelor SF este echivalentul hărților cerești din astronomiile populare ale lui Camille Flammarion care îi făcea pe cititorii secolului trecut să viseze. La origine, planurile accentuate veneau mai degrabă din fotografie și din capacitatea ei

de a mări unele detalii - planta lui Karl Blossfeldt, duna sau spatele uman al lui Edward Weston, mărite până la punctul în care devin forme de nerecunoscut.

Cinematograful ne-a obișnuit cu planurile accentuate. Obiectul care invadează ecranul, prin mărimea sa sau prin situația sa singulară, intrigă spectatorul care îl vede altfel în realitate. Antonin Artaud, scriitor, dar și cineast, explică: „E clar că toate imaginile, cea mai seacă, cea mai banală, apare pe un ecran. Cel mai mic detaliu, obiectul cel mai ne semnificativ primește un sens și viață care le aparține în întregime. Și aceasta, exceptând gândirea pe care o simbolizează ele, simbolul pe care îl reprezintă. Izolând obiectele, cinematograful le dă viață care încet-încet tinde să devină independentă și să se detașeze de sensul obișnuit al acestor obiecte¹³...”

Acest lucru ar putea să reprezinte un puțin în ceață, ca în *Vocea lunii* (1989) a lui Federico Fellini, sau un cartier de carne putrezită, ca în *Cuirasă Potemkine* de Serge Einstein. Mai mult decât amintirea *Boului jupuit* a lui Rembrandt sau Soutine, această carne are un sens, o semnificație puternică; ea reprezintă obiectul natural, simbolul perfect de care vorbea Pound; poate fi simbolul disprețului cu care erau tratați mateloții ruși sau al unei societăți în descompunere, poate fi doar un cartier de carne putrezită. La sfârșitul secolului XX, efectul de retur în artele plastice va fi vizibil în marile picturi în detaliu ale italianului Domenico Gnoli, în enormele fotografii ale germanului Thomas Ruff și chiar în rufeale puse la uscat ale lui Claes Oldenburg sau colosalul Deget în bronz al lui Cezar.

Cineștii se implică de foarte devreme în artele plastice sau sunt foarte interesați de ele pentru a putea crea imaginile cele mai stimulante, servindu-se de posibilitățile oferite de cameră, de peliculă și chiar de montaj. Walter Ruttmann în *Simfonia unui mare oraș* (1927) expune dublu mai multe scene, renunțând astfel la mișcarea și la arhitectura sufocantă a orașului. Dziga Vertov în *Omul cu camera* încadrează oblic două

13 Antonin Artaud, *Opere complete III*, Gallimard, Paris, 1961, p. 79-80.

imagini ale unei străzi animate, lucru care mărește dinamismul. Fernand Leger, cel mai inventiv, introduce în scenă fără tranziție, în *Balet mecanic* (1924), mișcarea unei spălătorese urcând o scară, difuzată alternativ normal și invers, creând astfel un du-te-vino de piston, de adevărată mașină care apare în acel moment, urmată de corpuri solide geometrice fără funcție; toate acestea fiind în legătură directă cu propria practică picturală a lui Leger, unde corpul uman este tratat ca fiind un obiect oarecare, geometrizat după bunul plac al artistului. Aceste exemple de căutare ar fi fost imposibile fără munca anterioară a pictorilor cubiști și futuriști, fără un Juan Gris care să spargă forma unui cap sau a Pieței Ravignan, fără un Boccioni care să amestece dinamic formele în mișcare ale unui bulevard sau unei gări.

Cinematograful va ști mai ales cum să creeze aceste imagini suprarealiste care să surprindă sau să bulverseze spectatorul. Acest lucru se face în general mai puțin prin dublă expunere și mai mult prin trecerea instantanee de la o imagine la alta, echivalentul „Soarelui cu gâtul tăiat”. Vorbim aici de femeia bine îmbrăcată și apoi, brusc, goală din *A propos de Nisa* (1929) a lui Jean Vigo sau de părul de sub braț raportat la imaginea ce-i urmează, aceea a unui alt personaj din *Câinele andaluz* (1928) al lui Bunuel și Dali. Efectul este acela al imaginii pe care Magritte a refuzat-o în nemnumărate versiuni, unde un tors feminin reprezintă un chip, sânii formând ochii, iar triumghiul pubian, gura. Suprerealismul a dat cinematografului gustul imaginilor-șoc. Cea mai celebră, în *Un câine andaluz*, funcționează totuși ca o metaforă, atât pentru personajul din film, cât și pentru spectator: luna traversată de un nor este ca un ochi tăiat de o lamă, dar rapiditatea și absența unui liant dialectic o face surprinzătoare. De aici înainte cinematograful de cercetare va face mare uz de aceasta: imaginea izoltă ca un copil acoperit de spaghetti cu sos de roșii din *Trăiască moartea* (1971) a lui Arrabal, sau veritabila antologie a posibilităților din

Cremaster al lui Barney: imaginea de modă a asistentelor de zbor din dirijabile, clișeu fantastic al unui personaj în costum extravagant, cu gura dezgustătoare plină de sânge, cromo al unei parade de cavalerie, ființe hibride de toate genurile și așa mai departe.

Matthew Barney face parte din acei cinești care trimit intenționat la pictură (doar filmele sale sunt difuzate în muzee, în locul sălilor normale, deoarece el expune deasemenea și accesoriile folosite în realizarea lor) așa cum, înaintea lui și într-un alt mod, o făceau filmul *O parte de țară* al lui Jean Renoir (1936) sau filmul *Crimă în grădină* al lui Peter Greenway (1982). Trebuie să îi menționăm și pe cei care se pun în slujba plasticienilor, de exemplu, Eriv Duvivier cu Max Ernst și Henri Michaux. Diverși cinești ai desenului animat, ca, de exemplu, Alexandre Alexeieff și Norman McLaren sau, mai diferit, Walt Disney-ul *Fantasiei* (1940) s-au inspirat din artele plastice. Disparitatea mijloacelor folosite în aceste ultime exemple ne duce cu gândul la faptul că punerile în scenă spectaculoase nu generează neapărat imagini vizionare. Peisajele din *Planeta interzisă* (1956) al lui F. Mcleod Wilcox, unul din clasicii SF-ului, vin din benzile desenate ale lui Yves Tanguy și amprenteale tălpilor creaturii invizibile care apar unele după altele în nisip sunt un preludiu pentru „efectele speciale” care, câteva decenii mai târziu, vor face posibile toate creațiile și transformările filmate.

În mod tradițional, așa cum sala de concert izolează muzica de lumea exterioară, tot așa soclul izolează sculptura de mediul său sau scena de teatru, cadrul și ecranul, pictura sau filmul proiectat. Pentru Abel Gance, ecranul însuși era acela care crea imagine cinematografică: „Așa cum reflecția focului în cupru este mai frumoasă decât focul, tot așa imaginea unui munte este mai frumoasă pe sticlă, imaginea vieții este mai frumoasă pe ecran decât în realitate¹⁴”. Elogiu artificialului. Pentru a apropia publicul de operă, pentru a-l implica mai mult, arta a găsit recent alte modalități de prezentare (spectacol în sală, opere interactive,

14 Abel Gance, „Vremea imaginii a venit”, în *Arta cinematografică*, Felix Alean, Paris, 1926, p. 87.

instalații penetrabile etc). Cinematograful popular care ține să capteze atenția spectatorilor, să le dea iluzia că ei se află în centrul a ceea ce este prezentat a inventat tehnici perfecționate (efecte sonore, vizuale, relief simulat etc.), dar nimic nu își îndeplinește scopul mai bine ca imaginea însăși. Cei mai buni cinești ne rețin atenția fără a avea nevoie nici măcar de o acțiune dinamică. Să ne amintim de secvența lungă ce deschidea filmul *Roma* (1971) al lui Fellini: pe marea cărare ducând la oraș, avansăm prin ploaie printr-un val neîntrerupt de mașini, de camioane, de calești cu spițe, de animale de povară și de tancuri. La pasaj, călătoria relevă viziuni fugitive ale mașinilor vecine, ale chipurilor, doi oameni așezați sub un coviltir, o uzină, prostituate, suporteri supraentuziasmați, un camion în flăcări și bovine moarte pe șosea, o construcție antică, lumini colorate neclare... și această odisee de imagini mișcătoare a cotidianului roman se termină printr-un vast ambuteiaj sau o mare de vehicule zgomotoase blocate în furtună la picioarele Coloseum-ului - două elemente foarte îndepărtate unul de celălalt. În mod simetric, la sfârșitul filmului, după ultimele cuvinte rostite, preferatele „Totul e tăcut, nu se aude decât apa fântânilor”, începe turul unui grup de motocicliști traversând orașul; sunt în general câte doi pe motocicletă, tinere cupluri; merg cu viteză și calm, motoarele lor urlă și farurile luminează rând pe rând monumentele și locurile emblematice ale orașului, de exemplu, Coloseumul, enorm și fantastic, cu etajele sale în arcade. Anticul static și tăcut și modernul veloce și zgomotos, imaginea se dublează prin imaginea sonoră. Sub privirea de tandrețe a lui Fellini, o imagine urmărește o alta, așa cum mai devreme ne arătau frumoasele fresce antice descoperite în subsol și care s-au șters sub ochii noștri la contactul cu aerul ambiant. Imaginile extraordinare au poate mai puțină durată decât cele cotidiene surprinse în minunăția lor - un ambuteiaj, un circuit nocturn - printr-o sensibilitate și un talent excepționale.

Philippe Soupault declară că Nathaneal West afirma că romanele proaste se transformă în filme bune. Lucrând el însuși la Hollywood, romancierul american vroia cu

siguranță să spună prin această butadă că cinematografia nu reține decât acțiunea și cadrul unui roman și că dintr-o operă literară nu pot să reiasă decât peripețiile și poate atmosfera; viceversa, cel mai anonim roman polițist poate să furnizeze material pentru un scenariu bun. Romanul *Spioni* de Thea von Harbou nu e decât o poveste banală comparată cu filmul lui Fritz Lang care îi corespunde (1927). Or, dacă cinematograful a luat mult din literatura românească și teatrală, bun sau rău, și literatura la rândul său a adaptat, spre profitul ei, tehnici și metode narative din cinematograful, din care voi oferi câteva exemple. Du-te vino-urile cronologice din *Zgomot și furoare* (1929) de William Faulkner se aseamănă mult cu flash-back-urile cinematografice, iar montajele întrerupte l-au influențat poate pe Dos Passos, mai mult decât unanimismul, în folosirea mai multor narațiuni fără legătură între ele. Atunci când a scris *Manhattan Transfer* (1926), Abel Gance realizează un film în „poliviziune” după *Napoleon* (1925-1927), fiind permis să urmărească trei acțiuni diferite pe trei ecrane (de atunci, fotografia a fost, mai degrabă, cea împărțită în 2, 3 sau 4 pe același ecran). Apare reglarea profunzimii fundalului prin aceste planuri accentuate pe un oarecare obiect, prin care Alain Robbe-Grillet relevă obsesia unui personaj în romanele sale *Vagabondul* (1955) sau *Gelozia* (1957). Avem procedeul montajului influențat de cut-up-ul cu care William Burroughs assemblează două texte preexistente fără asociere, pentru a constitui un nou text ce trece dintr-odată de la un subiect la altul.

Este admisă ideea că muzica e mișcare, chiar culoare (sinestezia) și că e susceptibilă de sugerarea unor imagini. În cinematografie, ea are în mare parte a timpului un rol de accesoriu care însoțește sau subliniază acțiunea într-o manieră mai mult sau mai puțin redundantă. Dar, în cele mai bune cazuri, ea este un partener care instaurează un dialog cu imaginea în așa fel încât filmul devine de neconceput fără ea: *Alexandre Nevsky* (1838) al lui Einstein ar fi dramatic mai sărac fără muzica lui Prokofiev (și ce ar mai rămâne din faimoasa redare pe sticlă?),

Uruguay - EDEN



la fel ca *Femeia nisipurilor* (1964) al japonezului Hiroshi Teshigahara fără muzica electronică a lui Toru Takemitsu. Idealul constă în colaborarea intimă, asemănătoare celei din balet. Poetul Essenine va explica de altfel dansatoarei Isadora Duncan că este necesar să lucreze ca și el, „pentru că lucrul esențial al artei voastre este imaginea”¹⁵.

Viziunea îl duce spre alte sensuri, iar imaginea vizuală spre cu totul altele - cu condiția ca ea să nu se atenueze ca în benzile desenate sau în filmele gore unde ea nu e decât o mare paiață destinată doar amatorilor genului. Dubbele expuneri cele mai îndrăznețe din *Caleașca fantomă* (1920) al lui Victor Sjöström au surprins publicul la lansare mai puțin decât o vor face mai târziu ritmurile încrucișate din *Sacrul primăverii* (1913) al lui Stravinsky. În consecință, cinematografia a obișnuit publicul

cu toate invențiile posibile grație truvajelor din ce în ce mai sofisticate care par la fel de „veridice” ca realitatea. Cu această miză ne resemnăm, cu siguranță, atunci când rămânem sensibili poeziei învechite *Călătorie în lună* (1902) a lui Melies. Umbrele din *Nosferatu* (1922) al lui Murnau rămân mai îngrijorătoare, iar viziunea femeii sugând degetul de la picior al unei statui în *Vârsta de aur* (1930) a lui Bunuel, mai provocatoare decât multe alte superproducții cu efecte hiperbolice infantile¹⁶.

Această patină evocată în momentul care protejează și transformă mii de imagini în imagini seducătoare cinematografice nu se referă doar la acest domeniu al artei. Imaginile se perimau, de asemenea, iar sursa primelor filme comice nu mai dezlănțuie râsul tot așa cum nu provoacă nici admirație pentru portretul unui general necunoscut al Romei de odinioară. Acest lucru caracterizează toate epocile. „Natura este marea liră/Poetul este arcușul divin” aparținând lui Victor Hugo nu are decât un interes istoric, căci interesul său e aerisit. Romantismul are viziuni mărețe, exagerate uneori, după gustul epocilor ce au urmat, iar imaginea expresionistă sau suprarealistă se situează în această tradiție riscantă a excesului: „îmi jupoi până la sânge mâinile mele ridicate/ spre mieii de sticlă ai norilor” (Par Lagerqvist). Valoarea imaginilor este tributară schimbărilor societății. O parte din poezia elegiacă a lui Francis Jammes s-a îndepărtat de noi pentru că publicul cititor nu mai are contact cu lumea micilor biserici rustice și a animalelor de la fermă; iar Vladimir Maiakovski strigă de aici înainte degeaba „Gâtul foametei / gura ruinei / le vom sugruma cu nod fier” pentru că entuziasmul lui ideologic nu îi mai amăgește. Imaginile sunt tributare epocii lor, la fel cum acela care le primește este tributar sie însuși. Astfel, verbale, pictate, filmate sau altfel, imaginile pot uneori să și moară.

15 Serge Essenine citat de Y. Prokouchev, *Serge Essenine*, Progress, Moscova, 1979, p. 219.

16 „Producția cinematografică pentru consumatori strivește posibilitățile artei sub tone de deșeuri și elemente fără semnificație, fără să arate nimic, fără să prezinte nicio imagine. Filmul-poem este foarte rar.” Michel Deguy, *Sensul vizitei*, Stock, Paris, 2006, p. 66.

Rüdiger
SAFRANSKI

Dumnezeu (totuși nu) e mort

Abstract

Dans un monde où les gens semblent avoir oublié Dieu, l'auteur de cet article nous attire l'attention sur le fait que la religion reste au centre des conflits tels que ceux de l'Islame.

Mots-clé: Dieu, religion, conflit entre les religions

Societățile modern-occidentale l-au desființat pe Dumnezeu sau l-au uitat pur și simplu. Dar iată că dintr-o dată el este din nou prezent. Conflictul cultural cu Islamul dă naștere unei noi dezbateri religioase: coliziunea dintre culturile „reci” și cele „calde”.

Să începem cu situațiile obișnuite. De ce? Pentru că acolo ne-o permitem, după cum bine știm, în permanență - credința. Fără credință nu am putea trăi. În societatea modernă dominată de știință și informații, fiecare din noi trăiește - în ce privește cunoașterea - la mâna a doua, poate chiar a treia. Cu privire la majoritatea lucrurilor care depășesc domeniul nostru de competență sau pe cel al vieții obișnuite, nu ne rămâne decât să credem în știința altora. În mai toate situațiile imaginabile suntem condamnați să fim părtași prin credință la cunoaștere. De vreme ce fiecare dintre noi nu este specialist decât într-un anumit domeniu (fiind un „simplu laic” în ce privește restul, care este *imens*), odată cu societatea cunoașterii specializate crește și comunitatea credinței. Cu cât avem mai multă cunoaștere, cu atât avem și mai multă

credință - în cunoașterea altora. Acest tip de credință are fără îndoială un mare viitor.

În această societate a științei există domenii în care se crede cu o fervoare aproape mistică. Atunci când înțelepții domeniului economic apar la TV ca niște șamani ieșind din culise și încep să profetească, nu prea ne rămâne mare lucru de făcut decât să credem în aceste prognoze de moment emise pe post. Dar tot astfel credem și în psihanaliză, în Big Bang, în haosul din natură, în catastrofa climatică ce ne paște, în entropie și în moartea termică a universului, în gene egoiste și multe alte asemenea lucruri.

S-ar putea răspunde că aici nu e vorba decât de diferite versiuni ale probabilității, în care nu trebuie să crezi orbește și care din această pricină au destul de puțin de a face cu credința în sens religios. Și totuși, ne apropiem în acest fel de domeniul religios, pentru că aici deja e vorba despre încredere sau teamă cu privire la subiecte care multă vreme au trecut drept prin excelență religioase. Cine crede în Big Bang, nu ia drept probabilă o simplă ipoteză științifică, ci crede în ea cu tărie, ca în creația divină a lumii. În ipoteza legată de entropie și moartea termică a universului, la fel, poți crede ca în Apocalipsă.

Dar mai există un sens în care trăim zi de zi prin intermediul credinței. Omul este „animalul care poate promite”, a spus cândva Nietzsche. Unul promite, celălalt îl crede. Credința este în joc de ambele părți, căci și cel care promite trebuie să creadă în sine însuși, mai exact: în sinea sa viitoare, cea care trebuie să respecte o anumită promisiune. Fac o promisiune, pentru că am încredere în mine însumi, iar tu mă crezi pentru că îți promit un lucru sau altul. Acest tip de credință circulă în mod curent printre oameni și este tot atât de vital ca și aerul pe care îl respirăm. E o credință căreia, în numele capacității noastre de supraviețuire, trebuie să îi dorim un viitor. Omul trăiește, antropologic vorbind, pe credit.

Puterea civilizatoare a științelor nu ne poate amăgi însă, spre a ne face să credem că atitudinea de care dăm dovadă în viață e de natură științifică; dimpotrivă, aceasta

constă dintr-un *mixtum compositum* în care morala, religia și sentimentul - ca percepție nemijlocită a vieții - își au locul lor. Fiecare își găsește la un moment dat, a spus cândva marele sociolog Max Weber, propriul său *daimon*, cel care „ține firul vieții sale”. Pentru o conviețuire pașnică însă în societate, e necesar ca acești daimoni să nu se transforme în tirani. Societatea pluralist-democratică este pentru moment destul de bine asigurată împotriva acestui pericol. Chiar și „adevărurile” religioase au deprins între timp modestia și au învățat să suporte umilința faptului de a fi tratate drept simple „părerii” sau „opinii” pe piața liberă. O enciclică papală intră în emulație liberă cu manualele de *self-help* americane, iar Biblia concurează cu scrierile esoterice. Am intrat, că ne place sau nu, în epoca unui politeism secularizat. În societatea pluralistă există mulți zei, o seamă de orientări axiologice și o mulțime de convingeri de tip religios sau semireligios. Dumnezeu unic ce garanta cândva coeziunea spirituală a societății occidentale a explodat într-o serie de divinități domestice. Marile biserici se golesc, dar oferta cu privire la religia asumată ca *hobby* particular crește.

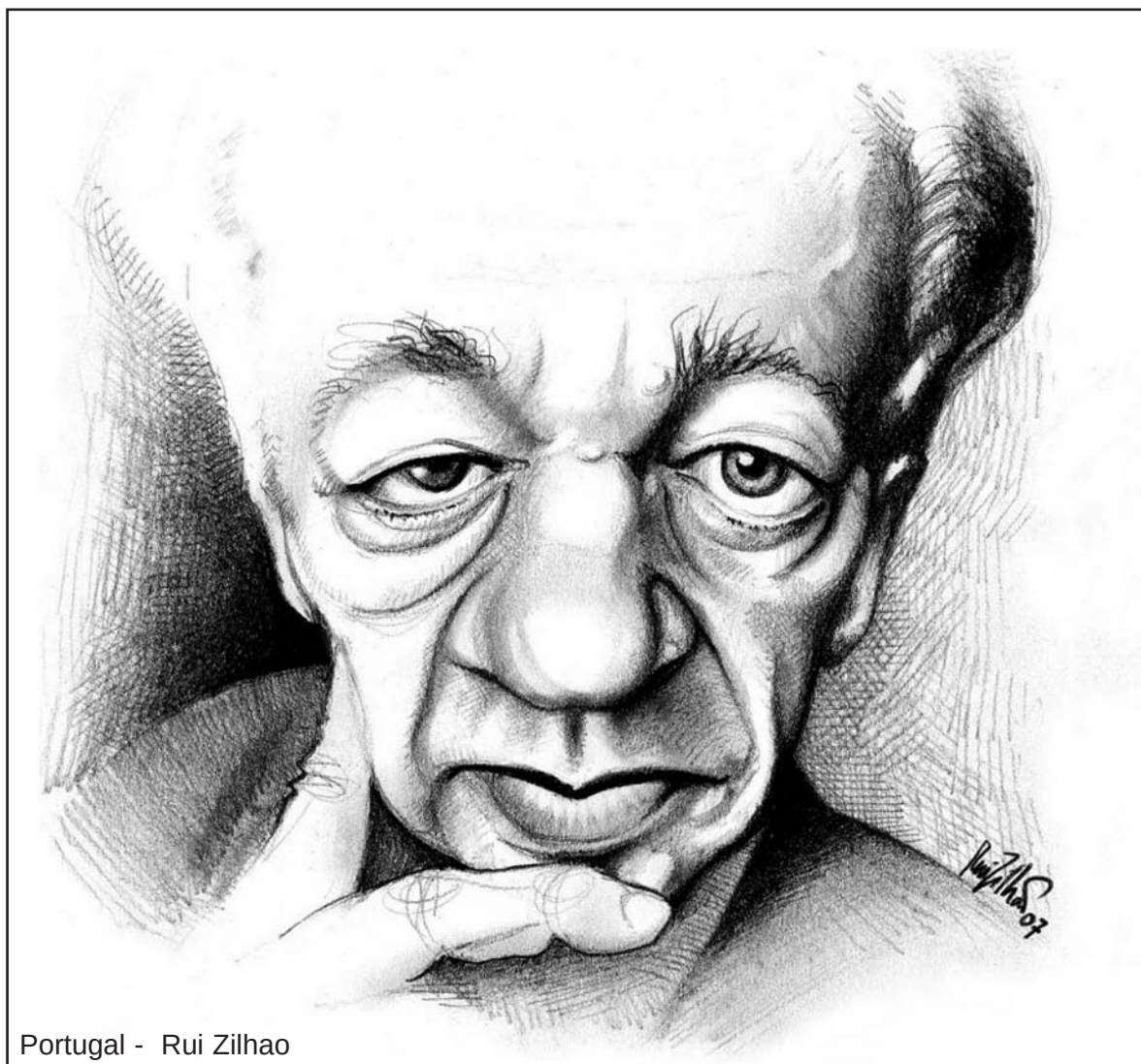
Acolo însă unde bisericile sunt active în mod public, o fac de regulă prin purtători de opinie finanțați cu bani publici și care administrează tezaurul spiritual al societății. Când astăzi marile biserici se luptă pentru acceptare la nivel social – bunăoară prin intermediul agențiilor de publicitate – se poate naște întrebarea: în ce măsură mai avem de a face aici cu religia.

Creștinismul oficial s-a transformat de regulă dintr-un proiect religios „cald” într-unul „rece”. Ce înțeleg printr-o religie „caldă”? Religie „caldă” o numesc pe aceea care are la bază, într-un fel sau altul, mântuirea, absolvirea din această lume. Ea se adresează acestei lumi, declară însă despre sine că nu e din această lume. Pentru o religie „caldă”, faptul de a fi în lume nu înseamnă altceva decât faptul de a fi plasat în conjunctura nepotrivită. De aceea în inima unei religii calde se găsește ideea de mântuire, eliberarea din această lume. Creștinismul a fost multă vreme tocmai o

astfel de religie „caldă”.

