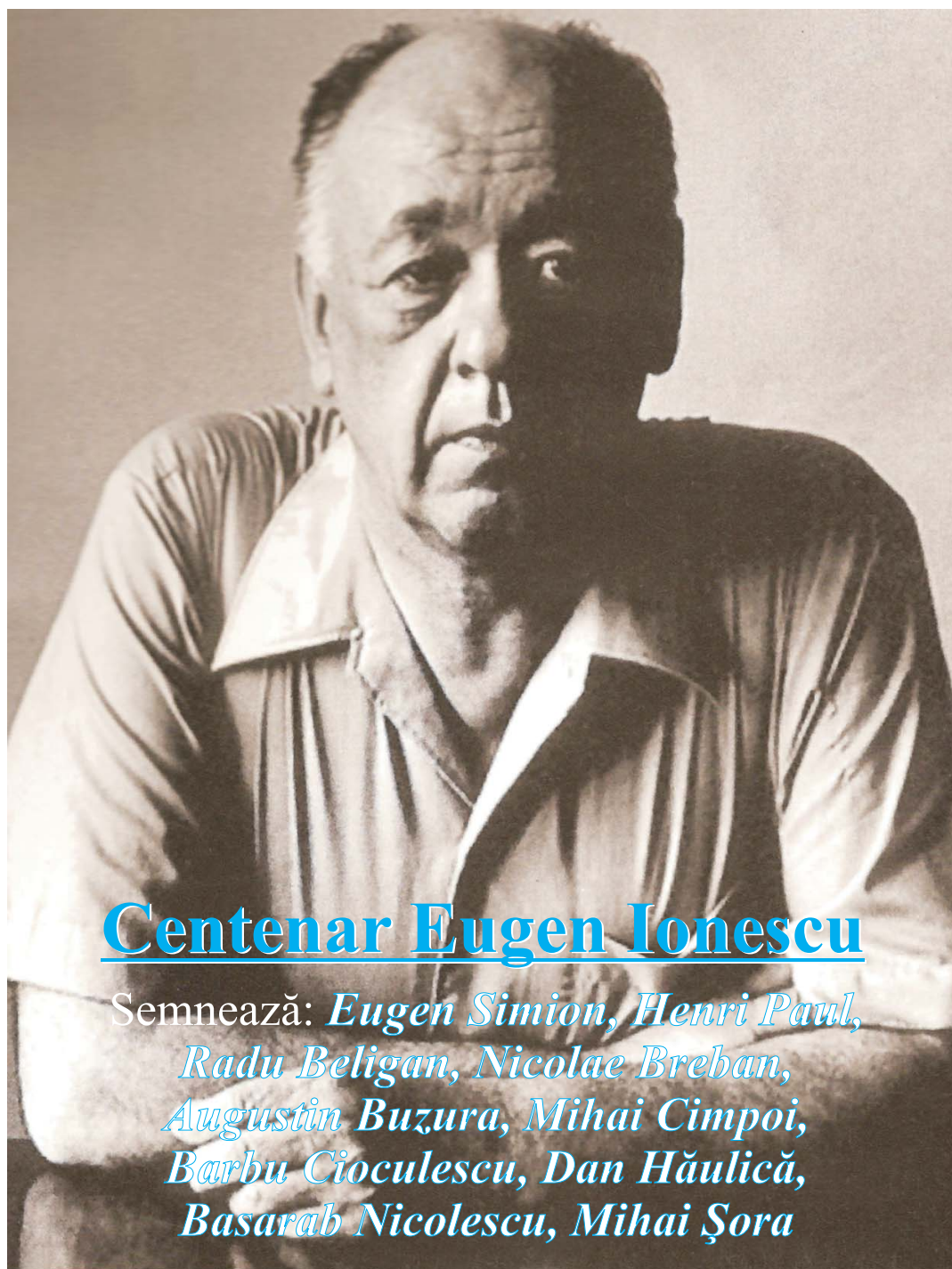


caiete critice

10-11-12 (264-265-266) / 2009



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



Centenar Eugen Ionescu

Semnează: *Eugen Simion, Henri Paul,
Radu Beligan, Nicolae Breban,
Augustin Buzura, Mihai Cimpoi,
Barbu Cioculescu, Dan Hăulică,
Basarab Nicolescu, Mihai Șora*

caiete critice

Revistă editată de
*Fundația Națională
pentru Știință și Artă,
Grupul interdisciplinar
de reflecție*

și
Editura Expert,
sub egida
Academiei Române

Nr. 10-11-12 (264-265-266) / 2009

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

George NEAGOE

Nicolae LOGIN

Luminița LOGIN

EDITURA
Expert

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

ISSN: 1220-6350

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI

Jacques De DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Klaus HEITMANN (Germania)

Mihail METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Maurice NADEAU (Franța)