Pavel, adevăratul fondator al creștinismului ca religie în lume, a formulat acest miez de natură soteriologică în felul următor: „Dacă Christos nu ar fi înviat, predica noastră ar fi zadarnică, ca și credința voastră” (1 Cor. 15, 14). Aceste articole de credință legate de sacrificiul divin, moarte și înviere nu aveau substrat simbolic, psihologic sau atenuat în vreun alt fel. Viața cealaltă avea să fie la fel de reală ca cea de aici: doar că într-un alt loc și un alt timp. Acest alt-undeva, alt-cândva, se află în planul lui *dincolo*, dar e la fel de concret ca lucrurile palpabile, aflate în dimensiunea lui *dincoace*. Și dacă planul la care accedem pe lumea aceasta nu este înțeles decât ca ceva provizoriu, ca spațiu de tranzit, atunci și morala avea să capete altă coloratură. De aici înainte nu mai e vorba decât de a rămâne „pur” până la mântuire, până la Apocalipsă. O morală civică, menită să asigure supraviețuirea societății dincolo de imediat, pe termen lung, nu este necesară. O etică specifică acestui spațiu de tranzit există bunăoară în *Predica de pe munte*. Într-o lume caracterizată de lupta pentru afirmare și supraviețuire – și e cam singura cu care avem de a face – cine se înarmează cu această predică nu are pe termen lung nicio șansă de supraviețuire. Dar asta nici nu intră în preocupările unei religii „calde”. O religie „caldă” nu este, prin natura ei, un mod de a realiza o nouă ordine socială: „Împărăția mea nu este din lumea aceasta.”

Cu această dimensiune „caldă” a creștinismului, de factură extatică și apocaliptică, s-a cam terminat. Din creștinism a luat naștere proiectul „rece” al religiei civile, larg răspândite. Protecție spirituală din flanc la surmontarea problemelor lumii interioare, mai cu seamă în ce privește morala, destinul și problema sensului. Religia „rece” se descurcă, bine-mersi, și fără transcendență. E orientată spre immanent, fiind pragmatică, caritabilă, retorică. Lumea credinței este atât de psihologizată și de sociologizată, încât de acolo rezultă un amestec de etică socială, gândire a puterii instituționale, psihoterapie, tehnici de meditație, serviciu muzeal, management cul-



Portugal - Rui Zilhao

tural și asistență socială. Speranțele și mântuirea ca atare s-au îngrămădit astfel, acolo unde încă mai există, de pe scena exterioară pe cea interioară.

Această interiorizare, psihologizare și terapeutizare ține de istoria „răcirii” religiei și se manifestă în contextul acelui fenomen occidental de profunzime al „disocierii sferelor valorice” (Max Weber); sferele religiei, științei și politicii s-au diferențiat. Încă din zorii epocii moderne s-a impus, nu fără dificultate, acel „sistem bicameral” al culturii, pe care Nietzsche îl descria astfel: o cultură superioară, spune el, trebuie să ofere omului „simultan două zone cerebrale distincte, una pentru a simți știința, cealaltă - neștiința: una lângă cealaltă, fără amestec,

disociate una de cealaltă; e o condiție *sine qua non* a sănătății noastre interioare. Într-una din zone se află izvorul forței, în cealaltă regulatorul: cu iluzii, prejudecăți și pasiuni trebuie încins focul, iar cu ajutorul științei cunoscătoare trebuie să venim în întâmpinarea efectelor periculoase și pernicioase ale unei supraîncălziri”.

Religii „reci” sunt cele care au acceptat nu doar la suprafață, ci și în profunzime acest joc alternativ între supraîncălzire și răcire, care au devenit raționale și se lasă „răcite” la temperatura a ceea ce este util societății. Într-un cuvânt: care sunt *din* și vor să fie doar *pentru* această lume.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul religiei „calde”: adevărul acesteia vrea să

cuprindă întreaga viață și, în consecință, să o transforme; aici nu există o disociere a sferelor de valori. Pentru o astfel de religie, e vorba de întreg, iar ea încearcă să-l cuprindă deplin și pe om. Își dorește să îl conducă spre limanul mântuirii, să îl mântuiască din această lume. Ea lasă liberă legătura ce ține lumea laolaltă și o desface uneori cu totul, fie pe calea blândă a misticii, fie la modul terorist și distructiv.

Între timp am realizat că, dacă vrem să vedem o asemenea religie „caldă” în acțiune, trebuie să întoarcem privirea către fundamentalismul islamic. Aici iese în evidență, așa cum era cândva în cazul creștinismului, latura lui extatică și apocaliptică. Cei care s-au năpustit în zbor în turnurile gemene din New York erau cu siguranță apocaliptici - un comando al înălțării la cer, la propriu. Disprețuiau cultura occidentală, decadentă și păgână, așa cum și creștinii i-au disprețuit cândva pe barbari. De data aceasta însă noi, cei care aparținem culturii occidentale secularizate, suntem păgânii. Atacul de la 11 septembrie 2001 a fost – pe lângă multe altele – un proces vindicativ făcut de către niște apocaliptici unei civilizații, în ochii lor, nihiliste și decadente.

În timpul „guvernării” talibane din Afganistan, un jurnalist german a relatat discuția avută cu „ministrul de externe” taliban care, la întrebarea de ce regimul nu întreprinde nimic pentru a repune pe picioare o țară distrusă, a răspuns prin intermediul unei metafore. Dacă dv., a spus el, călătoriți cu avionul și vă prăbușiți într-un ținut neprimitor, dar supraviețuiți și aveți certitudinea că într-un interval scurt de timp veți fi salvat și dus acasă, evident că nu o să vă apucați să construiți tot felul de facilități în locul acela. Aceasta, a spus ministrul lor de externe, este starea în care se găsește Talibanul: nu peste mult timp vor merge în Împărăția Cerului. Din acest motiv, pur și simplu nu merită să încerci să schimbi ceva cu privire la suferința și imperfecțiunile lumii acesteia. E vorba tocmai de acea conștiință a spațiului de tranzit, de sală de așteptare, care ar trebui să ne fie încă familiară din faza „caldă” a creștinismului.

Aceasta este versiunea barbară a hotă-

rării întru transcendență. Evident că pentru acest sentiment de spațiu de tranzit sau sală de așteptare există și o formă de exprimare, respectiv acțiune, de tip blând, nonviolent, specifică lumii interioare: să ne gândim doar la *Predica de pe munte*, pe care am amintit-o deja, cu a sa etică a conservării purității.

Să ne oprim o clipă la variantele „reci” ale fenomenului religios. Acestea sunt legitimate de simpla existență a experiențelor religioase, ca și de nevoia de exprimare corespunzătoare acestora. Cum definim însă experiența religioasă? Poate că prin sentimentul apartenenței la o comunitate ce conferă *sens* și care ne depășește ca indivizi, o comunitate definită prin ritualuri, instituții și simboluri specifice; e vorba de o experiență autentică a relațiilor, de depășirea contingentului, de orientare în viață. Omul vrea să se simtă acasă nu doar în sens material, ci și în sens sufletesc-spiritual. Acest dor după o împlinire la nivelul unui sens atotcuprinzător e probabil decisivă. Ea poate fi satisfăcută în diferite moduri. Dar – și acesta este aspectul important – această căutare a sensului și a sentimentului apartenenței pot fi dobândite și prin metode perverse.

Religiile pot perverti, caz în care vorbim despre surrogate de tip religios sau ideologii. Național-socialismul a fost, pe lângă multe alte lucruri, și un asemenea surrogat, o revoltă aseasonată cu motive religioase împotriva insolenței unei modernități secularizate, pluraliste. Carl Friedrich von Weizsäcker a scris imediat după sfârșitul dominației naziste: „Național-socialismul a fost o religie. Dorul credinței, pe care Biserica nu îl mai putea satisface, și forța credinței, care nu o mai lega interior, s-au revărsat în el.”

Cum putem deosebi formele religioase autentice de cele pervertite? O religie autentică educă omul întru venerație în fața universului insondabil, ineputabil. În lumina credinței, lumea devine „mai mare”, pentru că își păstrează misterul, și omul se înțelege pe sine ca parte a acestuia, rămâne incert față de sine. Pentru un surrogat religios în schimb, lumea se micșorează. Susținătorul unei asemenea pseudo-religii nu găsește în

întregul univers nimic altceva decât confirmarea propriei sale opinii, pe care o apără cu ardoarea credinței împotriva restului lumii și a propriilor îndoieli interioare. Fenomenul devine periculos mai cu seamă acolo unde această monomanie trece în plan politic și devine o metodă de „mântuire” prin forță a întregii lumi, dintr-un punct unilateral de vedere.

Ideologiile totalitare ale veacului trecut – național-socialismul și comunismul – s-au dovedit a fi în acest sens religii perverse. Perspectivele lor asupra lumii pretind a fi înțeles exhaustiv adevărata esență a naturii și istoriei. Mai pretind, de asemenea, a cunoaște și misterul ce ține lumea laolaltă, care o face să pulseze în miezul ei interior cel mai intim. Aceste ideologii emit pretenția de a înțelege întregul și înșfacă în ghearele lor omul întreg. Îi oferă acestuia siguranța unei fortărețe cu vizetă și crenguri. Ele manipulează frica omului în fața unei vieți deschise, în fața pericolului libertății umane, care înseamnă întotdeauna și nesiguranță, solitudine, incertitudini. Vor să îl absolve pe om de dificila sa libertate de a fi un individ, pentru a-l încartirui într-un colectiv de chipuri anonime: acolo poate avea el sentimentul apartenenței – în opoziție conflictuală cu cei care nu aparțin unui asemenea colectiv. Această opoziție are o semnificație elementară: sentimentul unui asemenea tip de apartenență nu este altceva, privit mai atent, decât delimitarea de dușmani și străini. Ideologiile totalitare înțelese ca surogat religios vor să îl elibereze pe om de libertate, care include mereu și sentimentul alienării și al singurătății. Alienarea și solitudinea sunt direct conectate cu experiența unei lipse greu de definit, despre care Georg Büchner spunea prin al său Danton: „S-a făcut o greșală, atunci când am fost concepuți; ne lipsește ceva, nu am niciun nume pentru asta – dar nu vom reuși niciodată scoțându-ne măruntaiele, ce rezolvăm dacă ne despicăm unii altora trupurile?”

Dacă deci vrem să ne gândim la viitorul credinței, va trebui să ne așteptăm la un declin și mai accentuat al marilor biserici. În alte regiuni ale lumii, fundamentalismul

religios ca opoziție a unei culturi „calde” împotriva uneia care s-a răcit va crește (și nu trebuie să excludem nici posibilitatea ca asemenea enclave fundamentaliste să se extindă și în occident); în al treilea rând însă, are să ia proporții ceea ce William James a numit acum mai bine de o sută de ani „voința de a crede”; aceasta va crește în acea formă privată, multiplă, de mici dimensiuni, ca esoterism particular și satisfacere personală a necesităților metafizice, pe de o parte; pe de altă parte însă, această voință pentru credință se va transforma într-o problemă de ordin politic și moral.

Ne aflăm într-o situație în care crește convingerea că pentru coeziunea societății și orientării valorice am putea avea nevoie de o religie, dar în același timp știm sau ar trebui să știm că din această intuiție, din această convingere lăuntrică nu decurge nimic religios – ci doar voința pentru credință. Această voință de a crede nu este altceva decât nevoia unei justificări morale ultime. Să luăm bunăoară „valoarea” demnității umane. „Toți oamenii se nasc liberi și egali în ce privește drepturile și demnitatea”, anunță primul articol al *Declarației universale a drepturilor omului*. Dar se naște oare omul înzestrat cu demnitate, la fel cum se naște înzestrat cu membre? Evident că nu. „Demnitatea” este recunoscută, dar prin intermediul cărei instanțe? Răspunsul secularizat este: prin societate. Religia spune însă: prin Dumnezeu. Pe bună dreptate însă omul resimte fundamentarea demnității umane printr-un compromis social drept destul de slabă, pentru că el așază această „demnitate” pe nisipul mișcător al unor asemenea convenții determinate de majorități schimbătoare. În cazul hitlerismului, s-a dovedit că e posibil să câștigi de partea ta majoritățile, pentru un proiect al distrugerii sistematice a demnității umane.

Și iată cum se ajunge la tentativa paradoxală de a ancora această demnitate într-o decizie de tip democratic, pentru a o declara mai apoi totuși drept valoare independentă de această decizie. Legea fundamentală a republicii federale oferă un exemplu al acestui paradox. Acolo, demnitatea umană este numită „intangibilă”: nicio majoritate nu

are dreptul să se atingă de drepturile fundamentale care decurg din „demnitatea” omului. Acest lucru este însă echivalent cu încercarea de a institui un tabu sacru într-o lume complet secularizată. O decizie la nivel social este transformată într-o chestiune care ar trebui în perspectivă să rămână dincolo de acest plan. În acest fel se încearcă a se fundamenta „demnitatea” umană nu doar prin intermediul unei hotărâri a societății, ci prin ceva de natură absolută, prin Dumnezeu sau prin ce a mai rămas din el: o instanță morală a justificării ultime.

Nietzsche este cel care a numit acest tip de justificare morală ultimă drept „halucinație conceptuală”, care nu e valabilă decât dacă crezi în ea. Cine pricepe însă, mai spune Nietzsche, că lucrurile în care crede sunt născocite chiar de el însuși – adică Dumnezeu sau morala –, acela nu va mai putea crede în ele. „Moartea lui Dumnezeu” invocată de Nietzsche înseamnă în consecință mai degrabă că, atunci când încetezi să mai crezi în Dumnezeu, nu îți mai rămâne decât să crezi în om. În acest fel putem face descoperirea surprinzătoare că faptul de a crede în om era mai facil atunci când omul alegea calea ocolită, prin intermediul credinței în Dumnezeu.

De ce? Pentru că omul simte nevoia de a vedea morala, adică decizia cu privire la bine și rău, ancorată într-un fundament care este mai adânc și mai cuprinzător decât ființa sa limitată. O morală pe care ești conștient că ai instituit-o tu însuși nu are aceeași semnificație necondiționată, transcendentă. O scurtă privire în istoria religiilor confirmă această voință pentru transcendența morală. Dumnezeu i-a dat lui Moise tablele legii. Și Mohammed a primit prescripțiile de viață de la Allah. Chiar și în astfel de vremuri secularizate deci, voința pentru o transcendență morală rămâne intactă, pentru că omul încearcă în continuare să înrădăcineze binele și răul într-o entitate de natură trans-umană, fie că indică, precum Rousseau, spre binele inerent din natură ca reper de orientare sau, precum darwinismul social, conferă dreptului celui mai tare o explicație de natură biologică. Cosmosul perfect ordonat, natura,



Dumnezeu sau o rațiune absolută – acestea sunt în linii mari formele prin care se manifestă transcendența morală. Există deci, putem trage această concluzie, un dor nedefinit după transcendență morală, pentru că omul nu se poate încrede în sine pe acest drum: ceea ce am inventat eu însumi nu poate fi de prea mare valoare. De aici, nevoia de sancțiune divină.

Dar să nu ne facem iluzii: Dumnezeul civil-religios devine un efect *placebo*. „Dumnezeu”, a spus cândva Robert Spaemann, „nu poate îndeplini o funcție antropologică, decât atât timp cât nu este înțeles prin aceeași funcție. Pentru Dumnezeul moral și antropologic, iluminismul a însemnat sfârșitul, așa cum un *placebo*, un remediu fictiv, funcționează doar atât timp cât pacientul nu realizează că doar credința lui era cea care determina efectul.”

Despre acest proces, prin care se încearcă resuscitarea religiei datorită efectelor ei dezirabile, marele filosof al religiei Paul Tillich a spus cândva că e ca și cum „ai încerca să scoți mama din prunc sau tatăl din nimic”.

Cu toate acestea, nu cred că această întreprindere este cu totul lipsită de perspective. Poate că unii dintre dv. își mai amintesc acel film cult al lui Antonioni din anii '70, „Blow up”. Acolo apare la un moment dat următoarea scenă, undeva spre final: protagonistul, un fotograf, ajunge dimineța, după o noapte plină de peripeții, la un teren împrejmuit cu gard. Acolo doi oameni joacă absorbiți tenis. Mai exact, îi vedem făcând gesturile respective, dar nu vedem mingea. Nici fotograful nu vede mingea, pentru că se uită stupefiat din fața grilajului și îi urmărește pe cei doi jucând. Iar noi ca spectatori urmărim la fel acest joc, pentru că la un moment dat camera începe să urmărească traiectoria mingii imaginare. Și irealul devine astfel tot mai real în acea dimineată gri.

Dintr-o dată, începem să auzim mingea, întâi mai încet, acoperită de vânt, apoi tot mai distinct, iar fotograful care stă și se uită din spatele gardului își mișcă capul încoace și încolo în ritmul loviturilor de minge. Iată însă că unul din jucători lovește mingea prea tare. Mingea, pe care încă nu o vede nimeni, zboară peste gard și cade la picioarele fotografului. Jucătorii privesc la el rugători. Acesta ezită, se apleacă șovăind, ridică ceva inexistent de jos și îl aruncă peste gard. Jucătorii îi mulțumesc și încep să joace în continuare.

Despre minge nu se prea poate spune mare lucru, așa cum nici despre Dumnezeu nu se poate spune mai nimic, pentru că nu e prezent. Dar jocul e prezent, și dinamica lui îi transformă pe spectatori, chiar și pe noi, în participanți. Cu alte cuvinte: începeți să jucați și veți vedea cât de reală este mingea. Dacă vreți să știți dinainte dacă mingea există sau nu, nu veți mai începe niciodată. Și astfel, nici jocul nu va exista nicicând. Religia civilă este jocul fără minge. Jucăm „ca și cum” mingea, adică Dumnezeu, ar exista. Dacă jocul „funcționează”, până la

urmă nici nu mai contează prea mult dacă există sau nu o minge.

Acest lucru este valabil și pentru o morală pe care ne-o impunem ca și cum ar fi dată „de sus”, instituită prin autoritatea divină. Mai mult, e valabil și pentru jocul vieții, cu care trebuie să începi, fără să te întrebi prea mult cu privire la sensul lui. Și aici putem spune: sensul va rezulta abia din jocul însuși. Nu mai devreme, nici mai târziu.

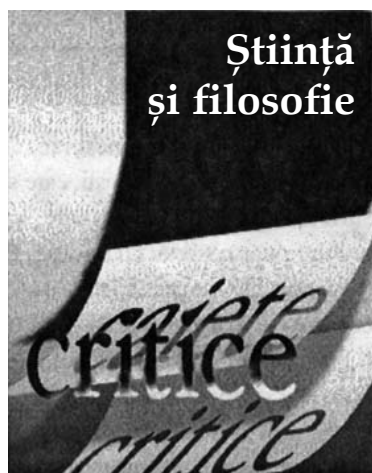
Indiferent cum am lua-o, forțele religioase creatoare care se manifestă în istoria umanității și au format atâtea culturi există în noi – astăzi, ca și până acum. Omul este o ființă care poate transgresa, cu alte cuvinte poate ieși din sine însuși; o ființă caracterizată de faptul că nu-și aparține sieși. Pentru această capacitate de transcendență există nenumărate denumiri. Celei mai frumoase i-au dat probabil Schelling și Goethe glas, atunci când au afirmat: omul este natură; dar în om natura își deschide ochii și realizează că este prezentă. Prin om, natura se înalță la conștiința de sine, și prin aceasta ajunge dincolo de sine. De aici crește și uimirea cu privire la faptul că există mai degrabă ființa decât nimicul. Din acest joc al transcenderii cresc cultura și știința, ca și marea răspundere pentru viață în ansamblu, nu doar pentru propriul eu.

Tot din acest spațiu al transcenderii au ieșit la iveală și religiile. Acestea nu sunt decât încercări de a da un chip transcendenței, în baza căreia putem ieși din noi înșine. Rezerva culturală a acestei imagini creștin-occidentale a lui Dumnezeu pare a fi epuizată – locul transcendenței e de aceea într-un anumit sens gol, pentru moment. Lucru care nu e neapărat rău, cu condiția să ne conservăm această capacitate de a transcende, să ne păstrăm deschiderea și să ne ferim de atrofierea la nivelul unei ființe unidimensionale. Sub această rezervă, acest spațiu „gol” al transcendenței împlinește în mod ironic vechea poruncă: să nu îți faci chip cioplit!

„Cicero”, mai 2004,
Traducere din limba germană
de Daniel STUPARU

Viorel BARBU

Timp kantian – timp eminescian



Abstract

Kantian time – eminescian time. One briefly discusses the kantian sources of Eminescu ideas about time and space.

Key-words: time, space, ideas, source, Eminescu

Atât manuscrisele, cât și mărturiile contemporanilor dovedesc interesul tânărului Eminescu pentru științele exacte: mecanică, astronomie, fizică, matematică sau pentru ceea ce se mai numea încă pe la jumătatea secolului trecut *filosofie naturală*. Multă vreme apetența poetului pentru discipline științifice, pe care se pare că le detesta ca adolescent, a fost privită ca un capriciu sau ca o curiozitate amuzantă de către cei care i-au studiat viața și opera, dar această înclinație era consecința firească a doi factori care au contribuit decisiv la formarea sa intelectuală: contractul cu filosofia kantiană și climatul științific din universitățile europene în a doua jumătate a secolului nouăsprezece prin care a trecut. Era epoca triumfului științelor exacte; planetele se descopereau în cabinetele matematicienilor, iar principiile fundamentale ale naturii și universului se formulau ca ecuații matematice. “Toate sunt ecuațiune”, scria poetul în însemnările sale pe atunci. De aici încolo, orice discurs filosofic despre natură nu putea avea credibilitate decât în cadrul riguros al științei. În acest context, logicianul austriac Ludwig Wittgenstein avea să declare la începutul secolului nostru: “singurul obiect de studiu care mai rămâne filosofiei de aici înainte este interpretarea limbajului”, dar Eminescu anticipase aceste gânduri cu câteva decenii mai înainte: “filosofia a căzut în discredit prin sărăcia ei relativă față de botgăția ficelor ei... matema-

tica, geometria, astronomia”. Ne putem imagina fascinația poetului în fața marilor teorii științifice ale vremii sale care într-un secol excesiv de optimist păreau capabile să explice și să prevadă totul. De aici curiozitatea sa științifică și admirația nedisimulată pentru noii magicieni ai secolului: savanții. “Universul fără margini e în degetul lui mic, căci sub fruntea-i viitorul și trecutul se încheagă; precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr, așa el sprijină lumea și vecia într-un număr” (*Scrisoarea I*) sau: “parcă-l văd pe astronomul cu a negurii repaos cum ușor ca din cutie scoate lumine din chaos” (*Scrisoarea a II-a*).

Eminescu a scris lucruri pertinente despre raționamentul matematic privit ca “un joc cu legile minții”, iar “legile minții noastre sunt înăscute”, scria poetul, parafrazându-l pe Kant. Se știe, de altfel, că Eminescu a avut un adevărat cult pentru gânditorul din Königsberg: “Kant este cel mai profund dintre muritori”, scria el, iar în altă însemnare: “când cineva a pătruns odată pe Kant, mintea sa nu mai e decât o fereastră prin care soarele unei lumi noi pătrunde în inimă”. Aparent este de neînțeles pasiunea unui romantic pentru o teorie filosofică atât de riguros fundamentată, aproape matematizată, dar aceasta se explică atât prin prestigiul filosofiei kantiene în epocă, cât și printr-o trăsătură distinctivă a spiritului eminescian: rigoarea și exigența intelectuală care l-au îndemnat să meargă direct la

izvoarele ideilor. Atât însemnările, cât și lirica sa acordă un loc aparte conceptului de timp, iar timpul eminescian este, cu unele nuanțe, cel newtonian-kantian, adică flux unidimensional, ordonat și infinit; "fiecare parte a sa determină trecutul și tot viitorul; e o linie de demarcație între ceea ce a rămas îndărăt și ce se va întâmpla înainte" sau "orice moment prezent este ecuațiunea momentului următor", scrie el. În poezie, aceste idei vor fi exprimate în imagini nemuritoare: "Viitorul și trecutul sunt a filei două fețe, vede-n capăt începutul cine știe să le-nvețe" (*Glossa*). Sau: "Din orice clipă trecătoare, // Ăst adevăr îl înțeleg, că sprijină vecia'ntreagă // Și'nvârte universu'ntreg" (*Cu mâine zilele-ți adaugi*). În fine, acel tulburător „Iar timpul crește în urma mea, mă'ntunec" (*Sonet*). În timp este încifrat, spune Kant, conceptul mișcării, adică al schimbării în spațiu, mișcarea fiind fenomenul care pune în relație timpul și spațiul. Să amintim că mișcarea este o temă dominantă a liricii eminesciene, iar starea de repaos văzută ca punct inițial sau final al mișcării este un motiv la fel de frecvent. "Și din repaos m-am născut, mi-e sete de repaos", spune Hyperion, iar în *Rugăciunea unui Dac*: "Și îngăduie intrarea-mi în veșnicul repaos".

Totuși, Eminescu introduce în poezia sa și un altfel de timp aparent nekantian. Versuri precum "vremea încearcă în zadar din goluri a se naște", descrierile genezei din *Rugăciunea unui Dac* sau din *Scrisoarea I* trimit la un timp finit, istoric, care se naște și moare. "Timpul nu poate fi anulat, deși fenomenele pot fi scoase din timp", spune Kant (*Critica rațiunii pure*), dar timpul de care este vorba mai sus este mai degrabă cel care va opera în fizica secolului XX. Este adevărat că însuși Kant scria despre "spațiul gol în afară și timpul gol dinaintea lumii", dar o face pentru a explica caracterul lor infinit și a priori. Există și un text în care Eminescu sugerează conceptul de timp local, adică de nesimultaneitate în continuul spațiu-timp și în care unii exegeți ai săi au văzut o prioritate în teoria relativității. De fapt, după părerea noastră, și aici Eminescu rămâne în limitele kantiene, deoarece, fapt



recunoscut ulterior și de Einstein, ideea nesimultaneității apăruse deja în *Critica rațiunii pure*. Citez (*Critica rațiunii pure*): "Este necesar ca fenomenele simultane să stea în comuniune deplină de interdependență", iar "lumina care joacă între ochiul nostru și corpurile cerești înfăptuiește o comuniune între noi și acestea, dovedind simultaneitatea celor din urmă". Găsim aici în germene una dintre ideile principale ale relativității restrânse și dacă totuși Kant nu ajunge la principiile teoriei relativității restrânse, introdusă mai târziu în știință de Lorenz și Einstein, aceasta se datorează faptului că analizei sale îi lipsea un postulat fundamental: viteza luminii ca limită superioară a vitezelor din univers. Interpretarea pe care Eminescu o dă acestor idei kantiene este totuși originală și remarcabilă ca exprimare literară. Evocând rădăcinile kantiene ale concepției eminesciene despre spațiu și timp, nu am dorit desigur să punem la îndoială originalitatea lor, ci doar să facem distincția necesară între gândirea sa filosofică formată la școala marilor sinteze universale și forța geniului său poetic care a reformulat în imagini artistice concepte de mare profunzime.

Un mare poet este un magician al limbii, iar atunci când geniul poetic se completează cu o cultură filosofică superioară, rezultatul este o operă unică, care aspiră la universalitate; aceasta este și condiția operei poetului nostru național.

Virgil TĂNASE

Cărările scriiturii



Resume

Une page de journal de Virgil Tanase. Sur son essai d'écriture sans avoir le temps nécessaire pour s'exprimer conformément à ses habitudes de chroniqueur.

Pe la începutul toamnei mi s-a cerut să particip cu o proză inedită la un volum colectiv a cărui menire n-am înțeles-o prea bine. Din motive diverse, mi-am călcat pe inimă și am promis un text, deși știam foarte bine că timpul e scurt. Scurt nu din punctul de vedere al celor zece-cinsprezece pagini care mi se cer, și pe care, în calitate de cronicar, le scriu unori săptămânal. Scurt, în schimb, pentru un text de proză care, în ceea ce mă privește, se scrie greu și cere un lung răgaz în care arunc la coș nenumărate variante înainte de-a găsi, în cele din urmă, firul care mă poate duce undeva. E felul meu de a gândi: scriind. Nu imaginez nimic altfel decât așternând pe hârtie maldăre de cuvinte, o dovadă mai mult că, în ceea ce mă privește, literatura nu se concepe, ci se săvârșește; o bună bucată de vreme după ce am început să lucrez la o proză scrută sau la un roman, nu știu nimic despre ce voi scrie și descopăr subiectul, dacă pot să mă exprim așa, pe măsură ce-l scriu.

Am, e adevărat, un punct de plecare, arbitrar, firește: o situație, o sintagmă, o replică, cărora încerc să le adaug pe pipăite altele, așa cum un compozitor, după ce a stârnit o notă apăsând o clapă a pianului, încearcă să alcătuiască o melodie revenid de fiecare dată, după ce-a atins alte câteva, nemulțumit, la cea dintâi ca s-o ia de la capăt. E un exercițiu primejdios, știu, și de

fapt sfătuiesc pe cei care vin uneori să-mi ceară părerea să persevereze înainte de-a rupe paginile pe care le-au scris, adesea neîndemânatece, stupide, la fel de neputincioase să va apere de ploaie și de vânt ca planul, pe hârtie, al unei case. Cel care scrie literatură – și, mi se pare, lucrurile stau aidoma pentru toți, începători și meseriași – trebuie, ca-n basmele unde eroul e pus la încercare, să depășească mai întâi repulsia pe care i-o provoacă primele pagini ale unui nou text.

Este condiția ca să descoperi, poate, după un urcuș mai mult sau mai puțin lung, mai mult sau mai puțin anevoios, o deschidere de unde poți privi în vale și găsi sensul alcătuirilor care de-abia acum se oferă ochiului. De-abia acum, mulțumită efortului fără sens pe care l-ai făcut, datorită ascensiunii care s-a săvârșit fără cărare – cărările duc întodeauna spre puncte deja cunoscute, explorate, epuizate -, prin harul unei încăpățănări care putea părea stupidă (și care rămâne stupidă pentru cei care n-au avut tăria să urce orbește până la locul miraculos de unde peisajul se dezvăluie), de-abia acum poți înțelege noima acestui crâmpiei de lume care se ivește, pe neașteptate, înapoia ta; de-abia acum descoperi sensul acestui ciob de viață, rostul acestei frânturi încă nedescoperite sau încă nespuse, pe care te vei strădui să o oferi unui cititor

care-și petrece viața prins de alte îndeletniciri, altminteri utile.

De multe zile înșir anapoda fraze, care uneori se leagă, alteori nu, care sună stupid și fals, arunc conștiincios semințe, așteptând ca, din întâmplare, poate, una să cadă pe un câmp rodnic.

Această etapă a scrierii este dificilă, descurajantă, întrucât te întrebi mereu dacă mai poți scrie, dacă izvorul scrierii n-a secăt, dacă scrierea în sine mai are un rost. Numai experiența unor asemenea momente încununate, totuși, în cele din urmă de un text acceptabil ne ferește în parte de disperare și autodistrugere.

Și nu mă pot împidica să corectez o idee foarte răspândită, întărită de Eminescu, printre alții, anume că e ușor a scrie când nu ai nimic a spune. Din contră, când sâmburul literar vine dintr-altă parte, când ai o lecție de dat sau un eveniment de povestit, când iei deci haina profesorului sau a istoricului (ca să nu spun a propagandistului sau a jurnalistului), scrisul e o îndeletnicire plăcută, odihnitoare, care nu cere decât un efort aproape fizic, aidoma celui pe care-l face tâmplarul când construiește o masă. Firește, marii scriitori, convinși că fac dulgherie, lasă să treacă prin ei, neștiută lor, literatura. Tolstoi, vrând să scrie un roman didactic care să facă elogiul "vieții adevărate" pe care o descoperă eroii săi Kitty și Levin, e depășit de fapte și cartea sa devine *Ana Karenina*; iar Balzac, cel care în *Comedia umană* își încorsetează eroii pentru a-i supune logicii zoologice a lui Geoffroy de Saint-Hilaire, este genial prin calitățile care se dezvăluie îndeosebi (spre disperarea profesorilor) în *Les Contes drolatiques*, unde nu mai sunt zăgazuri, unde cosmosul se încropește din nimic.

Atunci, de ce să ne mai ascundem după deget? De ce să ne ferim de literatură, de ce să ne rușinăm de ea, ascunzînd-o când sub straie de ideie socială, când sub cele ale aventurii polițiste? Încerc, în ceea ce mă privește, să scriu înlăturând din plecare tot ce aș avea a spune și, credeți-mă, e foarte

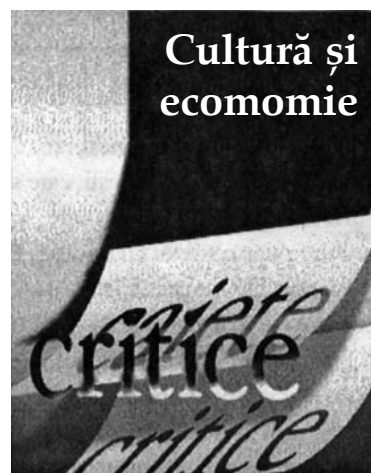
greu. Această literatură e un simptom așa cum visele, ireale din punctul de vedere al celui care le compară cu realul, sunt o manifestare indiscutabilă a realității noastre psihice. Cel care se preocupă de lumea împrejmuitoare n-are ce face cu aceste alcătuiuri aberante unde viii și morții se amestecă, corăbiile zboară și noi înșine suntem pierduți în clădiri cu pereți de parfum și ferești care se deschid spre o muzică încă nescrisă; și putem pune la îndoială îndeletnicirea celor care încearcă să găsească în aceste vise semnele unui viitor improbabil. În schimb, cel care se apropie de aceste vise pe care le-am visat, care sunt reale pentru că le-am visat, reale nu în conținutul, ci în existența lor !..., cel care se apropie de ele așa cum medicul constată febra, roșeața, punctele dureroase..., cel care are aplecare către misterul existenței noastre lăuntrice, acesta va găsi în făptura ireală a viselor noastre reale semne în măsură să-i ațâțe curiozitatea, să-i deștepte senzații inedite, să trezească în el semințe de care nu avea știință și care dintr-o dată, poate numai tranzitoriu, dau muguri de doliu sau bucurie, înfloresc miraculos, răspândind mirosul de lapte afumat din vremea când, în copilărie, venit direct de la vacă, mama îl mai uita pe foc etc.

Scrisul devine o îndeletnicire foarte anevoioasă când scriitorul nu se consideră un conducător de oști purtând un stindard în spatele căruia cititorii ar trebui să galopeze către un viitor de aur, scrisul devine o continuă criză de nervi când scriitorul n-are nimic de spus și nu vrea decât să deștepte în cititor, printr-un fenomen de rezonanță, clinchetul unor zămsliri depre care acesta habar n-avea că-i alcătuiesc sufletul.

Povestirea mea – *Zi de grevă* – s-a încheiat și numai Dumnezeu știe despre ce este vorba în acest text unde se amestecă peisaje de iarnă și războiul dintre normanzi și saxoni, un itinerar printr-un oraș blocat de grevă și întâlnirea cu o studentă de la secția de textile a Institutului de Artă.

Maria
MOLDOVEANU

Economia artelor (IV)



Abstract

On the economy of arts. Several aspects of the art market are presented in the article, taking into consideration the way in which art is evaluated and commercialized throughout the world.

Key-words: distribution, mass-media, art commerce, collectionare

Drumul artei către publicul ei - cu referire la artele vizuale -

1. Procesul de difuzare a artei

Drumul artei către publicul ei sau drumul publicului către genurile de artă pe care le frecventează? La prima lectură, diferența ține de sensul traseului ce trebuie parcurs între cele două destinații importante: creație/producție și piață. În realitate, parcurgerea acestui drum antrenează elemente ale mixului de marketing (e.g., strategii de distribuție și promovare), dar și componente ale comportamentului de consum.

Dacă analizăm consumul de artă ca pe un proces de comunicare, după modelul lui Claude Martin, constatăm numeroase similitudini: creația și producția de artă se identifică în mare măsură cu *emiterea* mesajelor - bunurile și serviciile artistice reprezintă mesajele estetice, cognitive, emoționale etc., iar piața, constituită din diverse segmente de consumatori, receptează mai mult sau mai puțin operele care îi sunt destinate.

Creația înseamnă conceperea de opere originale (e.g., scenariul unui film), iar *producția* - "punerea în operă" a ideii creatorului (e.g., realizarea filmului după scenariul respectiv), demers ce are la rândul său o importantă dimensiune creativă (a regizorului, a actorilor, a scenaristului ș.a.).

Difuzarea sau *distribuția* desenează traseul operelor artistice de la ofertanți până la consumatori. *Distribuția* este definită ca

ansamblu de activități prin care arta ajunge la public, fie că este vânzare directă (e.g., lucrare plastică vândută din atelierul artistului), fie că sunt antrenate diverse structuri intermediare (biblioteci, librării, galerii de artă etc.).

În cazul serviciilor, mai ales al serviciilor artistice, diferența dintre producție și distribuție este relativă, cum se întâmplă, de pildă, în cazul spectacolelor de teatru. Producătorii practică diverse strategii pentru a simplifica drumul până la consumatorii finali.

Cea mai simplă strategie este aceea care implică o singură verigă a canalului de distribuție sau a canalului de comercializare, cum mai este denumit (e.g., edituri care își vând cărțile printr-o singură companie de librării).

Majoritatea producătorilor optează pentru mai multe canale sau pentru un singur canal, cu mai multe verigi. În cazul presei scrise, canalul de distribuție cel mai utilizat cuprinde două verigi - angroșiști și detailiști -, în vreme ce casele de producție muzicală își vând casetele și CD-urile fie prin rețelele de magazine specializate, fie cu ajutorul detailiștilor, dar și direct publicului care participă la concerte sau la lansări de albume. Adesea ele produc videoclipuri distribuite prin emisiuni tv.

Alegerea canalelor de distribuție depinde și de tipologia produselor. Dacă sunt produse materiale (cărți, discuri etc.),

distribuția se realizează prin mijlocirea unor instituții (e.g., muzee) și organizații economice/de comerț (e.g., librării), dacă sunt bunuri imateriale (e.g., evenimente artistice), se recurge la mijloace electronice sau imateriale (radiodifuzori, internet).

Pentru a defini mai clar locul instituțiilor și al serviciilor care participă la difuzarea și comercializarea artei, prezentăm în continuare modelul sectorului cultural elaborat de Dick Stanley.

Modelul este imaginat ca un flux de informații ce interferează diverse *noduri*, de la ideea creativă până la experiența de consum, inclusiv efectele consumului asupra pieței. În capitolul de față vom detalia secțiunea difuzorilor, a distribuitorilor, care include:

- librării;
- biblioteci;
- muzee;
- cinematografe;
- radio;
- televiziune;
- video;
- teatre;
- festivaluri;
- magazine de comercializare a fonogramelor;
- galerii de artă;
- case de licitație;
- difuzorii noilor media.

Unii dintre difuzorii menționați, pe lângă funcția de răspândire a produselor culturale pentru consum (de către spectatori, vizitatori, ascultători etc.), îndeplinesc, în viziunea lui D. Stanley, și pe aceea de conservatori și păstrători de valori simbolice. Din această clasă fac parte muzeele și unele biblioteci, galeriile de artă și colecțiile publice. În opinia noastră, pot fi incluse în această categorie și arhivele de filme, atelierele de restaurare a obiectelor de artă sacră și carte veche din patrimoniul mănăstirilor accesibile vizitatorilor, precum și expozițiile permanente sau tematice ale unor lăcașuri de cult.

Un rol important în drumul artei către publicul ei îl au, după noi, activitățile și structurile specifice turismului cultural și religios, târgurile și festivalurile de artă,

internetul, care aduce o viziune inedită de livrare a artei către consumatori, experimentele (e.g., arta underground) și demonstrațiile insolite, cum este și cea expusă mai jos.

“Teatru-dans, maniere noi

Block-Bach. Dans contemporan și muzică de J.S. Bach. Și ce legătură are cu teatrul? Păi are, căci întâlnirea celor două arte se produce într-o sală de teatru și este încă o creație ce face parte din proiectul Dans la Odeon inițiat de teatrul cu același nume în anul 2001. Iar artiștii sunt aceiași care au semnat Un Tango mas, primul spectacol din cadrul proiectului. Dacă atunci intensitatea spectacolului ținea de tradiția dansului, de pasiune și eleganță, acum Alexandru Dabija, coordonatorul “creatorilor” acestui eveniment, pornește de la întâmplări banale, de la monotonia vieții de zi cu zi într-un cartier bucureștean. Traiul la bloc, băieții de cartier... și propunerea regiei de a scoate muzica barocă a lui Johan Sebastian dintr-o sală impunătoare (acolo unde percepția ar fi la cea mai înaltă treaptă) și de a o plasa într-un spațiu aparent inadecvat, între locuitorii unei lumi în care oameni obișnuiți trăiesc în umilință, la limita mizeriei... unde există însă și sensibilitate. Iar invitația făcută publicului este tocmai aceea de “a păși” dincolo de limita banalului.

.....
Un show în care, alături de Răzvan Mazilu, laureat al UNITER pentru creație coregrafică, apar balerina Monica Petrică, actrița Coca Bloos și coregraful israelian Amir Kolben, invitat special. Evenimentul are ca noutate prezența în spectacol a unui membru reprezentant al muzicii tinerilor de azi, CRBL, cel care spune că a “simțit” spectacolul și că este o bună ocazie a revenirii sale pe scenă în calitate de balerin.

Clasic și contemporan, dans și proiecție video, o combinație care nu te trimite către un spectacol de teatru, dar - acceptând diversitatea mijloacelor artistice folosite azi în lumea artei - , atunci când există o viziune scenică inspirată, rezultatul poate să fie una dintre surprizele plăcute. Colaborarea regizorului Alexandru Dabija cu Laura Paraschiv la scenografia spectacolului se înscrie în limitele aceleiași viziuni moderne, simplă, dar cu repere stabile.” Din Andra Dumitrescu, Teatru-dans, maniere noi, în “Săptămâna financiară”, 21 mai 2007.

David Throsby a construit un model structural al artelor vizuale în care se regăsește și sectorul distribuitorilor, al structurilor publice și comerciale ce mijlocesc contactul artei cu piața ei, și anume: muzeele, galeriile publice, dealerii (e.g., case de licitații, galerii comerciale ș.a.), agențiile guvernamentale ce stimulează creația artistică prin finanțarea unor lucrări (e.g., monumente de for public), diverși colecționari și mecenazi, organizații de import-export, alți agenți implicați în distribuirea artei, denumiți cu un termen sintetic "alți vânzători".

Aplicând în industria artelor vizuale modelul tranzacțiilor - cel care examinează modul cum funcționează diverse componente ale unei industrii culturale, cum interacționează unele cu altele, dar și cu alte sectoare ale economiei -, autorul analizează fluxurile financiare (tranzacțiile economice) și pe cele culturale, dar identifică și principalele *grupuri de acțiune* (de interese) din acest sector, grupurile ce alcătuiesc nucleul industriei. Alături de ele se regăsesc "alte structuri", constituite din: consumatori, guvern, patroni și investitori, industrii domestice conectate la activitățile de producție și comercializare a artei, sectorul responsabil cu exportul de opere artistice.

Componentele de bază ale modelului sunt:

- artiștii;
- furnizorii de materiale pentru industria artei;
- galeriile publice (muzee publice de artă);
- galeriile comerciale;
- alte zone comerciale (e.g., festivaluri, case de licitații, structuri similare);
- instituții educaționale și de training;
- serviciile de infrastructură care susțin finanțarea, consilierea, promovarea și schimbul de informații din domeniul artelor vizuale.

În modelul lui Throsby nu sunt însă menționate explicit mijloacele de comunicare în masă, cel mult putem presupune că autorul le-a inclus în "alte structuri".

Atunci când analizăm drumul artelor (implicit al artelor vizuale) către consuma-

tori, trebuie să reținem canalele principale de comunicare cu piața, atât canalele naturale (artiști, vânzători, marketeri), cât și canalele electronice (radioul, televiziunea) sau simbolice (revistele, cataloagele, expozițiile etc.).

Este bine cunoscut faptul că receptarea mesajelor, inclusiv a mesajelor artistice, depinde considerabil de canalele de comunicare. Comunicarea electronică și noua tehnologie de transmitere a mesajelor modifică în proporții de masă psihologia consumatorilor.

R. Berger atrăgea atenția asupra faptului că: "viteza mass-media, complexitatea acestor canale schimbă nu numai natura mesajelor emise, ci și natura așteptărilor celor care le primesc".

2. Contribuția mass-media

În studiul cu tema *Receptarea artei și a mesajelor despre artă difuzate în mass-media*, la care ne-am referit în cel de-al doilea capitol, ne-am propus să aflăm în ce măsură consumatorii de artă se expun la emisiuni de radio-tv și citesc reviste de artă sau articole pe teme de artă din diverse publicații.

În primul rând, am investigat interesul lor pentru consumul mass-media în contextul altor activități culturale.

Răspunsurile la întrebarea: "Ce activități culturale practicați de obicei?" au situat pe primele trei locuri: vizionarea emisiunilor tv (74,0), ascultarea radioului (61,8), frecventarea teatrului și a spectacolelor de revistă (38,9).

Cunoscând faptul că opțiunile culturale ale indivizilor sunt influențate de grupurile primare (familie, prieteni), am comparat activitățile practicate de subiecți cu cele frecventate de familiile lor, demers care a evidențiat similitudinea preferințelor la nivelul primelor poziții ale ierarhiei (vezi tabelul următor).

Dintre emisiunile tv consacrate artelor, subiecții le frecventează mai ales pe cele muzicale – evoluții live ale unor interpreți, concursuri, transmisii sau retransmisii ale unor concerte.

Genurile preferate sunt de o mare diversitate, de la pop-rock, jazz, muzică simfonică, populară, house la rap, disco, latino,

country, manele, operă etc. Unii dintre subiecți au subliniat faptul că urmăresc adesea canalele muzicale tv (e.g., Mezzo), alții au menționat că ar dori mai multe concerte, iar alții că nu agreează concertele transmise la tv, pentru că “nu au același impact” ca participarea directă la manifestări muzicale. Cei care au solicitat mai multe concerte susținute de interpreți celebri (73,6%) au

fost, în ordine descrescândă: funcționarii, subiecții cu profesii intelectuale, liber profesioniștii și casnicele. Patronii, muncitorii, elevii și studenții, șomerii, subiecții cu “alte ocupații” (e.g., preoți, polițiști) au apreciat în număr mai mare că televiziunile transmit destule concerte și că, în general, “ponderea muzicii în emisiunile de divertisment este consistentă”.

Activitățile culturale practicate de subiecți și activități practicate de familiile lor (%)

Activități culturale practicate de subiecți	%	Poziție în ierarhia preferințelor	Activități culturale practicate de familie	%
Urmărirea emisiunilor tv	74,0	I	Urmărirea emisiunilor tv	68,7
Ascultarea radioului	61,8	II	Ascultarea radioului	52,0
Frecventarea spectacolelor de teatru	38,9	III	Frecventarea teatrului	43,1
Mersul la cinema	37,7	IV	Mersul la cinema	40,0
Ascultarea muzicii pe casete, CD-uri etc.	35,4	V	Turism cultural	29,3
Turism cultural	25,9	VI	Lectura revistelor culturale, de artă, mondene	22,5
Frecventarea concertelor de muzică ușoară, simfonică, populară etc.	19,4	VII	Alte activități -concerte, expoziții de artă, ascultarea CD-urilor, casetelor	17,1
Frecventarea teatrului de revistă, a operei, operetei, ciroului	17,8	VIII	Vizitarea expozițiilor, a galeriilor de artă, a muzeelor	15,6
Citirea revistelor culturale/de artă, a articolelor de profil	13,7	IX	Citirea altor reviste și ziare	13,3
Participarea/ prezența la competiții sportive	12,5	X	Participarea la diverse ansambluri artistice și cluburi sportive	8,8
Vizitarea expozițiilor, a galeriilor de artă, a muzeelor de profil	9,2	XI	Creație vestimentară, muzicală, de artă populară	3,8

Pe locul al doilea în ierarhia preferințelor pentru emisiuni culturale tv s-a situat *vizionarea filmelor*. Răspunsurile la întrebarea legată de vizionarea filmelor artistice la tv (fără a se preciza și frecvența acestei practici) au fost:

Urmărirea filmelor artistice la tv

Răspunsuri	%
Da	46,5
Da, uneori	45,8
Nu	6,5
Nonrăspunsuri	1,1

Subiecții care au răspuns că nu urmăresc filme tv sau că le vizionează “uneori” au consemnat și motivele acestei opțiuni, și anume: “sunt neinteresante”, “sunt filme de mâna a doua”, “sunt întrerupte de multe reclame”, “sunt transmise în același timp cu emisiuni mai interesante”, “sunt difuzate la ore neconvenabile” – mulți dintre subiecți au declarat că preferă să facă altceva în acel timp (e.g., să citească, să asculte muzică, să folosească internetul etc.).

Motivele pentru care nu se urmăresc filme artistice difuzate la tv

Nr. crt.	Motivele	%
1.	Preferă vizionarea filmelor la cinematograful	9,2
2.	Din lipsă de timp	31,4
3.	Difuzarea filmelor corespunde cu alte emisiuni	6,4
4.	Lipsesc noutățile cinematografice	10,7
5.	Urmăresc filme artistice pe alte suporturi (e.g., DVD)	15,0
6.	Alte motive	5,7
7.	Nu menționează motivele	21,4

Obs. Procentele s-au calculat din totalul subiecților care nu urmăresc filme la tv sau le vizionează uneori.

Propuneri de teme care să fie tratate în emisiunile culturale tv

Nr. crt.	Teme	%
1.	Evenimente din istoria recentă	70,6
2.	Biografii de personalități din România și din alte zone ale lumii	53,8
3.	Prezentări de locații și alte atracții turistice	46,1
4.	Teme de religie, artă sacră	35,4
5.	Psihologie, educație, ezoterism	35,4
6.	Istoria artelor (istoria unor genuri muzicale, istoria cinematografiei)	33,2
7.	Design, arhitectură, amenajarea locuințelor	30,0
8.	Modă (în vestimentație, în artă culinară etc.)	26,2
9.	Alte teme (e.g., dezbateri de manifestări culturale)	3,8
10.	Nu menționează	1,5

Pentru a afla dacă subiecții au o anumită competență în legătură cu ceea ce se numește „cultură la televiziune”, le-am cerut să consemneze temele/domeniile care ar trebui abordate în cadrul emisiunilor culturale.

Prelucrarea informațiilor a evidențiat o serie de opinii interesante.

În tabelul de mai sus, printre domeniile incluse în „alte teme”, arta – dans, muzică, teatru, film – deține un loc privilegiat, ceea ce denotă că, în viziunea persoanelor investigate de noi, atuurile televiziunii pot fi exploatate cu succes pentru a difuza „în masă” operele artistice.

Prin mass-media în general, prin televiziune în special, expresiile artistice ajung în căminul nostru fără măcar să fim avertizați ca să ne gândim la ele. În câteva decenii, arta, apanajul unei elite la care nu avea acces decât cu greu un public nepregătit, neînțeles, neorientat, fără să-l socotim pe cel care o ignora complet, în câteva decenii arta a devenit o problemă a tuturor.

Privilegiul de a combina imaginea cu

sunetul, cu mișcarea și culoarea îi conferă televiziunii un statut aparte între celelalte mijloace de comunicare cu piața.