Basarab NICOLESCU

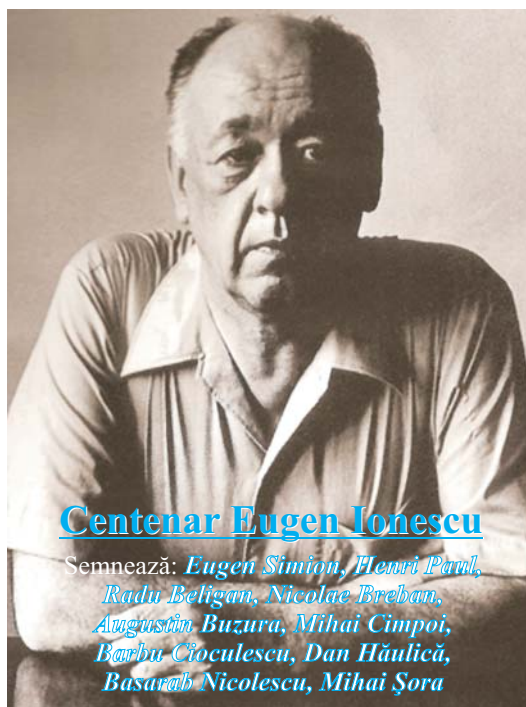
Eugen SIMION

Dumitru ȚEPENEAG

caiete critice



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



Centenar Eugen Ionescu

Semnează: *Eugen Simion, Henri Paul,
Radu Beligan, Nicolae Breban,
Augustin Buzura, Mihai Cimpoi,
Barbu Cioculescu, Dan Hăulică,
Basarab Nicolescu, Mihai Șora*

CUPRINS

10-11-12/2009

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: Eugen Ionescu și lumea românească 3

CRONICI LITERARE

George NEAGOE: Fiziologia unei negații 14

Andrei GRIGOR: "Negația - o formă de iubire neîmpărtășită" 17

Lucian CHIȘU: Premonițiile unui jurnal 22

CONVORBIRI

ROTONDA 13 - Centenar Eugen Ionescu 26

INEDIT

Mircea COLOȘENCO: Eugen Ionescu, tatăl și fiul 45

DOCUMENT

Eugen Ionescu, un referat pentru M. Dragomirescu 48

Eugen Ionescu, funcționar la externe 58

La France et la Roumanie par E. Ionesco 61

Le testament d'Eugène Ionesco 63

JURNALE

EUGEN IONESCU - ...la "Sfântul Sava" 66

EUGEN IONESCU - Pagini rupte din jurnal 72

EUGEN IONESCU - Jurnal, "Viața Românească", 1939 76

EUGEN IONESCU

Eugen Ionescu - Texte recuperate, texte regăsite 99

caiete critice

EUGEN IONESCU LA ACADEMIA ROMÂNĂ

Henri PAUL: Eugène Ionesco la Academia Română	117
Augustin BUZURA: Eugen Ionescu	119
Basarab NICOLESCU: Teatrul absurdului și logica contradictoriului	121
Mihai CIMPOI: Eugen Ionescu și "Da"-ul basarabean	124

COMENTARII

Paul DUGNEANU: Eugen Ionescu despre Victor Hugo	127
Irina Roxana GEORGESCU: Retorica așteptării în <i>Scaunele</i> de Eugène Ionesco	131

NEGRU PE ALB

Nicolae ILIESCU: Puncte de vedere - Despre Ionescu, Cioran și Eliade în stil ionescian	138
Narcis ZĂRNESCU: Lecturi virtuale - Caragiale	141

LITERATURĂ STRĂINĂ

Serge FAUCHREAU: Moscou-Paris-La Havane-Mexico, 1945-1960	150
---	-----

CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: Nu există artă fără dorința de a comunica.....	162
---	-----

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Maria MOLDOVEANU: Probleme ale spațiului cultural și cercetarea științifică	165
Bogdan IVAȘCU: Recuperarea utopiei ca posibilitate simbolică în discursul mediatic (I)	172

*Acest număr a fost realizat cu sprijinul
Primăriei Sectorului 2 - București,
primar Neculai Onțanu*

Eugen SIMION

Eugen Ionescu și lumea românească



Abstract

The article is focused on systemizing Eugen Ionescu's opinions about the Romanian people and their civilization. Most of his beliefs, reiterated over and over again like obsessions, are expressed in his book reviews and essays written in Romanian language. But no matter how harsh his judgments were, he continued to love his native country.

Keywords: Eugen Ionescu, Mircea Eliade, diary, Romania, France

„Românul este, dealtfel, leneș în viața de toate zilele, liric în poezie, tembel în politică și impresionist în critica literară”

1934

„Suntem o țară nenorocită de gazetari. Cu nenorociți gazetari care sunt orice: filosofi, poeți, pictori, filfizoni etc.”