Ca și televiziunea, radioul este canalul ce operează pe mai multe planuri - transmisii în direct ale unor evenimente artistice (concerte, colocvii, forumuri, concursuri, lansări de opere și de artiști), emisiuni ce se pregătesc în studio (interviuri, cronici, discuții) ș.a. Deși influența radioului este mai mică pe măsură ce se reduce la un serviciu public extrem de accesibil, totuși ea (influența) rămâne importantă, mai ales că la posturile de radio se exprimă adesea critici și exegeții, iar cei care urmăresc asemenea emisiuni se presupune că sunt cultivați, competenți, independenți, imparțiali, oameni cu interese și aspirații culturale.

În contextul anchetei realizate de noi în capitală, le-am cerut subiecților să noteze emisiunile culturale difuzate la radio pe care obișnuiesc să le asculte. Ca și în cazul televiziunii, emisiunile muzicale s-au situat pe locul întâi.

Urmărirea emisiunilor culturale difuzate pe posturile de radio

Nr. crt.	Emisiuni culturale	%
1.	Emisiuni muzicale (evoluții ale unor interpreți, lansări de discuri, CD-uri, retrospective muzicale etc.)	53,4
2.	Redifuzarea unor concerte (susținute de interpreți români și străini, organizate în țară sau în străinătate)	47,3
3.	Cronici cinematografice, interviuri cu actori și regizori, evenimente cinematografice	44,2
4.	Dezbateri pe teme culturale, apariții editoriale, cercetare culturală, turism cultural	31,6
5.	Transmisii în direct, reportaje de la evenimente culturale – vernisaje, premieri, festivaluri, concursuri etc.	25,5
6.	Teatru, tribuna actorilor, umor	16,7
7.	Alte emisiuni (religie, știință, medicină ș.a.)	2,2
8.	Nu menționează	4,5

Emisiunile culturale cele mai urmărite de radioascultători, în funcție de sexul subiecților (%)

Locul	Emisiuni culturale	Sexul	
		F	B
I.	Emisiuni muzicale	55,6	50,8
II.	Redifuzarea unor concerte, recitaluri, concursuri etc.	52,1	41,6
III.	Cronici cinematografice, reportaje, interviuri cu oameni din lumea filmului	44,3	44,1
IV.	Dezbateri pe teme culturale, discuții cu artiști, autori etc.	37,3	27,5
V.	Transmisii în direct ale unor evenimente culturale	31,6	18,3
VI.	Teatru, umor etc.	17,6	15,8
VII.	Alte emisiuni (științifice, religioase, medicale ș.a.)	13,5	8,0
VIII.	Nu menționează	2,8	6,6

Trebuie subliniat faptul că la această întrebare preferințele bărbaților coincid cu cele menționate de femei. Cultura este reprezentată, în viziunea lor, de artă și de industriile culturale cele mai frecventate – muzică, teatru, film, arte vizuale, industria spectacolelor, a fonogramelor -, precum și de evenimentele legate de promovarea artei.

Solicitați să consemneze teme/domenii culturale pe care le-ar aborda dacă ar lucra la un post de radio, subiecții au demonstrat că au o imaginație bogată. Reproducem, spre exemplificare, răspunsurile care au întrunit mai multe mențiuni, cu precizarea că, în funcție de ponderile calculate, pe primele locuri s-au situat: emisiunile muzicale (17,6%), cele pe teme de istorie (11,4%), cronici și evenimente din lumea filmului

(9,8%), religie – educație, monumente, artă sacră (8,8%), turism cultural și religios (6,8%), istoria artei și a culturii (6,0%), istoria jazzului (5,2%), biografii și interviuri cu celebri (5,0%), cronici și noutăți literare (4,9%), reportaje de la muzee și expoziții de artă (4,2%), dezbateri pe teme de artă contemporană (4,0%). Pe lângă temele prezentate mai sus, cei aproximativ 65% dintre subiecții anchetei care au răspuns la această întrebare au mai notat: “emisiuni economice”, “educație civică”, “emisiuni la cererea publicului”, “cronici de teatru”, “premiere la operă”, “revista presei culturale”, “umorii români contemporani”, “debutul tinerilor artiști”, “monumente de artă urbană”, “cultură și sport”, “emisiuni gen Discovery”, “vernisajul săptămânii”, “capodopere ale literaturii contemporane”, “mituri,

legende, astrologie", "ezoterismul și piramidele", "interferențe culturale", "etnologie africană", "cultura la internet", "cinematograful rural", "psihanaliștii și arta", "doctrine politice", "dramaturgia pentru copii", "folclor, datini, artă populară", "cultura de cartier", "totul despre punk", "noi teorii despre univers", "modă și civilizație" ș.a.

Citind un asemenea repertoriu, ne putem imagina cum mesajele radioului, depășind frontierele cele mai subtile – de limbă și clasă socială –, ajung la un public alcătuit din milioane de oameni și le inspiră idei, proiecte, analogii de o fecunditate nebănuită.

Jurnaliștii din presa scrisă recurg și ei la genurile consacrate – recenzii, note, "portrete" ale celebrităților, reportaje de la vernisaje sau din atelierile artiștilor, colorate intens sau alb-negru, exploatând percepția vizuală a simbolismului lingvistic și percepția imaginii reproduse. Antropologii au stabilit că "limba este unul din mijloacele privilegiate de a intra într-o cultură" sau într-un domeniu al ei, cum este arta, limba este, așadar, instrumentul principal al jurnaliștilor care publică articole în revistele de artă susținute de o ilustrație mai mult sau mai puțin abundentă sau scriu despre artă în alte publicații.

Consumatorii de produse artistice sunt interesați de aceste reviste – targetul revistelor fiind reprezentat de "persoane cu vârste cuprinse între 18 și 45 ani și cu educație superioară". În opinia Teodorei Migdalovici, fondator al revistei "Migdale amare", "Cititorii cu educație superioară și interese artistice văd în publicațiile de artă un instrument pentru a-și cultiva gusturile", iar specialiștii din domeniu, un mijloc de a fi la curent cu tendințele și debaterile din arhitectură, fotografie, design și artă contemporană.

Subiecții investigați de noi citesc reviste culturale în proporție de 37%, dar citesc și rubrici/articole despre artă din alte publicații. Cei mai interesați sunt absolvenții de universitate (44,0%) și cei cu studii postuniversitare (51,4%), în vreme ce persoanele care au absolvit școli profesionale nu le citesc niciodată, iar absolvenții de liceu doar în proporție de 29%.

După cum observă Carmen Păun, "revistele de artă rezistă tentației de a coborî ștacheta pentru a atrage un public mai numeros", managerii lor refuzând compromisurile care ar duce la extinderea pieței. Jurnalista le citează pe cele mai frecventate: "Art Gallery", "Arhitectura", "Photo Magazine", "Omagiu", "Republik" ș.a. – reviste ce intermediază drumul artei către publicul ei și care conectează piața la creațiile și evenimentele din lumea artei.

Informațiile despre această lume depășesc spațiul limitat al specialiștilor și al privilegiaților – "marea presă își întreține regulat cititorii nu numai cu expoziții, ci și cu discuții, confidențe pe care artistul le rezerva altădată cunoștințelor sau jurnalului său intim".

După opinia noastră, presa îi poate face pe artiști mai cunoscuți, dar nu și mai valoroși. Mizele promovării artei prin presă îi vizează în principal pe consumatorii de mesaje mass-media, care, în acest fel, se informează despre oferta de artă și despre pictori, actori, muzicieni etc. Miza pentru artiști este aceea că îi motivează să evolueze, să acceadă la trepte valorice tot mai înalte, fiind stimulați, pe de o parte, de ideea expunerii publice, iar pe de alta, de concurența cu ceilalți creatori și interpreți.

Din chestionarele completate de subiecții intervievați de noi, reiese că se citesc mai degrabă rubricile culturale/de artă din alte publicații decât revistele dedicate exclusiv artei.

Indiferent de nivelul școlii absolvite, ei au răspuns în proporție de 34,7% că citesc "des" sau citesc "uneori" asemenea rubrici, îndeosebi articolele despre spectacolele de teatru, premii decernate, concursuri muzicale ș.a.

În acest sens, piața informațiilor despre artă (artiști, opere, evenimente, tendințe, experimente etc.) este eterogenă, ca și publicațiile respective.

Presa scrisă, ca și internetul și presa electronică înlesnește accesul publicului la anumite genuri de artă și la informații despre produse artistice.

Datorită mass-media, observa Berger, întreg ansamblul fenomenului artistic se



Bolivia - Camilo Triana

metamorfozează: și operele, și produsele, și publicul, și mulțimile, și semnificațiile, și structurile sociale.

3. Rolul muzeelor și al colecționarilor

În modelul structural al artelor vizuale elaborat de David Throsby, locul central în zona difuzării/distribuției de opere și servicii artistice îl ocupă galeriile publice (muzee și colecții publice de artă) și galeriile comerciale.

Pe lângă rolul de a conserva valorile artistice atestate (prin chiar actul de achiziție), muzeele își afirmă din ce în ce mai mult vocația de a facilita întâlnirea artei cu publicul interesat.

Grație muzeelor și colecțiilor publice, expozițiilor pe care acestea le organizează, dar și datorită galeriilor comerciale și caselor de licitație, operele de artă nu mai rămân închise departe de ochii consumatorilor potențiali, ci sunt etalate prin expoziții și vernisaje, cu întreaga lor bogăție de sim-

boluri și frumuseți. Prin demersuri speciale specifice muzeelor, unele opere sunt incluse în circuite naționale și internaționale, ducând cu ele mesajul de har și geniu creator al unui popor.

Chiar dacă "circulația operelor de artă a devenit un fenomen fără precedent" și prin implicarea muzeelor și a altor structuri specializate, chiar dacă vorbim de muzee virtuale, chiar dacă mass-media le promovează în toate colțurile lumii, muzeele și colecțiile publice dețin încă tezaur artistic ce trebuie scoase la lumină – în sensul propriu al termenului.

Nu întâmplător, printre indicatorii de evaluare a activității muzeale, pe lângă numărul muzeelor și al colecțiilor publice, numărul bunurilor culturale (piese de muzeu), numărul vizitatorilor, numărul expozițiilor de bază și al expozițiilor temporare, numărul expozițiilor organizate la sediu și al celor itinerante, numărul expozițiilor găzduite de muzeu și al expozițiilor organizate în alte muzee din țară sau străinătate, pe lângă numărul personalului de specialitate și al publicațiilor muzeale, al activităților destinate specialiștilor (simpozioane, sesiuni de comunicări) și al programelor educative pentru diverse segmente de public, figurează și *suprafața expozițională*, măsurată în mp, a fiecărui muzeu și a rețelei naționale/locale de muzee și colecții publice.

Fie că sunt în proprietatea statului, fie în proprietate integral privată, majoritatea muzeelor se confruntă cu două mari probleme importante: a banilor și a spațiului (de expunere și depozitare).

Banii câștigați din vânzarea biletelor de intrare și resursele publice nu acoperă necesitățile acestei instituții, mai ales că proliferarea colecționarilor obligă muzeele să concureze cu piața privată și să plătească prețuri mai mari pentru operele pe care le achiziționează. În privința spațiului expozițional, pe lângă problemele acumulate în timp, au intervenit și unele legate de revendicarea unor sedii, dar și de creșterea numărului de consumatori ai artelor vizuale.

Această lipsă de spațiu nu le permite muzeelor să dețină secțiuni cu operele

artiștilor locali/zonali - dintre care unii pot sta alături de clasici -, de aceea operele lor "zac" de ani în depozite. În opinia specialiștilor, este necesară reevaluarea acestor depozite și asigurarea accesului la valori care de peste cincizeci de ani "nu au fost luate în seamă", cum spune Tudor Octavian în interviul acordat lui Miron Manega, știindu-se că "un tezaur care nu este public este un inventar de obiecte, magazie a statului sau a Ministerului Culturii".

În opinia publicistului, ar trebui să se renunțe la "niste clișee care s-au moștenit din generație în generație" și să se aplice criterii europene de evaluare a patrimoniului muzeal – ceea ce ar contribui la regăsirea identității noastre spirituale, în sensul demersurilor întreprinse la muzeul Brukenthal, care au evidențiat valori excepționale ale culturii săsești din Transilvania, dintre care unele de nivel internațional (e.g., pictorul Hans Eder).

Revenind la lipsa de spațiu, trebuie să recunoaștem că este o problemă dintotdeauna și de pretutindeni a muzeelor, chiar dacă dimensiunile ei nu sunt identice. Uneori s-au confruntat cu ea muzee de importanță națională din țări dezvoltate, cum este Muzeul de Artă Modernă din New York, care, în urmă cu șase decenii, "dintr-o colecție de 18510 piese, incluzând desene, afișe, fotografii și alte materiale speciale, nici măcar 300 nu puteau fi expuse în condiții corespunzătoare". Celelalte bunuri erau depozitate în zone greu accesibile, în magazine aflate la mare distanță de muzeu – unele la zeci de kilometri depărtare (37, p. 133). Sigur, în timp, multe probleme s-au rezolvat, muzeele fiind interesate să dețină spații suficiente și să le utilizeze cât mai inteligent, astfel ca expunerea bunurilor deținute să stimuleze accesul publicului.

În prezent, și muzeele din țara noastră experimentează diverse modalități de atragere a consumatorilor de artă. Un exemplu în acest sens este manifestarea cunoscută sub numele de "Noaptea muzeelor" – când o singură noapte pe an - aceste instituții își deschid porțile și își primesc vizitatorii până după miezul nopții, fără să le taie bilet de intrare. După cum au relatat ziarele,



Burkina Faso - Damien Glez

"În fiecare an, muzeele din capitală au primit într-un singur sfârșit de săptămână mai mulți vizitatori decât în câteva luni cu program normal".

Unul dintre muzeele care participă la această noapte insolită este și Muzeul Țăranului Român. Am cercetat activitatea acestei instituții încă de la inaugurare și în cartea *Managementul culturii – Universul rural* (2000) i-am prezentat "punctele forte".

Am expus concepția muzeală inedită a pictorului Horia Bernea, managerul muzeului. La câțiva ani de la dispariția sa, Muzeul Țăranului Român revine în prim-planul vieții culturale bucureștene, în urma unei campanii de promovare exemplare. Poate și prin mesajele care au împânzit capitala, muzeul a ajuns la 100.000 de vizitatori. Noul manager al muzeului de la șosea are viziunea sa de sociolog: "a merge la un muzeu, apreciază Vintilă Mihăilescu, nu este nici un exercițiu de asceză, dar nici o ocazie de făcut poze în grup. Este o bucurie.

Iar pentru asta trebuie să știi să-i vorbești publicului. Muzeul Țăranului Român a devenit, cred eu, un muzeu "user friendly", care știe să se adreseze tuturor categoriilor de public".

Muzeul se deschide lumii prin "zestrea" dintre pereții instituției, prin "clubul" său, prin diversele evenimente neconvenționale (e.g., concertul unplugged), dar și prin debaterile publice despre țăranul român după integrarea în UE, despre marketizarea tradițiilor și noua viață de la sat.

Sloganul campaniei promoționale – "Mereu actual. De la 1906" – s-a dovedit a fi inspirat. Cei care știu istorie își amintesc că, prin strădania personalităților vremii, în 1906, a luat ființă primul muzeu al artei populare românești. Cei care nu știu istorie află acest lucru când vin în sediul de la șosea a cărui arhitectură este inspirată din tradiția brâncovenească, pentru a contempla, cu prilejul unor expoziții tematice, multe dintre cele aproape 90.000 de bunuri artistice din bogata colecție a Muzeului Țăranului Român.

Unele opere aflate în patrimoniul muzeelor sunt achiziționate direct de la artiști, altele – de la colecționarii de artă, care fie le vând, fie le donează muzeelor. Mulți dintre ei își păstrează colecțiile și le deschid consumului public.

Colecționarii sunt oameni deosebiți care își dedică uneori viața întreagă pentru constituirea unui tezaur. După cum scrie Carmen Anghel, "sunt oameni care iubesc cu o pasiune perfectă niște obiecte perfecte".

Priviți de la distanță, ei pot părea "oameni ciudați, care își duc viața într-un muzeu, stăpâni peste zeci sau mii de povești, câte una pentru fiecare din obiectele colecției lor" (idem).

Pasiunea, ca stare de spirit – aproape un viciu – este trăsătura definitorie a colecționarului. "O manie" până la urmă, cum o numește scriitorul și criticul de artă Tudor Octavian, care, descriind profilul psihologic al colecționarului, arată și el că este un om "ușor asocial", izolat de restul societății tocmai prin pasiunea lui. În realitate, "colecționarul este acela care pune o ordine oarecare într-un haos de obiecte. Instituie niște

criterii care, cu timpul, devin criterii valorice" (Tudor Octavian, în 22, p. 39).

România a avut de-a lungul timpului colecționari de referință internațională. Samuel von Brukenthal, descendent al unei familii de nobili sași transilvăneni, devenit cancelar al Transilvaniei după o carieră diplomatică deosebită la Curtea Imperială vieneză, a cărui colecție conținea rarități numismatice, bibliofile, minerologice, arheologice ș.a., Mihail Kogălniceanu, posesorul unei excepționale colecții de tablouri, banul Mihalache Ghica, a cărui colecție cuprindea 1.250 de monede grecești, romane, bizantine, o colecție de păsări, pești, fosile, cochilii de moluște ș.a. donate Muzeului Național din București (ulterior Muzeul Antipa) cu prilejul înființării în anul 1834, regele Carol, a cărui colecție avea 214 lucrări de pictură europeană, George Bellu, primul mare colecționar de artă impresionistă, Krikor Zambaccian, "prietenul pictorilor" - Luchian, Pallady, Picasso -, dar și binefăcător pentru mulți dintre ei, cel care a donat statului român impresionanta sa colecție de artă și imobilul în care sunt "adăpostite și expuse spre public", cum stipulează el însuși în actul de donație, picturile, sculpturile și celelalte exponate, sunt numai câteva nume dintr-o primă etapă a istoriei colecționarilor români.

Venind mai aproape de zilele noastre, îi putem aminti pe părintele Zosim Oancea, colecționar a peste 700 de icoane pe sticlă, fondator al muzeului din Sibiel, Nicolae și Maria Zahacinschi, cei care timp de 50 de ani au colecționat peste 4.000 de ouă încondeiate, donate Muzeului Țăranului Român, autorii cărții "Ouăle de Paști la români" (1992), maestrul Vasile Parizescu, pictorul și "îngerul păzitor al colecționarilor", Dan Nasta, posesorul unei fascinante colecții de artă medievală și etnografică, donate complexului muzeal "Palatele Brâncovenești" - Mogoșoaia, Ligia și Pompiliu Macovei ș.a.

În materiale bine documentate, scrise cu respect și admirație pentru pasiunea colecționarilor, jurnaliști ca: Miron Manega, Roxana Roseti, Vasile Surcel, Eugenia Mihalcea, Carmen Pleșa, Vasile Zăschievici, Cătălin Pruteanu, Paul Andone, Radu Tu-

tuianu, Mirela Cimpoi, Alexandru Năstase, Cristian Vasilcoiu, Florina Zăinescu și alții au reușit să demonstreze nu doar calitatea umană și culturală a marilor colecționari, ci și contribuția lor inestimabilă la întâlnirea dintre valorile culturii și artei universale și consumatorii interesați să recepteze aceste valori.

Indiferent de profilul colecțiilor și de diversitatea lor tipologică - de la pictură și păsări la fluturi și timbre, la monede și cărți, la icoane pe sticlă etc. - ele au anumite trăsături comune. În primul rând, valoarea pieselor de colecție este legată de raritate și de frumusețe. În fiecare colecție există unicate. Spre exemplu, unicatul din colecția de artă a Ligiei și a lui Pompiliu Mocovei este o icoană pe sticlă, reprezentând Mănăstirea Vatoped de pe muntele Athos, iar cel din colecția "Mihai Eminescu" a lui Dumitru Grumăzescu este un volum liliput de 3/3 milimetri cu poemul *Luceafărul* - volum ce conține și portretul poetului, a cărui capodoperă se poate citi doar la microscop.

În colecția lui Francisc Ambăruș, alcătuită din acțiuni vechi, titluri de valoare, obligațiuni puse în circulație de statul român, bancnote, monede, acte oficiale marcate cu antet sau sigiliu, scrisori de epocă etc., există și obligațiunea legată de aplicarea Legii agrare a lui Cuza Vodă și două acțiuni semnate una de N. Iorga, alta de Mihail Sadoveanu. Pe vremuri, multe dintre piesele colecției aveau acoperire în aur. Astăzi, singura valoare a acțiunilor și obligațiunilor respective este valoarea artistică. După cum remarca Vasile Surcel, un cercetător al acestei lumi insolite, majoritatea pieselor din colecția lui F. Ambăruș sunt "mici bijuterii de artă grafică".

În al doilea rând, în fiecare colecție, pe lângă piesele de bază, există o multitudine de alte exponate, expresie a interferențelor între experiențele umane, dar și între creațiile artistice, literare, istorice, economice, tehnice, populare etc., a dialogului între valori.

În al treilea rând, cvasitotalitatea pieselor de colecție își găsesc drumul spre publicul larg prin donații către muzee și alte instituții culturale (e.g., biblioteci) sau prin constitui-

rea de colecții publice, bine organizate, cu mare adresabilitate culturală.

Colecția "Mihai Eminescu" a lui Dumitru Grumăzescu, care numără peste 7000 de documente despre Eminescu (cărți, ziare, reviste, ilustrate), dar și lucrări plastice, moderne, medalii, a fost expusă în diverse localități din țară și în unele capitale din estul Europei. Dacă nu va reuși să înființeze o bibliotecă particulară la Iași, această mare colecție "Eminescu" va fi donată Ipoteștilor, așa cum și colecția dedicată poetului național, constituită într-o viață de om de I.C. Rogojanu, în care există toate cele 11 ediții ale volumului *Poesii* editate de Titu Maiorescu, a fost donată Bibliotecii Publice din Botoșani.

4. Vânzarea artei

Galeria comercială ocupă locul central din zona distribuției artelor plastice, atât în modelul elaborat de D. Throsby, cât și în circuitul artistic imaginat de A. Moles.

Despre tipurile și funcțiile galeriilor de artă, ca și despre motivația vizitării lor, am scris în prima parte a studiului (vezi Moldoveanu, Maria, *Economia artei - concepte, principii, metode de cercetare*, în "Probleme economice", vol. 267-268, CIDE, 2007).

Un caz: Gheorghe Petrașcu la GoldArt

Una dintre capodoperele lui Gheorghe Petrașcu (1872-1949), „Femeie pe balustradă”, dispărută din circuitul public în ultimii 80 de ani, a fost oferită de Casa de licitații GoldArt, duminică 8 iunie, pentru suma de 155.000 lei (44.000 euro) și cumpărată cu 207.500 lei.

Cu adevărat o capodoperă, tabloul este un ulei pe carton, datat 1921, cu rama originală și pe verso cu o etichetă care atestă participarea la expoziția de artă românească organizată la Paris în 1925, prin strădania marelui istoric de artă Henri Focillon. „L'Exposition d'art roumain ancien et moderne” demonstrează apartenența verigii românești la lanțul „latinității”, împreună cu Spania, Italia și Franța, teză pe care ilustrul om de cultură o considera esențială pentru înțelegerea dezvoltării și evoluției artei europene. Dintre picturile selecționate pentru a fi arătate parizienilor în 1925 a făcut parte și „Femeie stând aplecată pe o balustradă” de Gh.

Petrașcu, împrumutată din colecția Adolf Grünberg Ruleta.

Tabloul înfățișează un peisaj cu apele albastre ale mării cuprinse în corsetul dealurilor, văzut de pe terasa înverzită a unei reședințe pline de eleganță. O femeie îmbrăcată după moda anilor '20 stă rezemată de balustradă, cu capul întors către privitor.

.....
Se știe că numeroasele opere aflate în colecția Adolf Grünberg Ruleta au fost împrăștiate după cel de-al doilea război mondial. După cum menționează catalogul GoldArt, la sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90, deci pe la Revoluție, tabloul se găsea în colecția Gavrilă, fără a preciza dacă și-a mai schimbat de atunci proprietarul.

Cu această capodoperă, GoldArt a adus în circuitul nostru o valoroasă și de prestigiu lucrare, și acesta ar trebui să fie nivelul licitațiilor de artă.

Și chiar dacă anul 2008 mai poate aduce surprize, inclusiv din punctul de vedere al topului celor mai scumpe opere, „Femeie pe balustradă” (ce titlu aberant modernizat!) va rămâne pentru totdeauna în amintirea participanților la licitație.

Gabriela Tudor

Galeria de artă este, în primul rând, o întreprindere economică, ce cumpără, depozitează și vinde consumatorilor interesați opere de artă. De asemenea, ea promovează prin diverse metode și instrumente (reclame, PR, cataloage, expoziții etc.) artiști, creații și reproduceri de artă. În acest sens, galeria comercială este conectată cu principalii actori din câmpul artei – critici, artiști, consumatori, publiciști, designeri, publicitari, finanțatori, colecționari. Relațiile dintre principalii “jucători” din zona galeriilor, ca și relațiile cu alte structuri economice și sociale sunt foarte complexe. Există, pe de o parte, relații *interactive* (e.g., dintre galerii comerciale și artiști, consumatori, alte structuri industriale) și relații *unidireționale* (e.g., cu furnizori de materiale, cu instituții financiare sau cu instituții publice de cultură).

Pe de altă parte, există relații *materiale* (financiare) și *culturale*. Galeriiile comerciale execută plăți către artiștii de la care cumpără diverse lucrări, către buget (e.g., impo-

zite), către organizații de infrastructură. Totodată, încasează venituri de la consumatori, de la muzee și galerii publice, de la industrie din afara sectorului.

Relațiile culturale presupun evaluări ale produselor achiziționate subiacente înseși selecției operate de galerii, dar și evaluări exprimate prin opțiunile consumatorilor, ale celor care cumpără artă din asemenea “magazine”, ale diverselor segmente de piață care aleg să viziteze/să contemple creații artistice în spațiile expoziționale ale galeriilor.

Având în vedere faptul că galeriile comerciale trebuie să ruleze continuu produse artistice (i.e. fondul de marfă), achizițiile lor implică un procent însemnat de hazard.

Practic, galeriile comerciale fac și *investiții materiale* (în cumpărarea operelor de artă, în lucrări de restaurare, în organizarea de expoziții, în publicarea cataloagelor etc.), dar și *investiții nemateriale* care constau în creditarea unor artiști mai puțin cunoscuți sau artiști controversați la un moment dat.

Pentru a nu risca din punct de vedere material și a nu-și compromite imaginea de profesioniști, galeriștii apelează la inițiați – critici de artă, curatori, istorici ai artei, amatori cu experiență, alți artiști din cercul prietenilor etc.

Ca întreprindere economică interesată să-și vândă cât mai profitabil produsele, galeria comercială se adresează unui segment de piață mai limitat în comparație cu piața galeriilor publice.

Totuși, în ultimii ani, numărul cumpărătorilor de artă din țara noastră a crescut spectaculos. O atestă cifrele de afaceri ale caselor de licitație care practică vânzarea offline, dar și informațiile despre comerțul electronic.

Cele două case de licitație concurente, reprezentative pentru comerțul de artă, Alis și Monavissa au înregistrat succese deosebite atât din vânzarea “clasicilor”, între care Grigorescu, Tonitza și Aman ocupă primele poziții, alături de ei situându-se Pallady, Petrașcu, Andreescu, dar și din licitarea creațiilor unor artiști contemporani, cum sunt Gheorghe Anghel, Vasile Grigore, Silvia Radu ș.a.

Vânzarea directă are atuurile ei, între care încărcătura emoțională mai accentuată și posibilitatea de a interacționa direct cu operele licitate, însă tranzacțiile online reprezintă o variantă complementară a comerțului clasic din ce în ce mai frecventată.

Miron Manega relevă faptul că arta și antichitățile reprezintă cca 20% din totalul licitațiilor electronice.

În opinia sa, "licitațiile online au devenit o necesitate" (23, p. 53). Există numeroase site-uri care dețin baze de date importante nu doar despre licitațiile din România, ci și din alte țări central și est-europene.

Unele companii de servicii electronice oferă diverse facilități, cum ar fi: calendarul licitațiilor, sisteme de verificare a utilizatorilor, comparații între licitații, între prețurile din diferite zone geografice. Clienții fideli ai caselor de licitații sunt și cumpărători ai galeriilor comerciale.

Alături de ei, Ministerul Culturii sau alte structuri guvernamentale care au strategii de recuperare a valorilor românești și de promovare a lor peste graniță, muzeele, autoritățile locale care investesc în amenajarea spațiului comunitar, alți agenți economici cum sunt și cei din industria hotelieră etc.

În concepția galeriștilor din aceste unități, relația dintre artă și "marele public" este asigurată prin intermediul cataloagelor, al vernisajelor, al expozițiilor, al calendarelor și al cărților poștale, al reproducerilor de artă și al mesajelor mediatice.

Vernisajele sunt un prilej de comunicare directă între diverși actori care evoluează în câmpul artei – artiști, critici, colecționari, negustori de artă, muzeografi, editori, restauratori, notabilități, dar și un spațiu ideal de promovare a galeriei prin intermediul presei prezente la eveniment. Prin reportaje, interviuri, note, recenzii, fotografii etc., *jurnaliștii transmit*, de regulă, mesajele pe care doresc să le comunice gazdele, PR-iștii galeriei, alte celebrități artistice și publice. Publiciștii avizați își expun și propriile opinii despre operele vernisate, despre profilul artiștilor, despre lumea artei concentrată în acest spațiu insolit.

Expozițiile organizate cu ocazia vernisajelor pot dura cât timp ține evenimentul, pot rămâne deschise zile sau săptămâni, pot

deveni expoziții itinerante. Dată fiind influența lor în piața artei, se impune, după opinia specialiștilor, clarificarea următoarelor probleme:

- cine este inițiatorul expoziției;
- ce miză are ea;
- cine îi decide dimensiunile;
- cine face selecția artiștilor și a operelor expuse;
- cine etalează/aranjează în spațiu exponatele selectate;
- cine sunt finanțatorii expoziției;
- care este piața vizată de organizatori;
- cine sunt beneficiarii/receptorii expoziției, pe lângă participanții la vernisaj.

Răspunsurile la aceste întrebări pot fi ele însele abordări de sine stătătoare, eventual pot fi capitole ale unei lucrări despre expozițiile de artă.

Inițiatorii expozițiilor au mize diverse: unii urmăresc mai ales "succesul de casă" – prin atragerea unui număr mai mare de clienți ai galeriei -, alții – o imagine bună în rândul consumatorilor; unii vor să contribuie la celebritatea artiștilor, alții – să se impună ei înșiși în lumea artei; unii doresc să-și demonstreze competențele (artistice, organizatorice, de comunicare), alții - să dea curs unor pasiuni personale.

Pentru consumatorii avizați, *mersul într-o expoziție este ca și o lectură*, numai că drumul printre exponate – dacă sunt omise indicatoarele – este aleatoriu. Anumite forme, culori, penumbre, contururi sunt mai exaltante ca altele.

Vizitatorul atras de lucruri știute numai de el sau inexplicabile și pentru sine sare peste anumite capitole cum ar proceda, de pildă la citirea unei cărți, preferând să *revadă* exponatele care l-au cucerit.

Așa cum cărțile interesante, esențiale pentru destinul spiritual al ființei umane, sunt recitite, în ideea descoperirii unor semnificații nereceptate la prima lectură, și reîntâlnirea cu arta poate avea aceeași miză. Prin revederea unor opere care i-au încântat pe vizitatori, contemplarea artei își regăsește funcția ei fundamentală magică – de a restabili relația omului cu universul, de a-i aminti memoriei sale o vastă experiență existențială.

Criza financiară – dincolo de economicul predominant

Abstract

Two years after the emergence of the economic crisis, we can observe not only a piling of economic information, but also political information regarding this devastating phenomenon. From the very beginning, we have seen quick reactions and impressive mustering of financial resources, institutional resources and political willingness resources, with the purpose of diminishing the effects of the crisis, keeping in mind, however that the goals established – to dispose of the financial toxic assets, to recapitalize the banks, to relaunch the crediting of the economy, to prevent a huge economic recession – are far from being achieved in order to go back to normal in the process of global evolution, perceived not so long ago as an enrapturing reality. All this, together with the amount of political declarations which consider the present crisis – already turned into a combination of financial and economic crisis – to be a political opportunity, not only an economic challenge, draws attention upon a re-establishing of the world order, a process in which the strongest global actors – former and future actors - have started redefining their positions. The time for a new strategic repositioning for a new global future has come, opened by the end of the Cold War, with the present crisis standing for the end of a multidimensional transition, necessary to the new order. Thus, it is recommendable, more than ever, that during the conflict with the "enemy" we should not forget about the strategic place that Romania will take in this new order. The moment has come for us to establish our own vision, for the next decades to follow, if we wish to make the best out of the opportunities so painfully emerged in our own interest as well.

Key words: financial crisis, Romania's strategic position, new world order, transition, political opportunity.

„Cea mai mare criză economică de la Marea Depresiune nu este un fenomen natural, ci un dezastru provocat de om în care toți jucăm un rol”.

The Guardian, 29 ianuarie 2009

România, ca multe alte țări, a început să sufere de propagarea efectelor crizei financiare internaționale în economia reală și este în vâltoarea unei dezbateri aprinse, circumscrise aspectelor imediat vizibile ale impactului, dezbateri pe care nu o putem priva de sinceritatea îngrijorărilor inerente.

Trebuie să constatăm, totuși, că de la declanșarea turbulențelor financiare în august

2007, în SUA, toate măsurile luate prin acțiunea combinată a guvernelor și băncilor centrale din țările greu afectate prin propagarea de anvergură și de mare viteză a efectelor crizei financiare, ale căror costuri se ridică deja la peste 3000 de miliarde de dolari, nu par suficiente pentru a se considera că situația se stabilizează.

Recursul la un inventar cantitativ și calitativ al intervențiilor, constând din rapiditatea mobilizării actorilor și fondurilor, elaborării unor planuri coerente și integrate de acțiune - UE, G-20, FMI – și cooperării fără precedent dintre principalele bănci centrale, **nu denotă atingerea stabilității dorite.** După mai mult de un an de concen-

trare și concertare pe subiect, observăm alternanța tonului de la optimism la pesimism și invers al declarațiilor și luărilor de poziție periodice, prin care se dorește calmarea piețelor, clamarea necesității funcționării acestora și a stabilizării sistemului financiar, dar mai ales depășirea **crizei de neîncredere**.

La câteva luni după reuniunea G-20 și la un an și jumătate de la declanșarea crizei financiare, directorul general al FMI, Dominique Strauss Kahn, arată că, în ciuda tuturor măsurilor aplicate și altele anunțate, **„până acum s-a făcut prea puțin împotriva crizei financiare”**, argumentând afirmația prin insuficiența acțiunilor, ritmul lent de aplicare contrastant cu „viteza” de anunțare a efortului de fi luate măsuri și, mai ales, pericolul aplecării guvernelor, cu prioritate, pe protejarea contribuabililor (!), și nu susținerea economiei reale.

Lipsa progresului în criză de încredere, aflată încă în faze ale diapazonului acut, întârzie și chiar blochează efectul așteptat al efortului economic costisitor de asigurare a lichidității din sistemul financiar. Acest lucru determină o volatilitate excesivă a dobânzilor interbancare, a dobânzilor în relația cu clienții și a cursurilor de schimb. Situația pare deviantă de la teorie, în condițiile existenței unui mecanism îmbunătățit de asigurare a lichidității de către băncile centrale, prin acreditarea eligibilității drept colaterală a unei palete mai largi de instrumente financiare și comerciale.

Și totuși, dacă rămânem cantonați strict în corelația cauzelor și efectelor crizei financiare globale cu criza economică și a pachetelor de măsuri anunțate în consecință, tocmai pentru că timpul trece, avem impresia că nu mai vedem pădurea de copaci. Ceea ce dorim să subliniem este că această focalizare a dezbaterii, chiar cu obstinație, aproape exclusiv în sfera economicului și ridicarea transmiterii mesajului, cu intenție vădită de liniștire, la nivelul celor mai înalți, dar și credibili responsabili – președinția EU, directorul general al FMI, președintele FED și al BCE, pentru a enumera numai câteva exemple – pare să fie o abilită deturnare a atenției, voită sau întâmplătoare, de la

o realitate cu mult mai complexă, brăzdată de o diversitate mai largă de interese de apărut sau aflate în modificare.

Considerând însă devastator caracterul crizei financiare, văzut ca o furtună născută în SUA și care a traversat Oceanul Atlantic, trecând apoi ca un tăvălug peste Europa și Asia până la Oceanul Pacific, avem reprezentarea unei noi dimensiuni a globalizării. Iată cum fenomenul globalizării economiilor își destăinuie și noile proprietăți de propagare a unui dezastru, prin sistemul său circulator reprezentat de integrarea financiară, cu o viteză șocantă, lăsând în urmă falimente neimaginabile, chiar cu câteva zile înainte de a se produce, ale unor edificii financiare.

Plecăm de la două premise explicate suficient de alții și însușite de noi ca instrumente de abordare. Prima se referă la opinia că economia, în general, și mai ales funcționarea acesteia, în special, nu pot fi înțelese și previzionate eludând contextul politic. Adam Smith și David Ricardo s-au referit la îndrăgita lor disciplină mereu ca **economie politică**. A doua premisă se referă la faptul că nimic, în final și privit retrospectiv prin sinergia a cât mai multor informații disponibile și mereu devoalate în timp, nu pare să fie **întâmplător, deci fără un scop**.

Ca urmare, începem prin configurarea unei concluzii, cu tot riscul de a fi preconcepută mai mult intuitiv, dar care nu ne aparține numai nouă, și anume: **actuala criză va avea efecte de o anvergură mult mai mare decât cele circumscrise planului economic și, prin ricoșeu, celui social. Criza actuală va reseta ordinea mondială** existență pentru că poate fi comparată cu un război mondial. Instrumentele financiare, beneficiare ale unor inovații susținute de matematicile superioare – derivatele sau derivativele –, au devenit arme de o perversiune care depășește efectul distructiv al armelor clasice.

Dacă ne gândim bine și la bascularea conotației lor de la instrumente financiare complexe la instrumente toxice, observăm că stricăciunile produse sunt în egală măsură materiale și omenești. Materia economică - avuția națională și individuală - este brusc micșorată, iar stresul acestei con-



Turkey - Eray Ozbek

tractări face victime în rândul întregii populații. Ce își poate dori mai mult un militar?

Pornind de la concluzie, să încercăm o retrospectivă cât de cât interpretată mai mult prin întrebări, pe care trebuie să ni le punem și apoi să încercăm să răspundem la ele.

Mecanismul declanșării crizei financiare, denumite inițial eufemistic turbulență financiară, ne este cunoscut, dar intrigă *locul declanșării ei* – SUA, cea mai dezvoltată economie – **domeniul**, cel imobiliar, ca pilon principal al dezvoltării economiei americane, *volumul resurselor erodate* brusc parcă fără regrete, *afectarea punctelor financiare sistemice* de cea mai mare credibilitate (vezi subiecții falimentelor) și, nu pe ultimul loc, *gradul sofisticat al instrumentelor folosite* ca propagator al crizei.

Marea moderație, definiție dată celei mai lungi perioade de creștere economică globală postbelică, se încheie emblematic brusc și șocant. Desigur, putem evoca, tot prin pris-

ma teoriei economice, că rezultatul nu putea fi altfel, dacă subscriem exclusiv la *ciclicitate*, la aspecte legate de *dereglementare*, ca fenomen general american nelipsit de reflexe în Europa, de *supravegherea prudentială* laxă și departajată pe state, de *indisciplina financiară*, alimentată de o propensiune aproape fără limite față de *asumarea de riscuri tot mai mari* și *inovațiile financiare* lipsite de transparență. Dar cum putem răspunde la percepția încăpățânării de a cantona cauzele crizei numai în palierul economico-financiar cu mereu subtila evitare a contextului politic global?

Înainte de a încerca o dezvoltare a contextului politic global, să privim și la palierul comercial global, mai ales în domeniul materiilor prime de bază. Aici asistăm la o *explozie a prețurilor* pusă din ce în ce mai mult pe seama operațiunilor speculative și mai puțin pe cererea impulsionată de creșterea economică. Două aspecte frapază în acest domeniu: (i) *categoriile de prețuri care*

cresc cu rapiditate încă pe vârful economic, la țiței și produse alimentare de bază, parcă cu intenția fie de a încerca capacitatea de rezistență la un șoc în așteptare, fie de a crea iluzia unor venituri sustenabile pentru actori vizați; (ii) un rol sporit și acut de factor de hedging al unor materii prime industriale de bază, pe lângă metalele prețioase, ca refugiu de preservare a valorii activelor financiare.

De asemenea, marea moderație a beneficiat de cele mai ieftine resurse financiare, respectiv la dobânzile de referință, la micimea primelor de risc indusă de FED, dar oare numai din cauza credibilității avântului economic presupus sustenabil? Poate dobânda de 1% a FED menținută cu încăpățănare de Alan Greenspan, când i se atrăgea atenția că nu acționează cu fermitate asupra bubble-ului din sectorul imobiliar, n-o fi servit la finanțarea ieftină a războaielor din Orientul Mijlociu și Afganistan în numele terorismului?

Cât de întâmplătoare poate fi vizita președintelui american Bush în Arabia Saudită, în 2008, cu puțin timp înainte ca prețul țițeiului să atingă nivelul record de 147 dolari/baril? Oare întâlnirea celui mai mare consumator de energie cu cel mai mare exportator de țiței crud, atunci când se vehicula trecerea denominării prețului țițeiului în euro, datorită unui dolar depreciat, a fost un simplu moment de rămas bun pentru un președinte aproape sortant, când între cei doi parteneri există o alianță de notorietate?

Putem oare conecta episodul recent de cea mai rapidă creștere a prețului la țiței cu deprecierea dolarului? În mod cert sigur, dar nu exclusiv, din motivul că în mod tradițional economia mondială a relevat cele mai interesante corelații între cursul dolarului, prețul aurului, cotația la barilul de țiței și la bushell-ul de grâu. Credem că la "umbra" acestei corelații ar trebui să vedem și altceva, în plan geostrategic. Iată câteva teze interesante:

China, deja a treia putere economică mondială, a devenit aproape al doilea consumator de energie mondial, concurent al SUA. Dar China a devenit și unul din cei mai mari finanțatori ai deficitelor SUA,

deținând hârtii ale trezorerie americane în valoare de aproape 700 miliarde dolari. Cum să poți împăca scumpirea nominală a țițeiului, pentru o economie în plină ambiție politică de a deveni o mare putere economică, fără pericolul scontării imediate a hârtiilor de valoare în depreciere reală?

Când se ajunge la problema stabilității globale, puține lucruri par să fie mai importante decât faptul că Marea Chină își păstrează o treime din cei 1,9 trilioane dolari rezerve în titluri ale Trezoreriei americane. A vinde rapid aceste active ar însemna o rapidă creștere a dobânzilor în SUA și efecte distructive pentru industria de export chineză. Concluzia simplă este că Washingtonul și Beijingul au puține opțiuni de a ieși dintr-un aranjament atât de strâns, iar Obama va trebui să-l gestioneze ca atare. De aici rezultă parcă, deja, o dominație în doi de tipul G-2, în timp ce vechea formulă de leadership G-7 își pierde oarecum din relevanță.

Europa suferă de o îmbătrânire generalizată de pe urma unui conservatorism în flexibilitatea pieței forței de muncă, dar este doritoare să coopereze măcar de dragul de a-și menține prosperitatea. În acest moment însă, viitorul ei depinde în mare măsură de simbiotica de funcționare a SUA și Chinei, iar cei doi înțeleg mai mult decât oricând că nu atacul este soluția propriei lor supraviețuiri.

Rusia și-a clădit uriașele rezerve monetare din exporturile de energie și monopolul politic asupra acestei bogății, monopol reconstituit după o perioadă de liberalizare și cam neagreat de marile corporații internaționale din domeniu. Veniturile din țiței și gaze în creștere nominală, care au stimulat **ambițiile politice** ale Rusiei în refacerea puterii de influență pierdute, trebuiau erodate într-un fel. Este de reamintit că Rusia, aproape de vârful creșterii prețului la energie, și-a propus deschiderea celei mai mari burse de țiței la Petrograd.

Pentru explicitarea noilor ambiții și a da un alt sens cheltuielilor Rusiei, SUA i-au întins **cursa scutului antirachetă**. Criza financiară a făcut restul, respectiv scăderea fără precedent a prețului la țiței, în numai

câteva luni, în prezent acesta fiind cu peste 100 dolari mai mic decât nivelul record din iulie 2008, și deprecierea rapidă și a rublei. Dacă avem în vedere scăderea aproape cu jumătate a rezervelor valutare ale Rusiei din vara anului trecut și nivelul nominal al veniturilor petroliere prezente, este prea simplu să limităm la o singură natură impactul crizei financiare globale.

Provocarea Rusiei în devoalarea noilor sale ambiții a adus-o în situații de reacție pripită, nu fără consecințe. Intervenția militară din Georgia, indiferent de vinovatul inițial, i-a fost nefastă din punct de vedere al relansării dialogului politic la cel mai înalt nivel cu SUA și NATO sau a celui economic cu G-8 (acesta din urmă grup fiind considerat acum o mare pierdere de energii politice), de pe o nouă bază, impusă de Occident. Isteria provocată de posibila invitare a Ucrainei să adere la NATO a dus la evenimentul stopării livrării de gaze către Europa de către Rusia, cu intenția demonizării Ucrainei. Nici nu mai contează cine este vinovat, dacă eterul s-a impregnat cu mesajul consilierului președintelui Bush pe chestiuni de securitate națională, Stephen Hadley, care afirma că o Rusie **“care continuă să-și amenințe vecinii și să «manipuleze accesul la energie» își compromite ambițiile de a avea o influență mai mare în lume”**. Poate asta s-a dorit, chiar dacă Hadley crede ca **“agresivitatea și intențiile incerte”** ale Rusiei reprezintă unele din marile dificultăți cu care se va confrunta președintele american Barack Obama.

În acest context, parcă ni se pare absolut normal faptul ca **“președintele ales își preia mandatul într-un moment în care se petrec transformări profunde în multe părți ale lumii”**, după cum a declarat recent chiar Henry Kissinger. Dar aceste transformări sunt numai contemperate sau și produse?

Criza financiară și consecințele ei pentru economia reală au scos în evidență cu putere, poate pentru prima dată, **sinergia** care există între cei doi mari competitori pentru supremația mondială economică: SUA și China. Tot pentru prima dată, analiștii au exprimat îngrijorările intrării celor două țări

în criză în același timp, în condițiile în care asistăm, pentru prima dată după al doilea război mondial, la simultaneitatea efectivă a crizei economice în SUA, Europa și Japonia. Oare planul de stimulare economică anunțat de China, în valoare de 600 miliarde de dolari, imediat după cel al SUA, în condițiile în care China a fost mereu în pericol de supraîncălzire conjuncturală, nu poate fi considerat un sprijin explicit pentru țara unde China are o mare expunere financiară și nu numai? Oare nu este vorba de un **parteneriat mai profund**, disimulat aparent de criticile SUA la adresa democrației chineze? În același sens nu pledează oare și discuțiile pur politice, începute de mai mulți ani, cu privire la rigiditatea cursului yuoanului față de dolar, cu îndemnuri de flexibilitate a pieței valutare locale și depreciere, pentru o reglare a comerțului bilateral?

Un aspect îngrijorător pentru Europa, înaintea declanșării crizei financiare, a fost **deprecierea prelungită a dolarului**, cu consecințe asupra competitivității exporturilor ca motor al dezvoltării europene. Toate intervențiile politice europene au fost în zadar, iar cursul dolarului parcă era “împregnat” cu mesajul recunoașterii înfrângerii Europei din punct de vedere al dinamismului productivității muncii și al avansului tehnologic întârziat față de SUA. Nu întâmplător Europa a fost caracterizată de strategii americani ca fiind “muzeul” economiei globale, la cele două tare aceștia adăugând povara unei mari populații de vârstă a treia, neproductivă. Credem că ultimul semnal de transferare a centrului financiar și economic global de pe coastele Atlanticului pe cele ale Pacificului s-a dat, iar cele menționate despre sinergia pe multe planuri între economia SUA și cea a Chinei este un argument care validează această opțiune.

Un alt aspect, devenit recent notoriu, în condițiile înrăutățirii fundamentelor economiei SUA, este **aprecierea dolarului** din ultimele luni, până la 1,23 dolari pentru un euro, de la recordul de depreciere de 1,6. În prezent se vorbește despre un an (2009) al dolarului, parcă pentru a sublinia că rolul nu numai economic, dar și politic al acestei monede este departe de a se fi încheiat. Nu

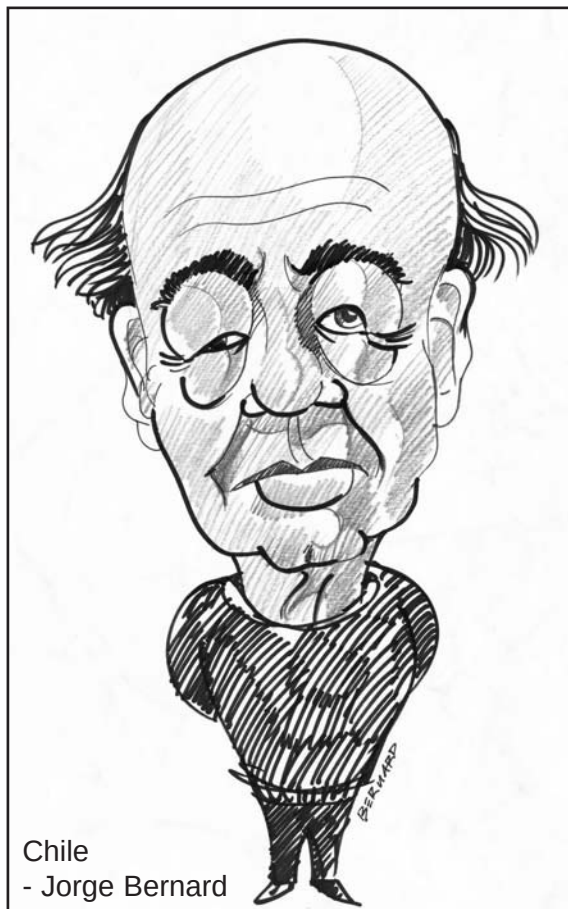
pare să fie și acest fapt un “instrument de forță”, exact la momentul în care Europa trebuie să-și onoreze angajamentele asumate prin acordurile de swap deloc neglijabile ca valoare?

Oare ar putea fi o legătură între valoarea costurilor războaielor purtate de SUA, începând cu 11 septembrie 2001, de aproape 900 miliarde de dolari, cifră comunicată recent de Biroul de Cercetare al Congresului SUA, și anunțarea, cam în același moment, că pierderile suferite de sistemul financiar internațional se ridică deja la un trilion de dolari? Care să fie relevanța că o treime din bogăția lumii pur și simplu a fost înghițită de criza financiară prin efectul de avere și bilanț al scăderii cotațiilor pe piețele de capital?

Un alt aspect, căruia trebuie să i se acorde poate cea mai mare atenție, este **relevanța moralității comportamentului uman** în una din zonele în care societatea a investit cea mai mare încredere – sistemul financiar. De fapt, toate măsurile legate de întărirea reglementării și supravegherii piețelor financiare, de perfecționare a managementului riscurilor ascund, în final, îngrijorarea față de devierea comportamentului uman de la o anumită morală, aspect care, deși este mai puțin comentat, intră în categoria cauzelor crizei. Această cauză este crucială pentru percepția esenței crizei de încredere.

Criza financiară a devoalat dubiul asupra moralității, antiteza dintre lăcomie și integritate, căci la ce se referă principial propensiunea de risc dacă nu la apetitul de câștig fără justă cauză. Dacă unii au un apetit ridicat pentru risc, de ce alții să se abțină, dar forțarea norocului, fie în economia reală, fie în economia financiară, **este alunecarea de la integritate în lăcomie**, ultima apărând, din păcate, dominantă. Oare această alunecare, marcată de criza financiară din 2007, nu poate ridica o problemă de cultură în sensul cel mai larg, cu afectarea unor valori morale?

Dacă ne vom referi din nou la Adam Smith, reamintim că lucrarea “*Avuția Națiunilor*” a fost scrisă când autorul era decanul pentru filosofia morală la Univer-



Chile
- Jorge Bernard

sitatea din Glasgow. George Friedman, de la “Geopolitical Intelligence Report”, amintind despre acest lucru, afirmă că economia nu poate fi considerată o știință de sine stătătoare, ci este în strânsă legătură cu politica, ceea ce implică abordarea ei nu numai prin prisma intereselor politice generate, inclusiv de grupuri de interese economice, ci și din **perspectivă morală**. La urma urmei, bogăția unei națiuni se fundamentează pe cei doi piloni reprezentați de economic și politic, a căror decriptare recurge și la ipoteze privind **natura umană și un comportament uman adecvat**. Credem că analiza actualei crize nu poate face abstracție de natura umană.

Admițând ipoteza că o criză poate produce schimbări culturale în sensul cel mai larg, în mod implicit trebuie să căutăm puncte de vedere și ale altor profesii. Dacă economia este rezultatul acțiunii umane nedisociate de natura și comportamentul uman, iar schimbările culturale pot genera

noi idei filosofice, atunci **opinia filosofilor și a istoricilor** este absolut necesară. Când criza ne pune în fața dubiului asupra unor valori morale ale indivizilor, orbiți de o debordantă atracție pentru risc, fațetă a lăcomiei, atunci și o **opinie a teologilor** pare să fie necesară. Din perspectiva presupuselor efecte multiple, de natură diferită, ale crizei actuale privite ca argument al resetării ordinii mondiale, răspunsul trebuie să facă apel la un efort de abordare multidisciplinar.

În general, trecerea de la o stare la alta a oricărui sistem se face prin intermediul unor modificări, indiferent care ar fi acestea. Aceste modificări sunt rezultatul faptului că, în cadrul sistemului, elementele componente au altă tendință decât cea dinainte.

Pentru a avea loc schimbarea, este necesar să se atingă o masă critică de elemente componente care au o altă tendință. Procesul de trecere de la o stare la alta impus de evoluția masei critice se numește criză. Noua stare în care ajunge sistemul este recunoscută prin aceea că există un alt set de atribute fundamentale care definesc elementele componente ale sistemului și care ghidează acțiunile lor. Analiza procesului de transformare, adică a crizei, din punct de vedere morfologic nu poate oferi niciun răspuns cu privire la stabilitatea sistemului, altfel spus cu privire la atributele fundamentale. În același timp, orice încercare de a rezista mișcării provocate de masa critică nu va dispersa vectorul de mișcare impus de masa critică, ci doar va prelungi perioada în care se ajunge la noua stare.

Aceasta nu înseamnă o admitere a faptului că „revoluția” este intrinsecă sistemului, ci dimpotrivă, înseamnă acceptarea faptului că una dintre caracteristicile oricărui sistem viu este schimbarea, iar schimbarea unei mase critice a componentelor sistemului provoacă trecerea de la o stare la alta.

Interacțiunile indivizilor sunt determinate de anticipațiile lor cu privire la acțiunile celorlalți și sunt ghidate de valorile fundamentale. Aceasta înseamnă că masa critică determinantă a crizei se formează atunci când apare o discrepanță între anticipațiile indivizilor despre valorile care ghidează ac-

țiunile celorlalți și valorile fundamentale.

Dacă ar fi să traducem aceste propoziții în limbajul comun al realității noastre, sistemul este lumea globalizată, iar elementele lui componente sunt indivizii.

Indivizii sunt caracterizați de trei elemente. Primul dintre acestea este reprezentat de idei, adică de ceea ce îi face deosebiți de restul membrilor sistemului. Din punctul de vedere al științelor fundamentale care analizează indivizii și elementele lor caracteristice, probabil teologia și filosofia sunt cele care se adresează ideilor. Din punctul de vedere al evaluării în bani a ideilor în cadrul sistemului și al interacțiunilor la care participă indivizii în cadrul sistemului global, ideile pot fi considerate a fi capitalul uman al societății, iar salariul prețul său.

Al doilea element este dat de aptitudini, de acele elemente ale priceperii indivizilor pe care le pot schimba indivizi între ei. La fel ca la elementul precedent, există o serie de științe fundamentale care studiază aceste aptitudini: matematica, fizica, biologia. Din punctul de vedere al evaluării în bani a aptitudinilor în cadrul sistemului și al interacțiunilor din cadrul sistemului, aptitudinile pot fi considerate capitalul fizic din societate, iar rata dobânzii este prețul său.

Al treilea element este reprezentat de poziționarea indivizilor în cadrul sistemului, datorită interacțiunilor la care participă cu ceilalți membri ai sistemului. Poziționarea în cadrul societății a fiecărui individ dă naștere grupurilor sau claselor sociale, instituțiilor statale sau supranaționale. Putem afirma că această poziționare a individului este studiată de științe precum politologia și sociologia. Din punctul de vedere al evaluării în bani a poziționării în cadrul sistemului a fiecărui individ, aceasta este dată de averea sa, deci de fluxul de bani stocat și de prețul fiecărui individ.

Dacă sunt acceptate aceste baze de analiză a societății ca sistem și a indivizilor prin cele trei elemente caracteristice, atunci apar o seamă de întrebări cu privire la criza actuală pe care o traversăm:

- Este această tranziție una care are în vedere ideile, aptitudinile sau interacțiunile umane? Poate fi una care să

cuprindă toate cele trei elemente comitent?

- Dacă această trecere este una în domeniul ideilor, atunci costul social al transformării poate fi micșorat prin educație? Dar dacă se acceptă această ipoteză, în ce domenii ar trebui să fie educația? Cum pot ajuta filosofia și religia din acest punct de vedere?
- Dacă tranziția este de domeniul aptitudinilor, atunci care dintre științe ar putea oferi răspunsul? Biologia sau mai exact genetica tind să fie câștigătoare în termeni financiari ai crizei în acest moment.
- Dacă în sistemul global relațiile dintre indivizi sunt cele care se modifică, atunci întreaga criză denotă o trecere de la un sistem de putere bipolar până în 1989, la cel unipolar până în 2001, la cel bipolar (SUA-China) astăzi și mâine?

Industria de la Wall Street este victima “ritualului sacru” al acordării de bonusuri, **lipsite de principiul simetriei**, respectiv a fi date atunci când rezultatele sunt bune și **returnate** atunci când pierderile cauzate sunt evidente. Presedintele Obama a caracterizat grandoarea bonusurilor la care s-a ajuns pe Wall Street ca o “**culme a iresponsabilității**”. Companiile financiare din New York, conform curții de conturi statale, a oferit bonusuri de 18,4 miliarde de dolari în 2008, în ciuda faptului că au afișat cele mai mari pierderi.

Coroborarea celor menționate mai sus duce, parcă, în derizoriu **insistența** numai pe cele **trei eșecuri** evocate de directorul general al FMI, Strauss Kahn, **drept cauze ale crizei financiare**, atacând domeniile de reglementare și supraveghere financiară, managementul riscurilor instituțiilor financiare și disciplina mecanismelor de piață. Mai nou, chiar președintele BCE, Claude Trichet, după o puternică rezistență în apărarea obiectivului băncii centrale – stabilitatea prețurilor – pare să accepte o dobândă de referință la euro apropiată de 0%, cu sublinierea că BCE trebuie să-și asume un rol mai mare în materie de supraveghere și reglementare a piețelor financiare,

amintindu-și, parcă întâmplător, că în tratatul de constituire al BCE există un articol care creează premisele acestei implicări. Credem că răul, dacă îl considerăm ca atare, deja s-a făcut, iar el se rostogolește în sensul unor interese mult mai complexe și pe termen lung.

Chiar și aceste **considerente** întăresc ideea **predictibilității** actualei crize printr-o succesiune de evenimente și acțiuni a căror înlănțuire ni se relevă cu totul diferit acum. Globalizarea a progresat până la pragul la care trebuie să admitem că suntem într-o lume în schimbare, pe toate palierele sale.

Creșterea economică de acum în colo s-ar putea să nu se mai bazeze pe dobânzi și inflație scăzute, respectiv pe bani ieftini ca reprezentare a unei munci mai puține, iar reducerile fără precedent ale dobânzilor de referință ale principalelor bănci centrale ar trebui privite mai mult în contextul conjunctural al măsurilor de urgență, fără să știm încă ce va aduce viitoarea redresare economică, toate rapoartele și prognozele vorbind – oare în mod complet dezinteresat? – **de neîncredere, incertitudine și evoluții eterogene**.

O privire mai profundă în fondul **intervențiilor guvernamentale de natură anti-criză** ne face să observăm că s-a făcut apel practic la resursele sociale – ale contribuabililor –, iar acest lucru este o decizie politică în primul rând, și nu una economică. Mai mult, intervenția economică a depășit cadrul legal al resurselor posibil de mobilizat, ea necesitând un apel la legislativ, iar aici vorbim din nou de decizie politică. Ca urmare, lumea este în schimbare nu datorită unor decizii economice, ci **intervenției deciziei politice din parlamente politizate** și ea urmărește mult mai mult decât se observă, la prima vedere, măsura anticriză.

Poate cauza economică și geografia crizei financiare ar trebui să ne îndrepte atenția mai mult către **problema supremației și leadership-ului global**, a chestionării existenței unei lumi monopolare aflate în fața unor noi ambiții de supremație (China, Rusia, India, Brazilia) sau de activism planetar, poate în fața noilor provocări geostrategice și geopolitice devenite mai

explicite decât s-ar fi dorit și pentru care se impunea o viteză de reacție mai mare.

Nimic nu ne poate opri să credem că unele condiții economice propice declanșării crizei nu au avut stimulente de natura intereselor politice, după cum ne este greu să credem că ele nu ar fi fost gândite ca **elemente de acompaniere**, de promovare a noi interese sau că nu **ar putea fi deturnate** pentru cauze politice.

Cât **mesaj mai direct** poate exista într-o reflecție a fostul secretar de stat american, Henry Kissinger, făcută publică recent, prin care susține că Barack Obama ar trebui să profite de actuala criză economică la nivel global și de tensiunile existente în diverse colțuri ale lumii, pentru a **modifica ordinea mondială**. De ce? Iată argumentarea dată prin citate: (i) "obiectivul principal al lui Obama ar trebui să fie acela de a dezvolta o strategie pentru America în această perioadă, **când există o mare oportunitate pentru a crea o nouă ordine mondială**"; (ii) "Obama - afirmă tot Kissinger - "poate da un nou avânt politicii externe americane, mai ales pentru că beneficiază de o **ascensiune politică extraordinară**".

În fața acestor argumente se impun două întrebări: Oare Kissinger nu vorbește de fapt despre **sarcina cu care a fost încărcat vectorul Obama** pentru a deveni președinte? Oare ascensiunea politică extraordinară a lui Obama nu este chiar **instrumentul necesar resetării ordinii mondiale**, iar în mod vizibil ea – ascensiunea - nu ar trebui să se datoreze modului în care acesta va gestiona criza economică americană?

Audierea doamnei Hillary Clinton în Senatul SUA, pentru confirmarea numirii sale în funcția de secretar de stat, ne-a pus în fața unei declarații demne de luat în seamă, în contextul aceleiași resetări a ordinii mondiale: "**America nu poate să rezolve singură problemele cele mai presante ale lumii, iar lumea nu poate să le rezolve fără America**"... "**Cred că puterea americană a lăsat de dorit, dar este încă dorită**". Fosta primă doamnă și-a asumat angajamentul de a **reface puterea Americii**, printr-o diplomatie care să consolideze securitatea, să avanseze interesele și să reflecte

valorile Statelor Unite. Iată că există o problemă de evaluare a viitoarei cooperări globale, care implică aspectul supremației de putere în pierdere sau nevoia de a împărți responsabilitățile globale.

Discursul președintelui SUA, Barack Obama, prezentat imediat după investitură, releva în mod clar necesitatea, chiar în fața marilor provocări globale – criză, terorism, încălzire globală etc. –, de a nu separa idealurile democrației de teama pentru securitate, întrucât **„idealurile părinților fondatori ai Americii luminează și azi omenirea, iar ele nu pot fi înlocuite cu expediente... trebuie să se știe că America este un prieten al oricărei națiuni, bărbat, femeie sau copil în căutarea unui viitor caracterizat prin pace și demnitate, iar noi suntem gata să preluăm conducerea încă o dată”**.

Franța, prin vocea premierului Francois Fillon, sugera că se așteaptă ca Barack Obama să-și ia un angajament în **„renovarea guvernării mondiale”**, că acesta **„va recunoaște eșecul unilateralismului”**, care **„trebuie să-i cedeze locul multilateralismului”**.

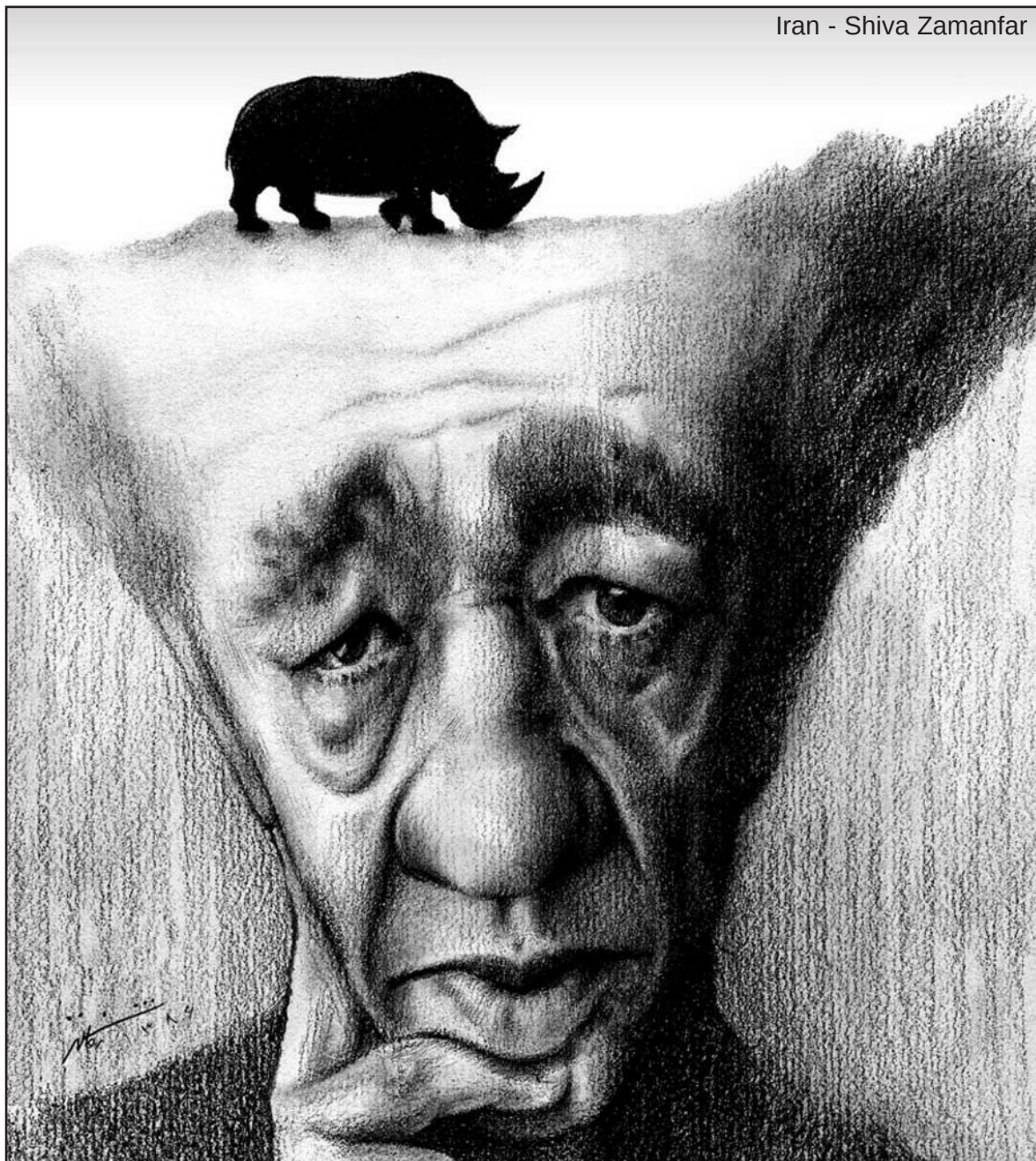
Președintele francez, Nicolas Sarkozy, declara și el că abia așteaptă ca noul președinte american Barack Obama să înceapă să acționeze pentru **„a schimba lumea”**.

Premierul britanic, Gordon Brown, considera că actualele amenințări și provocări cu care se confruntă lumea **sunt „contractii dureroase ale nașterii unei noi ordini mondiale, iar sarcina noastră este aceea de a ne permite o tranziție spre o nouă ordine internațională, în beneficiul unei societăți mondiale în expansiune”**.

Nu demult, la Davos, **premierul rus Vladimir Putin și premierul chinez Wen Jiabao** au argumentat rolul țărilor lor de puteri emergente, în contrast cu dezastrul creat de țările care au aplicat politici macroeconomice neadecvate, susținând un model de dezvoltare bazat pe perioade îndelugate de economisire redusă. **Ca noi puteri, Rusia și China „terbuie să joace un rol pe măsură într-o nouă ordine mondială”**.

Dacă vom admite numai ca pe o variantă posibilă **resetarea ordinii mondiale**, ca urmare a efectelor actualei crize economice, tot trebuie să ne gândim și la marile *oportu-*

Iran - Shiva Zamanfar



nități care se deschid României. Examenul managementului propriei crize ar putea fi trecut cu succes, dar, în lipsa unei viziuni care să nu includă posibilele modificări pe termen mediu și lung în echilibrul global de putere, s-ar putea ca acest examen să pară fie un succes marginal, fie un eșec, acest management făcând abstracție tocmai de contextul marilor oportunități create de viitoarele transformări. Acest lucru înseamnă, în fapt, nevoia acută de **resetare a pro-**

priei strategii naționale, incluzând posibilele transformări geopolitice și geostrategice, menite sau capabile a putea absorbi și reflecta mai bine interesele României, aflate, măcar juridic, într-o altă statură: cel de **stat membru al Uniunii Europene și de membru al unei alianțe militare – NATO** -, care se îndreaptă spre o abordare prioritar politică a conceptului de securitate colectivă.

Dana DUMA

Hollywood versus Sillywood



Abstract

A new tendency of the hollywoodian cinema was revealed by the last edition of the Academy Awards where Slumdog Millionaire beat The Curious Case of Benjamin Button: the victory of the movie about people against "pixel movies".

Ediția 2009 a Premiilor Academiei Americane de Film, cu surprize și răsturnări de situație mai numeroase ca altădată, m-a făcut să remarc o tendință de ultimă oră în cinematograful dominant american. Victoria micului film (ca buget) *Vagabondul milionar* asupra superproducției cu efecte speciale de ultimă generație *Straniul caz al lui Benjamin Button* este, într-un fel, o victorie a Hollywood-ului tradițional împotriva modernistului Sillywood, sau mai exact a poveștilor despre oameni asupra celor cu efecte speciale. Se știe că aportul decisiv al calculatorului în producția hollywoodiană a făcut ca străvechea „Meccă a cinematografului” să capete un nou supranume: Sillywood (rezultat din Silicon Valley plus Hollywood) și că aceasta a generat o minirevoluție.

Mai întâi o scurtă istorie a sa. Despre Sillywood se vorbește după declanșarea

revoluției CGI (*computer generated images*) în peliculele hollywoodiene, o dată cu megasuccesul din 1993 *Jurassic Park* de Steven Spielberg. Dinozaurii imaginați și animați de creatorii de efecte speciale păreau la fel de reali ca personajele interpretate de Richard Atten-

borough sau de Laura Dern. Mereu pasionat de perfecționarea spectacolului cinematografic, Spielberg a dat lovitură cu acest film care a devenit un reper decisiv. Industria filmului s-a văzut din acest moment obligată să echipeze studiourile cu aparatură mai performantă,



capabilă să producă efecte vizuale de o asemenea factură și să recurgă la noi profesioniști, formați în general în Silicon Valley.

S-au modificat radical strategiile de producție și distribuție. Avantajele (decoruri și figurație virtuale, spectacol cu costuri mai reduse) au privilegiat genurile *fantasy*, *horror*, *science fiction*, filmul de aventuri. Iar când povestea reușește să încorporeze armonios efectele, grație unor scenariști pricepuți, dar și tehnicienilor-artiști, rezultatul cucereste și sufragiile publicului, dar și pe acele ale votanților din Academia Americană de Film, așa cum s-a întâmplat cu *Stăpânul inelelor*.

Deși se poate spune că intervenția noilor tehnologii a schimbat „fața” cinematografului, i-a îmbogățit spectaculos iconografia, modificările în plan estetic nu sunt totuși radicale. Codurile narative hollywoodiene n-au cunoscut modificări decisive, chiar dacă există încercări de nuanțare, ca, de pildă, în *Cavalerul negru*, ultimul episod din seria *Batman* regizată de Christopher Nolan. La ediția recentă a Premiilor Academiei Americane de Film, pelicula a câștigat un previzibil Oscar pentru rol secundar acordat post mortem lui Heath Ledger. A fost, de altfel, singurul trofeu dobândit de acest megasucces de public și de critică.

Dar marele învins este tot un „film cu pixeli”, *Straniul caz al lui Benjamin Button*, care pornea drept favorit în



curșa Oscarurilor, un proiect hollywoodian care a așteptat zeci de ani să vadă lumina ecranului. Povestea despre copilul născut bătrân scrisă de Scott Fitzgerald în anii '20 pare că a așteptat anume perfecționarea efectelor din noul „Sillywood” pentru a prinde contur cinematografic.

O sofisticată combinație de machiaj savant și de tehnici digitale de ultimă oră au făcut credibilă metamorfoza copilului numai zbârcituri în adult cu figură de adolescent și apoi în vârstnic cu chip de nou născut. Nici n-a fost nevoie ca Brad Pitt, interpretul lui Benjamin Button, să dea dovadă de cine știe ce camleonism interpretativ, pen-

tru că a fost consistent ajutat de armata de tehnicieni care au făcut modificările fizionomice atât de credibile. Nu se poate spune că ar fi fost strident, dar nici la înălțimea nominalizării la Oscar n-a fost. Nu e de mirare că trofeul a fost câștigat, la această categorie, de Sean Penn, excelent în rolul senatorului gay din *Milk*. În *Straniul caz al lui Benjamin Button*, briza de emoție vine din partea australienei Cate Blanchett (în rolul Daisy), care pare a duce pe umerii ei întreaga dramă a omului născut bătrân. Adevărul este că, dincolo de performanța efectelor de vârstă și a reconstituirii epocilor traversate de eroi, filmul lui David Fincher lasă o anume

impresie de răceală. Deși relația copilului abandonat cu mama adoptivă, generoasa negresă Queenie, ar fi putut să emoționeze, totul evoluează potrivit clișeeilor de corectitudine politică și păstrează o anume distanță. După cum plasarea întregii povești la New Orleans, pornind din amintirile lui Daisy, aflată pe patul de moarte, forțează actualitatea prin referirea la uraganul Katrina, care avea să devasteze orașul. Prea lung și prea explicativ, filmul se vrea, desigur, și o parabolă despre dificultățile celor „diferiți” de a se face acceptați în societate. Și totuși, regizorul David Fincher nu pare a pleda această cauză cu prea multă tragere de inimă. El rămâne, în memoria cinefililor, autorul unor pelicule „cu multă adrenalină”, precum *Seven*, *Fight Club* sau *Zodiac*, pentru care pare mult mai înzestrat.

Nu e de mirare că votanții Academiei Americane de Film l-au votat numai la capitolele scenografie, machiaj și efecte vizuale, preferând, ca film, *Vagabondul milionar*, o producție nu foarte costisitoare, regizată de britanicul Danny Boyle. Unii l-au acuzat de populism pe cineastul care a devenit idolul cinefililor grație incomodului *Train-spotting*, autorul unuia dintre cele mai surprinzătoare pelicule despre lumea drogurilor. I s-a reproșat că povestea junelui indian sărac care câștigă la jocul televizat *Vrei să fii miliardar* era o cale facilă spre Oscar, fiind una

dintre acele *feel good stories* care au toate șansele să cucerească sufragiile majorității, fără a conține nicio urmă de risc estetic în ea.

E multă exagerare în această părere pentru că, dacă avem de-a face, într-adevăr, cu o poveste picarescă în care „vagabondul” ajunge - ca și în cazul lui Chaplin - să-și ia revanșa asupra sorții potrivnice, parcursul e configurat printr-o structură narativă imprevizibilă. La concursul televizat care îi poate schimba destinul, orfanul Jamal găsește întrebările în experiențele sale din trecut, evocate prin flash back-uri care se întrec abilitate în poveste. Sigur că scenariul (un Oscar pentru Simon Beaufoy) scris după romanul lui Vikas Swarup include elemente din arsenalul melodramei, precum coincidențele și răsturnările bruște de situație, dar ele sunt înnobilate de felul cum asamblarea lor jalonează un parcurs inițiativ. Este justă și asemănarea cu romanele lui Dickens despre copii orfani și nenorociți, numai că toate aceste trimiteri sunt premeditate și îmbogățesc „textura” poveștii despre vagabonzii minori de la periferia orașului Mumbai. În formulă se adaugă elemente de film muzical, cu numerele cântate și dansate în stilul producțiilor indiene marca Bollywood, care amplifică dinamismul peliculei.

Danny Boyle își merită pe deplin Oscarul pentru regie, reușind să transmită o formidabilă energie, care i-a

fost inspirată din energia locului, după cum declară el. Contrastul violent al orașului Mumbai, cu zgârie-nori eleganți și cu mahalale mizere, dar și evoluția lui rapidă i-au inspirat orchestrarea rapidă a torentului de imagini pline de sugestii cromatice, sonore și chiar olfactive. O inspirată idee regizorală este și privirea asupra acestui univers plin de pericole din punctul de vedere al copilului.

Iar operatorul Anthony Dod Mantle își merită și el trofeul auriu, pentru că energica derulare a poveștii se datorează și ingenioaselor sale soluții de a surprinde alergarea cu sufletul la gură a eroilor prin această lume guvernată de legile supraviețuirii. *Vagabondul milionar* a mai fost răsplătit cu Oscarurile pentru montaj, mixaj sonor, muzică, întregind până la opt palmaresul peliculei la Premiile Academiei Americane de Film, ceea ce asigură argumente publicitare în plus pentru recenta producție atipică. Dacă succesul său înseamnă populism, ne-am dori ca toate peliculele oscarizate să aibă prospețimea, inventivitatea și calitatea sa la toate nivelurile și ca acestea să aducă publicul în sălile de cinema. Acum, când majoritatea spectatorilor văd filmele pe ecranele calculatoarelor, televizoarelor sau ale iPhone-urilor, e nevoie mai mult ca oricând de o asemenea tentație pentru umplerea cinematografelor.

Călin CĂLIMAN

Un cineast meteoric: Nicolae Breban

Abstract

Considerations about the cinema activity of the well known novelist Nicolae Breban who wrote scripts and directed an adaptation of one of his most famous novels.

Key-words: *literature, scripts, cinema, Nicolae Breban*

Cinemateca Română l-a sărbătorit recent, cu prilejul unei frumoase aniversări (data sa de naștere este de neuitat: 1-2-34), pe scriitorul Nicolae Breban, în calitatea sa de regizor și scenarist, ca autor al scenariului pentru filmul lui Gheorghe Vitanidis *Răutăciosul adolescent* și ca scenarist și regizor al filmului *Printre colinele verzi*, o adaptare liberă a unui bine-cunoscut roman propriu, „Animale bolnave”. Atunci, la sfârșitul deceniului al șaptelea și la începutul anilor '70, pentru foarte scurtă vreme, eminentul prozator s-a intersectat cu arta a șaptea, ca autor (altfel intersecțiile sale cu cinematografia fiind multiple, atât în spațiul cronicii de film, cât și, în general, pe teritoriile scrisului pe teme cinematografice). Ca regizor, da, scriitorul Nicolae Breban a fost o prezență meteorică, deși rezultatele artistice ale debutului său

au fost mai mult decât promițătoare, singurul său film, *Printre colinele verzi*, reușind o performanță care nu a stat la îndemâna multor regizori români: aceea de a fi inclus în selecția oficială a unui prestigios festival cinematografic internațional cum este acela de la Cannes.

Dar să refacem cariera de autor cinematografic a scriitorului Nicolae Breban, pe care ne-a reamintit-o Cinemateca Română, la început de februarie, prin filmele de acum patru decenii, pe genericul cărora figurează, ca scenarist sau ca regizor, prozatorul. Printre momentele cinematografice „de vârf” din finalul deceniului al șaptelea – alături de *Meandre* de Mircea Săucan și *Reconstituirea* de Lucian Pintilie – s-au numărat, desigur, și filme precum *Răutăciosul adolescent* de Gheorghe Vitanidis sau *Căldura* de Șerban Creangă. Prin *Răutăciosul adolescent*

(film prezentat în premieră în martie 1969) intra în cinematografie – pentru moment doar ca scenarist – scriitorul Nicolae Breban, cu o narațiune cinematografică incitantă, care își propunea să nuanțeze o „iubire imposibilă”, povestea de dragoste dintre un medic și o asistentă medicală. După cum o demonstrează și astăzi filmul – care nu și-a pierdut, peste ani, vigoarea și capacitatea de seducție –, avem de a face cu o proză substanțială, cu personaje puternice, cu tentante jocuri între aparențe și esențe (însuși titlul filmului vine din zona aparențelor), cu bine plasate accente psihologice în investigarea universului intim al doctorului Palaloga, eroul povestirii cinematografice. Construit pe un gradat suspans psihologic, filmul se concentrează asupra poveștii de dragoste, recurgând, deopotrivă, la elemente lirice și estetizante. Actorii conferă intrigii un plus de atractivitate: atât Irina Petrescu, cât și Iurie Darie – protagoniștii tramei – creează personaje atașante, în timp ce Virgil Ogășanu, dintr-un confesor indiscret devine un alter-ego al doctorului Palaloga, zona luminoasă a conștiinței sale, autoironia lui purificatoare. Mai sunt, în acest film cu lumini și umbre de viață, Ioana Bulcă, Horea Popescu, Zizi Șerban, cu personaje care „rămân”, aceasta și datorită faptului că regizorul a căutat și a găsit corespondențe cât mai potrivite frazei literare, aju-



tat fiind de operatorul performant Aurel Kostrakiewicz, de compozitorul mereu inspirat Tiberiu Olah și, printre alții, de meșterul scenograf Marcel Bogos.

A urmat, relativ repede, un al doilea „pas” cinematografic al scriitorului Nicolae Breban, de data aceasta mai „apăsător”, autorul asumându-și, pentru o dată, și rolul de regizor. În aprilie 1971 ieșea pe ecrane primul (și ultimul!) film al regizorului Nicolae Breban, *Printre colinele verzi*. Scriitorul a venit spre film cu unul dintre cele mai cinematografice romane ale sale, „Animale bolnave”, preluându-și propriile personaje, dar refuzând ideea unei transcripții mecanice dintr-un limbaj în altul. Între carte și film, prozatorul Nicolae Breban și-a descoperit *vocația de regizor*, ceea ce ne-a determinat să considerăm, încă de la premieră, că a obținut „certificatul de regizor” încă

din faza scrierii scenariului, când, având în față materialul uman și faptic al „Animalelor bolnave”, autorul personajelor și al întâmplărilor din filmul cărții a „văzut” un film propriu-zis. Așa s-a născut „filmul de autor” *Printre colinele verzi*. Firul narativ al peliculei este aproape rectiliniu, din perspectiva celui mai inocent dintre personaje, Paul (Dan Nuțu), care se apropie și se îndepărtează de clocotul unor întâmplări dramatice. Spectatorul este pus în fața unei intrigi pseudo-polițiste: o crimă, apoi o a doua, o a treia, într-un orașel tihnit și fără antecedente similare, pun în mișcare un întreg aparat de anchetă, care, după ce-și consumă energiile pe câteva piste false, descoperă nu numai asasinul, ci, fapt mult mai important într-un asemenea gen de film, „rațiunile” crimei. Intriga polițistă este doar un pretext pentru ceea ce vrea

să spună și spune filmul lui Nicolae Breban. Scenaristul și regizorul încearcă, de fapt, un cinematograf *de analiză*. Pionii conflictului, în majoritatea cazurilor caractere puternice, pregnant conturate, propun mici universuri morale, pe care autorul le analizează meticolos, prin prisma unor fațete uneori contradictorii și reflectate în conștiința ambiguă a unui adolescent hipersensibil și introvertit. Recurg, ca și altădată, doar la două exemple. Arion, uriașul și impozantul Arion (Mircea Albulescu), care duce pe umerii săi povara predicatorului sincer, credincios, pare descins din lumea eroilor dostoevskieni. Cât despre Miloia, umilul și supusul Miloia (Vasile Nițulescu, „făcut”, parcă pentru acest rol tragic), el este un om sterp sufletește, un „teritoriu uman” labil, pe care oricând se pot produce drame și acte de fanatism. Chiar atunci când scriitorul-regizor simte nevoia să „dubleze” imaginea cu vorbe, îndeosebi cu monologuri, tipul de cinema practicat este modern, încărcat de sugestii, susținut de personaje convingătoare. Mai joacă în film Ion Caramitru (Mateiaș), Ion Dichiseanu (Voștinaru), Emilia Dobrin, într-un „rol al vieții” (Irina). Tensiunea și ritmurile interioare ale filmului sunt susținute de excelenta partitură a compozitorului Tiberiu Olah, de imaginea funcțională a directorului de imagine Aurel Kostrakiewicz (natura fiind,

de la primele secvențe, un personaj dramatic), de regizorul secund Constantin Vaeni (care intra, la rândul lui, în cinematografie cu acel prilej). Din păcate, regizorul Nicolae Breban „n-a dansat decât o vară” pe ringul filmului românesc, deși, cum spuneam, filmul său a pătruns, la ora premierei, în lumea marilor festivaluri cinematografice și, revăzut azi, reprezintă, neîndoios, o pagină originală și antologică în istoria filmului național de actualitate.

N-aș omite din discuție însă un fapt, după constatarea că unul dintre cele mai cinematografice romane ale sale a stat la baza acestei unice experiențe regizorale: bibliografia autorului conține multe alte „proze cinematografice”. Chiar și romanul său de debut, *Francisca* (1965), deși scriitorul s-a cam îndepărtat de el de-a lungul anilor, ar fi putut fi (și, în consecință, ar putea fi) un bun pretext cinematografic, date fiind elementele sale de cronică a devenirilor sociale postbelice. Dar atrage în mod special atenția romanul *În absența stăpânilor* (1966), „prima carte bună” a scriitorului (după cum singur o spune), un seducător triptic de narațiuni paralele, consacrate fie unei condițiuni, fie unei vârste omenești (senectutea, feminitatea, copilăria) și subordonate demonstrației sugerate încă prin titlu („stăpânii” absenți fiind bărbații). Din rafturile bibliotecii ne sar în ochi,

apoi, romanul psihologic și eseistic *Îngerul de ghips* (1973) și un alt bun prilej cinematografic, romanul *Bunavestire* (1977), o satiră mic-burgheză, cu unul dintre cele mai frapante personaje ale prozei românești postbelice, mărunțul funcționar Grobei, un ideal „erou de film”. Romanele lui Nicolae Breban, în ansamblul lor, reprezintă o substanțială „materie primă” cinematografică, sunt fațete ale unui bogat, original și unitar univers spiritual, fapt subliniat și de criticul Nicolae Bârna, în „Dicționarul general al literaturii române”: „Unitatea operei e semnalată și de circulația temelor, motivelor și tipurilor; scriitorul construiește – ca Balzac, deși e antibalzacian – o «lume ficțională» coerentă și consecvent ilustrată, guvernată de câteva obsesii personale, dar cu pretenții – și cu șanse – de a deveni un loc de comuniune. Interesantă e, de aceea, mai mult decât eposul – de altfel deseori evanescent ori programatic destructurat, deși păstrează aparențele extremei vigori –, recurența temelor, motivelor, tipurilor.” Sunt, toate acestea, premise ale unui cinematograf modern, de introspecție psihologică, privind relația individului cu sine și cu lumea înconjurătoare. Astfel trebuie privite și romanele ulterioare, *Don Juan* (1981) și *Pândă și seducție* (roman publicat în 1991, dar scris încă din 1976), componente ale unei „macrotrilogii”, a cărei ultimă parte, *Amfitrion*

(1994), este la rândul ei o trilogie (alcătuită din volumele *Demonii mărunți*, *Procuratorii* și *Alberta*). Prin ultimul său roman din mileniul trecut, *Ziua și noaptea* (1998), Nicolae Breban inaugura o proiectată tetralogie, continuată prin *Voința de putere* (2002), romane, de asemenea, de strictă actualitate, cu o mai densă încărcătură narativă, care ar putea interesa, în mod deosebit, cinematograful. Cred, de asemenea, că piesele de teatru ale autorului – și mă gândesc la *Culoarul cu șoareci* din 1980 și la *Bătrâna doamnă și fluturele* din 1982 – au un evident potențial cinematografic. Revenind însă la romanele „cinematografice” ale scriitorului, aș recurge, în încheierea comentariului, la un punct de vedere concluziv al minunatului critic Valeriu Cristea, de care ne aducem mereu aminte, cu emoție și venerație: „Nu credem că se pot stabili deosebiri prea mari, nici de valoare și nici de substanță, între romanele lui Nicolae Breban, variațiuni minime pe aceeași temă. Având coordonate identice, ele par mai degrabă subdiviziuni enorme, născute din pasta aceleiași obsesii, ale unei narațiuni orbitale, rotindu-se în jurul unui punct fix, care e o idee. Dar o idee organică. În aceasta constă de altfel superioritatea lui Nicolae Breban față de mulți dintre tinerii lui colegi, care vântură ideile ca pleava, dar nu se aleg până la urmă (și cititorul pe lângă ei) cu mai nimic”.

Dan PĂCURARIU

Orașul - între tradiție și inovație

Soluții pe teme date

Resume

Le sujet de cet article est l'urbanisme, regardé comme une discipline complexe dont le but est l'aménagement du territoire urbain, et les facteurs qui l'influencent. On a présenté les moments les plus significatifs du développement de l'urbanisme, à partir de l'Antiquité jusqu'à l'époque contemporaine, en trouvant les principaux éléments de progrès du chaque époque historique, et aussi les problèmes principales et les mal-fonctions qui le marquent, dont une des plus compliquées, pour l'époque contemporaine, est celle du transport urbain.

Noțiunea de „urbanism” este relativ nouă, sau, cel puțin, este nouă în înțelesul pe care i-l dăm astăzi, adică dispunerea în teren a obiectelor de arhitectură și organizarea spațiului dintre aceste obiecte și a celui adiacent acestora. Urbanismul este, astfel, disciplina care se ocupă de organizarea complexă a spațiului construit. Având în vedere faptul că doar arareori se prevede organizarea unui teren complet liber și lipsit în totalitate de vecinătăți deja construite, ori măcar amenajate într-un fel oarecare sub aspect edilitar, urbanismul are ca obiect de studiu, în mod evident, și integrarea con-

strucției sau construcțiilor noi în cadrul unor structuri arhitecturale sau edilitare pre-existente. De asemenea, „urbanismul” presupune și integrarea unor imobile sau ansambluri construite într-un anumit cadru natural, cu anumite particularități de relief, hidrologice sau de vegetație, studiul condițiilor de trafic precum și analiza elementelor de mediu, precum regimul climatic al zonei sau iluminarea naturală. Proiectarea și intervenția concretă urbanistică implică și elaborarea rețelelor edilitare și de infrastructură. Nu în ultimul rând, creația urbanistică trebuie să ia în considerare tradițiile cultu-

rale ale zonei în care se desfășoară intervenția arhitecturală, conservând și punând în valoare clădirile și ansamblurile de clădiri cu valoare artistică și istorică, integrându-le în structurile urbane nou construite și, de asemenea, trebuie să prevină atât degradarea sub orice formă a acestor obiective cultural-istorice, cât și disfuncțiile funcționale pe care acestea le-ar putea provoca elementelor urbane noi.

De bună seamă că, încă de la începuturile sale, arta și știința arhitecturii au fost însoțite măcar și de un minimum din ceea ce astăzi putem considera a fi o gândire urbanistică, fie și doar la modul intuitiv sau empiric, pentru că, oricând și oriunde, construcțiile realizate au trebuit să se adapteze la condiții particulare de relief și climă și să asigure o funcționalitate cât de cât corectă. În aceste cazuri nu putem vorbi însă de un „urbanism” în adevăratul sens al cuvântului, exercitat în mod deliberat și bazat pe o platformă teoretică oarecare, ci doar de unul implicit, condiționat de existentul prezent, determinat de niște necesități funcționale evidente și exercitat în mod spontan.

În Antichitatea clasică, „urbanismul” însemna crearea de orașe noi după un plan prestabilit, plan conceput, cel mai adesea, potrivit unei trame stradale bazată pe linii drepte și pe unghiuri de 90° (ceea ce ducea, în mod evident, la realizarea unor cvartale de imobile pătrate sau drep-



tunghiulare); aceasta a fost soluția dezvoltată atât de constructorii greci (mai cu seamă din epoca elenistică), de cei etrusci și de cei romani. Orașele mari însă, așa cum au fost Atena sau Roma, s-au dezvoltat în cea mai mare măsură la modul spontan și oarecum anarhic. Tind a se contura, la nivel conceptual, imaginile unor așezări ideale, exemplul cel mai faimos fiind cel gândit de Platon în *Critias*. Trebuie observat însă că perfecțiunea acestor modele ideale n-ar trebui să rezulte dintr-

un *summum* de factori de natură funcțional-estetică; ea derivă dintr-o simplă modelare logică și geometrică, modelare care ar urma să aibă drept rezultat firesc un arhetip urban perfect. Cele mai multe dintre cerințele structurale și funcționale ale unei localități sunt însă în mod mai mult sau mai puțin deliberat omise din cadrul procesului conceptual, modelul urban astfel rezultat devenind în acest fel o structură arhetipală ce ar putea friza perfecțiunea doar la nivel este-

tic și filosofic și, mai mult de atât, doar la nivelul concepțiilor estetico-filosofice ale epocii respective,

Evul Mediu european a generalizat modul de evoluție spontană a localităților urbane și rurale, lucru vizibil și în cadrul analizei dezvoltării localităților din Orientul Apropiat sau din cel extrem. Localitățile nou create în Europa medievală n-au fost, în imensa lor majoritate, rezultatul unei minime gândiri urbanistice deliberate, atât la nivel general cât și la cel zonal și strict local și, de asemenea, nici evoluția localităților pre-existente n-a fost rezultatul respectării unor astfel de parametri. Dezvoltarea localităților medievale a fost spontană, iar asimilarea în cadrul acestei dezvoltări a unor elemente de gândire urbanistică a fost implicită și, de cele mai multe ori, intuitivă. Spațiile urbane – străzile sau piețele – erau însă rezultate, de regulă, în cadrul imensei majorități a orașelor europene și a celor din Orientul Apropiat, din locuri rămase libere în urma procesului destul de anarhic de aglomerare a imobilelor. Printre excepții, se pot menționa cele aproape de trei sute de orașe nou create în sud-vestul Franței, în perioada cuprinsă între Cruciada împotriva Albigenzilor și începutul Războiului de 100 de ani, așa-numitele *bastides*, așezări cu plan prestabilit și, de obicei, cu tramă stradală rectangulară. Monpazier, cea mai vestită, mai frumoasă și mai bine

păstrată dintre aceste *bastides*, a fost fondată în anul 1284 de regele Edward I al Angliei și are un plan geometric foarte riguros, precum și o piață centrală dreptunghiulară cu portice. Incinta de la Monpazier delimitează un dreptunghi, în interiorul căruia se găsesc șase străzi drepte longitudinale și cinci străzi, de asemenea drepte, perpendiculare pe acestea.

Bazele a ceea ce astăzi numim „urbanism” au început a fi puse în Italia Quattrocento-ului și a Cinquecento-ului. Atunci tind a căpăta contur conceptele de „stradă” și de „piață” în înțelesul unor entități urbane definite în urma unui proces de proiectare, chiar dacă elaborarea lor nu urmărea în primul rând o funcționalitate bine determinată, ci, mai cu seamă, niște criterii estetice și raționalist-geometrice. Sub aspect pur conceptual, studiile teoretice din acest domeniu ale Renașterii (continuate și în perioada Barocului secolului al XVII-lea), reprezintă reluări firești ale modelelor conceptuale din Antichitatea clasică. Două dintre cele mai cunoscute astfel de exerciții predominant conceptuale de structuri urbane ideale sunt, în pictură, vederea unei piețe a unui oraș ideal, panou aflat în prezent la Galleria Nazionale delle Marche din Urbino și atribuit lui Francesco di Giorgio, Piero della Francesca și Luciano da Laurana și, în literatură, descrierea templului din *Civitas solis* de



Tommaso Campanella. Din punct de vedere practic, exerciții de acest fel își găsesc reflectarea în elaborarea primelor spații urbane cu plan pre-concept, spații care vor constitui și primele realizări „urbanistice” în adevăratul sens al cuvântului din cadrul artei europene de după Antichitate. Piazza del Campidoglio de la Roma, capodoperă a lui Michelangelo, reprezintă, în același timp, și capodopera urbanismului Renașterii italiene, rezultatul unui proces evolutiv început în Toscana

primei jumătăți a Quattrocento-ului și, în același timp, sursa marilor realizări ale Barocului, precum Piazza San Pietro de la Roma, Place des Vosges, Place Vendôme și Place de la Concorde din Paris, Place de la Bourse din Bordeaux, Place de la Carrière și Place Stanislas din Nancy. Este însă incorect să vedem în urbanismul Renașterii și în cel, subsecvent, al Barocului, doar latura estetică și, în același timp, să luăm în considerare numai realizări izolate, precum o anumită piață sau o anu-

mită arteră urbană. Odată cu apariția și dezvoltarea armelor de foc, în special a artileriei, așezările vor renunța, treptat, la rețelele de fortificații, devenite de acum inutile, ba chiar stânjenitoare pentru dezvoltarea localităților și pentru buna desfășurare a vieții locuitorilor. Schimbările petrecute în modul de trai al populației, odată cu progresul general al societății din Europa secolelor XV, XVI și XVII, duc la constituirea unor structuri urbane adecvate, mai funcționale și mai simple, lucru vizibil în conturarea unor căi de comunicație menite a asigura mai eficient deplasarea locuitorilor – din ce în ce mai mulți – între diferitele părți ale localităților – din ce în ce mai mari. Construcțiile mari cu funcție rezidențială, odată ce se văd lipsite de structura funcțională destinată apărării, devenită, așa cum am spus mai sus, de prisos, vor căpăta, încetul cu încetul, tot mai multe atribute destinate sporirii confortului locatarilor, precum și elemente de arhitectură peisajeră din ce în ce mai complexe. Grădinile ornamentale adiacente marilor reședințe urbane sau extra-urbane se înmulțesc și devin tot mai ample și mai savant concepute și, mai apoi, încep a se contura ca spații urbane publice.

Începuturile a ceea ce putem numi „urbanism modern” datează din perioada Revoluției Industriale din secolul al XVIII-lea. În primul rând, putem vorbi des-

pre o dezvoltare extensivă a orașelor, datorată apariției și înmulțirii din ce în ce mai accelerate a industriei și, de asemenea, sporului demografic excepțional din Occidentul Europei. Apoi, progresul general al societății a dus la apariția de noi programe de arhitectură, precum construcțiile industriale, cele comerciale, instituțiile social-administrative și cele juridice, instituțiile culturale și de învățământ diverse, cele destinate ocrotirii sănătății, cu începere din secolul al XIX-lea construcțiile necesare transporturilor mecanice, precum căile ferate și navigația cu ambarcațiuni cu aburi, restructurarea rețelelor edilitare și a infrastructurii necesare transporturilor de persoane și de mărfuri etc. Restrângerea treptată a agriculturii de subzistență a condus la apariția unor caracteristici urbane din ce în ce mai pronunțate și așezărilor rurale, inclusiv în ceea ce privea dotările edilitare și de igienă, precum și rețeaua stradală și configurația imobilelor de locuit sau publice luate în parte. Schimbările de structură intervenite în cadrul societăților europene avansate în primul rând sub aspect economic au generat nevoia restructurării sub aspect urbanistic și tehnico-edilitar a acestora, restructurare care s-a aplicat celor mai multe dintre orașele Europei Occidentale, orașe devenite centre industriale dar și comerciale, politico-administrative și culturale de o factură nouă, potrivit

necesităților noilor categorii de populație, cu un alt nivel cultural și cu un alt mod de trai față de cele ale secolelor precedente. Probabil cea mai vizibilă și mai importantă, sub aspectul impactului avut asupra structurii organismului localităților din secolele XVIII și, în special, XIX, o reprezintă modificarea generală a ritmului cotidian de viață; în locul activităților predominant domestice, mase largi de oameni cunosc acum o dublă deplasare cotidiană – de acasă la locul de muncă dimineața și de la locul de muncă înapoi acasă, seara. Odată cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, se răspândește transportul urban în comun, mai întâi cu tracțiune animală, apoi, spre sfârșitul veacului, cu autopropulsie. Deplasările masive, concentrate și dese ale locuitorilor în cadrul orașelor de secol XIX au dus, așa cum era firesc, la regândirea întregii rețele stradale și la elaborarea unor căi de comunicație apte a prelua aceste fluxuri și refluxuri umane masive și, totodată, de a asigura și funcționarea lor corespunzătoare. În plus, sporește dinamica generală și mobilitatea generală a oamenilor, deplasările de la o localitate la alta sau dintr-o țară în alta fiind mult mai frecvente și mai lesnicioase decât înainte vreme. Restructurările în cauză au vizat, în cazul orașelor mari, precum Paris, Londra, Viena, Berlin, Milano ș.a., centrul istoric, centru care a fost asanat

uneori în mod radical, în vreme ce extinderile inerente în teritoriu ale centrelor urbane pre-existente (extinderi care, adesea, au reprezentat mai mult decât dublarea ariei inițial construite a localității) s-au realizat, în general, pe principiul zonificării funcționale, cu alte cuvinte a unei separări (pe cât posibil) a zonelor predominant rezidențiale de cele destinate în principal industriei, transporturilor și structurilor edilitare principale ale așezării. Astfel, una dintre cele mai radicale intervenții de restructurare urbană dintr-un mare oraș european a fost cea întreprinsă în Parisul celui de-al doilea Imperiu de către prefectul de Sena, baronul Georges Haussmann. Dintre cele mai importante acțiuni de asanare și modernizare urbană ale perioadei Revoluției Industriale, trebuie amintite crearea și dezvoltarea rețelelor edilitare de aprovizionare cu apă, canalizare și iluminat public (mai întâi cu gaz și, apoi, electric), amenajarea cursurilor de apă în interiorul localităților și, totodată, crearea marilor parcuri și grădini publice urbane și periurbane. Trebuie spus și că, până spre mijlocul secolului al XIX-lea, de multe ori, restructurările centrelor multor așezări istorice s-au făcut într-un mod pe care astăzi îl putem considera ca vandalism, întrucât un număr mare de monumente ori chiar zone întregi (cel mai adesea medievale) cu înalte calități artistice au

fost desfigurate sau distruse de-a dreptul. De-abia odată cu fundamentarea doctrinei moderne a restaurării istorice, în primele decenii ale secolului XIX, monumentele și zonele istorice au început a fi protejate, conservate și restaurate, e drept, uneori cam abuziv (așa cum a fost cazul întreprinderilor lui Viollet-le-Duc sau Paul Abadie) și destul de fantezist, dar indiferența față de vestigiile arhitecturale și urbanistice ale trecutului a început, totuși, să dispară. Oricum, pierderile suferite de patrimoniul monumental european în perioada restructurărilor urbane din secolele XVIII și XIX au fost enorme și ireparabile. Din păcate, și operațiunile de extindere și de asanare urbană a localităților s-au făcut, în multe cazuri, într-un mod destul de anarhic, potrivit diferitelor interese imobiliare speculative ale antreprenorilor, fără o gândire urbanistică de ansamblu și prospectivă, zonificarea funcțională de care vorbeam mai sus rămânând de cele mai multe ori doar la nivelul unor principii destul de vagi. În plus, calitatea foarte precară a multor clădiri ieftine, precum locuințele de raport, n-a dus la o creștere a calității vieții și locuirii pentru majoritatea locuitorilor pe măsura progresului general de netăgăduit al științelor, tehnicii și instituțiilor publice din epocă. La acestea s-a adăugat și ambiguitatea stilistică a arhitecturii secolului al XIX-lea, oscilând în perma-

nență între nevoia de înnoire, reprezentată de construcțiile cu structuri metalice expuse liber (așa-numita „arhitectură tehnologică de secol XIX”) și laxismul stilurilor Neo, precum Neoclasicismul, Neogoticul, Neorenașterea, Neobarocul și Neobizantinul. Rezultatul a fost contradictoriu: orașe europene importante și-au căpătat trăsăturile morfologice, funcționale și edilitare fundamentale în veacul al XIX-lea, dar intervențiile, deși masive și, în general, benefice, au avut ca rezultat și mutilarea unor ansambluri monumentale sau urbanistice, dezvoltarea haotică a periferiilor, blocarea pe o perioadă relativ lungă a posibilităților de extindere a rețelelor edilitare și a rețelelor de transport, crearea unor zone urbane (mai cu seamă rezidențiale) destul de anoste și deseori insalubre ș.a.m.d. Constructorii epocii s-au grăbit să rezolve cât mai repede și mai ieftin problemele devenite grave ale mai tuturor localităților (localități care, e adevărat, nu mai corespundeau deloc principiilor de organizare și de funcționare ale noii societăți industriale și birocratice), fără a gândi însă suficient la posibilitățile acestora de dezvoltare în viitorul chiar și destul de apropiat.

O situație mai specială a fost cea a așezărilor urbane din America de Nord, în special din Statele Unite. Lipsa unor structuri arhitecturale sau arhitectural – urbanistice pre-existente și

edificarea localităților practice *ex nihilo* în secolele XVIII și XIX a creat posibilitatea realizării unor scheme planimetrice urbane mai flexibile, care nu mai trebuiau să țină seama de o anumită zonă istorică. Desigur că lipsa acestor zone istorice nu este în nici un caz, sub aspect cultural, artistic și chiar al calității vieții, privite potrivit standardelor actuale, un avantaj al orașelor de dincolo de Atlantic, fiindcă oportunitatea de principiu despre care am pomenit mai sus a dus nu numai la apariția unor aglomerări urbane lipsite în mare parte de personalitate și de importanță istorică și estetică din punct de vedere arhitectural, comparativ cu marea majoritate a orașelor europene, dar și dezvoltate haotic și amorf (mai haotic și mai amorf decât în orice țară din Europa), datorită faptului că evoluția urbană n-a fost rezultatul unor planuri generatoare de ansamblu și de detaliu (lucru perfect posibil și de care edilii americani ai epocii n-au vrut sau n-au știut să profite), ci a construcției fără o viziune de ansamblu, parcelă cu parcelă, potrivit intereselor fiecărui antreprenor în parte. În plus, orașele americane trebuiau să facă față unei creșteri de populație mai rapide decât pe vechiul continent, la sporul natural adăugându-se și cel datorat colonizării sau imigrației. Cu toate că sistemul stradal al multor orașe mari americane este regulat și bazat pe o tramă

stradală rectangulară, așa cum este cazul la New York (în Manhattan), Philadelphia, Washington, Chicago, New Orleans, Houston, Miami, Seattle, Portland, Los Angeles, San Francisco ș.a., ori pe una combinând sistemul rectangular cu cel radial, așa cum se prezintă planul unui oraș ca Detroit, rigoarea geometrică nu este prezentă decât pe harta așezării și, mai cu seamă, pe hărțile la scară mai mare. Examinarea mai în amănunt a situației din teren indică o dispunere amorfă și, frecvent, illogică a imobilelor, totală indiferență pentru imaginea loturilor în ansamblu și a clădirilor în detaliu, precum și lipsa de preocupare pentru regimul funcțional al organismului urbanistic sub toate aspectele sale – al căilor de comunicație, al rețelelor edilitare, al iluminării naturale, din punct de vedere igienico-sanitar ș.a.m.d.

Complexitatea și contradicțiile arhitecturii și urbanismului secolului al XIX-lea, pentru a face referire la titlul unei celebre cărți de teorie a arhitecturii moderne semnată de Robert Venturi, sunt vizibile la nivel funcțional, atât în arhitectura propriu-zisă cât și în cazul evoluțiilor la scară urbană, dar și la nivel stilistic. Am arătat deja, în mai multe lucrări anterioare, cum explozia științifică și tehnologică a veacurilor XVIII și XIX și, implicit, și evoluția socială, au creat o criză majoră de funcțiune și de expresie stilistică în arhi-

tectură, deoarece constructorii n-au fost capabili să inventeze seturi cu totul noi de forme, pe măsura noilor programe de arhitectură și materiale de construcție apărute într-un interval de timp destul de scurt, judecat la scară istorică, ei mulțumindu-se să re-folosească seturi morfologice anterioare, revolute, în cadrul așa-ziselor „stiluri neo”. Rezultatul a fost inversarea raportului firesc de determinare, prezent în măsură mai mare sau mai mică în întreaga arhitectură europeană, de la Antichitatea clasică încoace, și anume funcțiuni structurale și de exploatare specifice care determină familii morfologice (așadar stilistice) de asemenea specifice. Astfel, în cadrul stilurilor neo, funcțiuni noi și variate sunt silite a fi adăpostite de anvelope arhitecturale determinate aprioric sub aspect morfologic (stilistic) și care, de cele mai multe ori, n-au nici o legătură cu funcțiunile pe care le adăpostesc. Metoda arhitecților neoclasici, de pildă de a proiecta gări, clădiri industriale sau clădiri administrative având formele specifice templelor grecești sau romane, este, fără îndoială, destul de nefericită, îndoienică și ajungând uneori până la absurd. Tot astfel, în cadrul urbanismului aceleiași epoci, ruptura funcțională și formală dintre centrele istorice ale localităților și periferiile nou construite, ignorarea multor elemente de mediu natural sau con-

struit reprezintă, de asemenea, aspecte ale unei crize de structură. Aceasta fiindcă și urbanismul, ca și arhitectura propriu-zisă a perioadei, nu țin seama decât de unele aspecte funcționale, ce ar fi trebuit să fie determinante pentru elaborarea formelor concrete, ignorând alte aspecte esențiale, așa cum sunt cele câteva menționate mai sus, sau inversând raportul firesc funcțiune-formă, astfel încât în loc ca funcțiuni specifice să determine forme și familii de forme, formele sunt, de multe ori, prestabilite și funcțiuni noi și variate sunt silit să se adapteze la acestea. Zonificarea funcțională a fost adesea mult exagerată, ducând în cazul multor orașe la rupturi între diferitele părți ale localităților și la deplasări cotidiene ritmice inutile ale unor mari mase de populație. Tramele stradale sunt și ele, în mod frecvent, neadaptate la noul ritm al vieții, precum și la relief sau la restul organismului urban. Un exemplu în acest sens îl reprezintă orașul San Francisco, a cărui rețea de străzi a fost stabilită ca o tramă ortogonală încă de la proclamarea așezării ca oraș, în 1850 (ca urmare a declanșării goanei după aur în California, în 1848), localitatea dezvoltându-se pe baza acestei scheme ce nu ține seama deloc de relieful foarte accidentat și nu se adaptează câtuși de puțin la acesta pe toată durata celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea și chiar după cutremurul și incendiul ca-

tastrofal din 1906, când reconstrucția s-a desfășurat, ca și edificarea din jumătatea de veac precedentă, dictată în principal de interesele dezvoltatorilor imobiliari.

Reacțiile împotriva urbanismului de tip extensiv al epocii Revoluției Industriale au început să apară încă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În arhitectură, perioada este cea a mișcărilor preparatorii și a experimentelor care au dus, la începutul secolului trecut, la apariția Modernismului (sau Funcționalismului), altfel spus a acelei orientări care are drept doctrină principală obținerea structurilor arhitectonice la care forma să fie o derivată directă a funcțiunii structurale și a celei de exploatare ale clădirii. Direcțiile să le spunem la modul generic „reformatoare” ale urbanismului perioadei respective au urmărit, pe căi diferite, modalități de acțiune împotriva exceselor și erorilor evidente ale sistematizărilor extensive din cea mai mare parte a veacului al XIX-lea. Una dintre aceste direcții, oarecum idealistă, este cea „dezurbanistică”, promovată mai cu seamă în Marea Britanie, țara europeană în care progresul rapid al industriei și sporul demografic important a dus la crearea de structuri noi urbane dintre cele mai haotice. Cei mai importanți exponenți ai orientării au fost Ebenezer Howard și Raymond Unwin, promotorii ideii de „oraș-grădină”. În lucrarea

sa din 1898 *To-Morrow. A Peaceful Path to Real Reform*, Ebenezer Howard își structurează teoria sa urbană zisă „The Three Magnets”, pe trei centre de polarizare urbanistică - „Town”, „Country” și „Town-Country”, pe baza cărora se realizează primele orașe grădină, Letchworth și Welwyn în Anglia și Hellerau în Germania. O a doua direcție, din multe puncte de vedere opusă celei dintâi, este cea a „orașului industrial”, cele mai semnificative și influente scheme urbanistice fiind propuse de Arturo Soria y Mata, autorul modelului „orașului-liniar”, dezvoltat de-a lungul unei axe principale de circulație, Eugène Hénard, creatorul modelului „orașului motorizat”, prezentat în 1887 și care are ca element de noutate trenul urban electric, și Tony Garnier, care elaborează în 1904 proiectul unui oraș industrial pentru 35 000 de locuitori. Proiectul lui Garnier avea să constituie un important punct de plecare pentru schemele urbane foarte avansate pentru epoca respectivă propuse în cel de-al doilea deceniu al secolului al XX-lea de arhitecții futuriști italieni Antonio Sant’Elia și Mario Chiattone, precum și de reprezentanții Constructivismului rus. În cadrul realizărilor efective urbanistic-edilitare fundamentale de la sfârșitul secolului al XIX-lea și de la începutul celui următor, trebuie amintite crearea rețelilor de metro în mai multe mari orașe vest-europene și

nord-americane, precum și răspândirea transportului urban mecanic de suprafață. Acestea nu au rezolvat însă decât parțial și temporar problema transporturilor în marile orașe, în vreme ce transportul de mărfuri și cel destinat serviciilor și utilităților urbane în continuă expansiune a rămas în continuare fără soluții eficiente, ceea ce a avut ca rezultat și ridicarea de noi probleme arhitecților și urbanistilor.

Dincolo de aceste exerciții, multe rămase la nivel teoretic sau executate la scară mică, urbanismul funcționalist propriu-zis începe să se manifeste cu vigoare după primul Război mondial. Sinteza cercetărilor în domeniul urbanisticii primelor decenii ale secolului al XX-lea a fost realizată în 1933, la cel de-al IV-lea Congres Internațional de Arhitectură Modernă (C.I.A.M.), prin elaborarea faimoasei „Charte de la Atena”, document fundamental al urbanismului ce va marca evoluția acestuia în următoarea jumătate de secol. În linii mari, cele 95 de paragrafe ale chartei trasează principiile de bază ale urbanismului modernist, cele mai importante dintre acestea fiind zonificarea funcțională strictă a localităților, stabilirea a patru zone funcționale principale, și anume locuire, producție, circulație și recreere, conservarea și integrarea obiectivelor arhitecturale și a cartierelor cu valoare istorică și artistică, separarea zonelor cu funcțiune rezidențială de arterele principale de circulație etc. Charta de la Atena a stat la baza programelor de reconstrucție, extindere urbană, crearea de localități noi și restructurare urbană din perioada postbelică, până în ultimul deceniu al mileniului. Creația arhitectural-urbanistică din primul deceniu și jumătate de după cel de-al doilea Război Mondial este orientată cu precădere, în țări precum R.F. Germania, Marea Britanie, Olanda, R.D. Germană, Polonia sau U.R.S.S., spre reconstrucția



așezărilor și infrastructurii distruse în timpul conflagrației. În deceniul al șaselea, al șaptelea și al optulea se intensifică procesele de extindere urbană, lucru datorat în principal *boom*-ului economic ce a urmat anilor de reconstrucție și de austeritate de după război. Astfel, în Marea Britanie, începe edificarea orașelor noi din jurul Londrei, precum Crawley, Basildon, Harlow, Bracknell ș.a., program extins prin realizarea localităților Cumbernauld, Runcorn, Milton Keynes



(după toate probabilitățile, cea mai reușită actualizare a principiilor „orașului-grădină”). În Franța, programele sunt mult mai ambițioase, atât cantitativ cât și calitativ. În anii '50 începe construirea marelui cartier de afaceri La Défense, la capătul de vest al axei transversale a Parisului marcată de bulevardul Champs-Élysées. Modelele preferate ale noului urbanism francez sunt reprezentate de Charta de la Atena, lucru vizibil în densitatea mare de locuire și în structura tramei stradale

și a dispoziției imobilelor din orașele noi din jurul Parisului (Cergy-Pontoise, Saint-Quentin-en-Yvelines, Mélun-Sénart, Créteil, Sarcelles, Bobigny, Courbevoie, Marne-la-Vallée, Évry, Grigny etc.). În cadrul acestor suburbii pariziene, zonificarea funcțională este strictă (spațiile comerciale importante și dotările publice locale sunt, de cele mai multe ori, concentrate în nuclee), trama stradală este gândită ca un compromis între tipul geometric și cel liber, peisager, iar imobilele sunt dis-

puse arareori astfel încât să formeze fronturi la stradă, ci, îndeosebi, tot la modul liber, alternând cu spațiile verzi și de agrement. Dacă succesul noilor orașelor-satelit franceze a fost clar, ele dovedindu-se până în prezent organisme urbane viabile și nu simple *cités-dortoirs*, așa cum s-a crezut la începuturile lor, aplicarea principiilor stipulate în Charta de la Atena la construirea unor așezări importante cu totul noi a dus la rezultate mediocre ori chiar la eșecuri. Exemplul cel mai

semnificativ este cel al noii capitale a Braziliei, Brasilia, la care principiile segregării funcționale ale părților componente ale localității au fost aplicate atât de îngust încât orașul funcționează din multe puncte de vedere precum se desfășoară un experiment *in vitro*. Problemele noi care au apărut în fața urbanismului ultimelor patruzeci-cincizeci de ani sunt, de asemenea, rezultate din caracteristicile societății contemporane. Fazei de industrializare intensivă din primele șapte decenii ale veacului al XX-lea și celei de reconstrucție de după primul și, mai cu seamă, cel de-al doilea Război Mondial, i-a urmat o perioadă de aproximativ douăzeci de ani zisă „post-industrială”, de relativă dezindustrializare și de extindere, uneori exagerată și lipsită de fundament economic, a sectorului terțiar. Încă din a doua jumătate a anilor '80, această doctrină s-a dovedit a fi păguboasă, mai cu seamă pentru state care au aplicat-o în maniera cea mai exclusivistă – S.U.A. și Marea Britanie. Astfel încât, ultimele două decenii au cunoscut un proces de re-industrializare, de data asta la modul predominant intens în locul celui intens al Revoluției Industriale și al refacerii economice postbelice. Problemele noi apărute, legate de trafic, gestionarea și întreținerea fondului construit anterior, expansiunea, contracția și re-expansiunea sectorului industrial, cu convertiri și re-convertiri ale

structurii construite și de infrastructură a acestuia, poluarea aerului, apei și solului, precum și cea fonică, evacuarea și prelucrarea deșeurilor industriale și menajere, particularități noi ale rețelelor comerciale, precum concentrarea multor activități comerciale, culturale și de prestări de servicii în *mall*-uri și dezvoltarea comerțului *on-line*, modificări climatice etc. au generat disfuncții importante la nivelul mai tuturor localităților. În 2003, organismul intitulat European Council of Town Planners (ECTP) elaborează documentul intitulat „Noua Chartă de la Atena”, ce își propune să sintetizeze problemele așezărilor contemporane și unele dintre soluțiile posibile de evitare a unor actuale sau posibile disfuncții, pornind de la conceptul numit „Connected City”, în care orașul este privit ca un organism în continuă evoluție, conectat la realitățile fizice, istorice, sociale și administrative.

În țările care cunosc un proces accelerat de industrializare și de urbanizare după cel de-al doilea Război Mondial, dezvoltarea extensivă a noilor zone urbane adiacente orașelor și sistematizarea centrului localităților se desfășoară, explicit sau nu, potrivit celei mai mari părți a tezelor formulate în Charta de la Atena. Acesta a fost și cazul celor mai multe așezări urbane din România, sau al așezărilor rurale din țara noastră care au devenit orașe prin

industrializare și aflux de populație. Capitala și-a triplat populația în perioada 1945 – 1980 în primul rând prin crearea de cartiere noi pe locul satelor și comunelor limitrofe și și-a creat marile platforme industriale (în cea mai mare parte dezafectate în ultimul deceniu și înlocuite cu parcuri industriale sau cu ansambluri de locuințe) pe baza schemei celor patru zone din charta din 1933. Metroul din București, dat în funcțiune în 1979 pentru un prim tronson de cinci stații și extins în următorii zece ani la trei linii magistrale, a fost conceput în primul rând ca un mijloc de legătură subterană între platformele industriale și între cartierele noi de locuințe, fiecare dintre ele având dimensiunile unui oraș mediu. În momentul de față, întreaga zonă de sud-vest a Bucureștilor (practic un sfert din oraș) este lipsită de acest mijloc de transport. Cartierele noi, deși au asigurat în mod eficient primirea afluxului de populație, suferă din cauza lipsei dotărilor locale, a străzilor secundare dimensionate pentru o circulație auto mult redusă față de cea actuală, a lipsei cronice de locuri de parcare, a legăturilor de asemenea sub-dimensionate dintre ele și, totodată, dintre ele și centru. Practic, toate centrele urbane din România perioadei 1947 – 1989 au fost sistematizate mai mult sau mai puțin intens potrivit principiilor generale ale Chartei de la Atena, creându-se cartiere noi, ade-

sea restructurarea trebuind să vizeze în mod masiv și centrul localităților. Acestea au căpătat astfel centre noi. Este cazul unor localități ca Ploiești, Pitești, Craiova, Târgu Jiu, Râmnicu Vâlcea, Slatina, Giurgiu, Alexandria, Oltenița, Slobozia, Călărași, Turnu Măgurele, Buzău, Focșani, Bacău, Brăila, Galați, Tulcea, Piatra-Neamț, Suceava, Botoșani, Roman, Vaslui, Bârlad, Petroșani, Deva, Hunedoara, Baia Mare etc.

Multe dintre blocajele care apar în cadrul funcțional al marilor localități urbane moderne ar putea fi rezolvate, măcar parțial și temporar, fără a necesita restructurări profunde, grele și costisitoare ale acestor așezări, prin soluții relativ simple: construirea de mici pasaje subterane sau de pasarele pentru pietoni; acolo unde este posibil, în vederea fluidizării traficului prin eliminarea semafoarelor; amplasarea de semafoare în undă verde, adaptate volumului de trafic de la diferite ore; folosirea la maximum a zonelor libere dintre blocuri pentru parări și amenajarea de locuri de recreere la nivel local pentru copii și pentru adulți care să nu perturbe liniștea locatarilor și care să poată fi folosite doar între ore convenabile, lucru care ar elimina unele deplasări mai lungi ale locuitorilor diferitelor zone; parcare obligatorie în curți sau în spații libere dintre imobile, acolo unde aceste curți sau spații libere există, atât în cazul

cetățenilor cât și în cel al instituțiilor; stabilirea unor de trasee de circulație alternative mai puțin solicitate prin utilizarea sensurilor unice, mai ales pe străzile mai înguste; eliminarea semnelor de oprire și staționare interzisă cu excepția locurilor unde este neapărat necesar; stabilirea unui regim de aprovizionare a spațiilor comerciale și de desfășurare a unor servicii publice de întreținere și salubritate a localității în orele la care traficul este mai mic, eventual și în zilele libere; cercetarea privind posibilitatea sau imposibilitatea edificării de noi construcții, atât rezidențiale cât și cu alte destinații, care ar sufoca și mai mult un trafic deja sufocat, știut fiind că orice spațiu dat are, totuși, o capacitate limitată, mai ales că, deși aceste noi construcții ar fi eventual dotate cu parcaje subterane, acest plus de noi vehicule aglomerează și mai mult traficul.

*

Localitățile sunt, cu excepția cazurilor celor noi, realizate după un plan prestabilit, organisme rezultate dintr-o evoluție marcată de modul de trai, condițiile istorice și economico-sociale și de mentalitățile fiecărei epoci. Așezările nou create vor cunoaște, la rândul lor, adaosuri și transformări de-a lungul evoluției lor viitoare, potrivit condițiilor specifice după care se vor dezvolta, unele previzibile, altele nu. Fiecare perioadă istorică aduce, în cadrul

evoluției așezărilor urbane sau rurale, problemele sale concrete, pe care edili, constructorii sau chiar populația obișnuită caută să le rezolve la nivelul organizării urbanistice, de ansamblu sau de detaliu, pentru că localitățile nu pot fi complet refăcute în mod periodic, potrivit cerințelor și problemelor fiecărei epoci. Din păcate, aproape niciodată variantele de organizare n-au corespuns cerințelor ulterioare ale societății, asta nu doar din cauza unor eventuale curențe de gândire prospectivă, ci, îndeosebi, pentru că evoluțiile istorice, sociale, demografice, economice, tehnice, științifice și culturale sunt greu dacă nu imposibil de anticipat, chiar și în linii mari, iar realitatea viitorului nu seamănă uneori deloc cu ceea ce imaginase gândirea prezentului. Așadar, este inevitabil ca dezvoltarea urbană să se lovească în permanență de probleme de funcționalitate, mai mult sau mai puțin importante. Datoria arhitecților și a urbanistilor este însă de a face ca problemele ce vor apare să fie cât mai mici, mai puține și mai ușor de rezolvat, cu alte cuvinte de a încerca să aibă o gândire anticipativă cât mai bună, folosind atât intuiția, dar și bazându-se pe o cunoaștere temeinică a trecutului și pe o analiză urmată de o interpretare cât mai aprofundată a factorilor de influență ai prezentului.