1935

„O nevoie nestăpânită de a fugi m-a chinat de când mă cunosc; orașul în care stau, de care sunt înălțuit, mi s-a părut cel mai urât, cel mai searbăd din toate; m-a însuflețit, veșnic, nevoia de a călca în picioare toate prietenii, de a pălmuși fețele pe care le-am văzut de prea mulți ani...”

1939

„Am suferit enorm de ura oamenilor împotriva mea și acum sufăr și de ura nerăzbunată, prea grea, ce le-o port.”

1946

Am citat de mai multe ori până acum în comentariile mele critice opiniile tânărului rebel Eugen Ionescu despre România (țara tatălui) și, în genere, despre români. Este cazul, cred, să sistematizăm aceste opinii și să aducem altele noi, scoase din textele sale. Unele dintre ele, nu multe, depășesc sfera propriu-zis a culturii: vorbesc despre mentalitățile românilor sau prezintă epic scene

din viața românească. Cele mai multe idei despre această temă atât de repetitivă încât devine o obsesie (o fantasmă) le aflăm, totuși, în cronicile și eseurile literare propriu-zise, căci, s-a putut observa, eseistul Eugen Ionescu nu-i omul care să-și lege spiritul cu o funie groasă de un par (un subiect) și să se învârtă apoi în jurul parului (subiectului) până ce funia se scurtează. El își ia toate libertățile și rupe comentariul ori de câte ori vrea, evadând în alt subiect și spre alte orizonturi ale spiritului. Această mobilitate face posibilă penetrația celor mai diferite teme în discursul critic. Inclusiv a temelor care privesc, cum spun de regulă sociologii și antropologii, modul de a fi sau modul de a se situa în lume al unui popor. Asemenea teme vin și revin în cultură, schimbându-se unghiul de percepție.

Dacă luăm cazul Franței (un subiect care interesează și pe tânărul Eugen Ionescu), se vede că *le mal français* sau *le malaise français* trece, ca temă de reflecție, de la o generație la alta. Rablais e de părere că Franța este o țară profund creștină, Lamartine crede că francezii se plictisesc enorm, Chateaubriand spune că francezul este *vanitos, ușuratic* și *sociabil*, iar Baudelaire merge mai departe și declară că a spune francez este a numi *vo-devilistul* etc. Numai Valéry, dintre moderni, este mai tolerant cu slăbiciunile nației sale, zicând că francezii au sensul universalității și că ei înșiși se consideră „hommes d’u-



nivers"... Moraliștii și istoricii actuali, începând cu Cioran și încheind, să zicem, cu Alain Peyrefitte (*Le Mal français*, 1976) pun în discuție celebra *claritate* franceză și, totodată, *vanitățile* spiritului francez. Judecățile nu sunt deloc entuziaste. Alain Peyrette crede că *răul francez* fundamental este „anomia” care face ca Franța să fie o țară ingovernabilă. Filosofii, istoricii culturii și istoricii străini, de felul lui Curtius și, mai nou, Theodor Zeldin (*Istoria pasiunilor franceze*, 1977; *Francezii*, 1983), încearcă să definească și ei spiritul francez, și interesantă în acest sens mi se pare observația făcută de Curtius (*Essai sur la France*, Editions Grasset, 1932) că cea dintâi caracteristică a spiritului francez este tocmai pasiunea de a se caracteriza. Niciun popor n-ar manifesta atâta interes (și plăcere) pentru a-și defini specificul. Reflex de popor vechi și de cultură mare, zice Curtius¹. Eugen Ionescu a scris și

el în repetate rânduri despre spiritul francez și, în genere, despre lumea franceză în fragmentele de jurnal și, cu precădere, în *Scrisori din Paris*, vorbind-o de bine când nu se întâmplă să fie înfricoșat de moarte și temător că Franța se prăbușește moral și cultural. Și, dacă Franța se prăbușește, am văzut că zice el, cultura se aneantizează și lumea se prăbușește...

Dar lumea românească, dar spiritul românesc? Eugen Ionescu are multe de spus despre acest subiect. Românii, în genere, vorbesc mult despre ei și mai totdeauna se vorbesc de rău. „Spiritul de cârtire”, zicea G. Ibrăileanu, ne-ar caracteriza pe noi, latini din Orientul Europei... Un subiect de reflecție, oricum, preocupant, recurent în ceea ce am putea numi discursul românesc (scriptic sau oral) și, în spatele lui, o istorie încărcată de fapte și de prejudecăți morale care ar putea distruge până și moralul unui sfânt. E suficient să-i citești pe moraliștii noștri (îndeosebi pe Cioran) pentru a-ți da seama de dimensiunile acestei catastrofe. Eugen Ionescu nu-i departe de acest punct de vedere, dar negația lui nu are un caracter sistematic și, cum stările lui de spirit sunt fluctuante, în discursul negaționist pătrund și pete de lumină, paranteze de liniște și împăcare cu lumea românească. Să selectăm câteva dovezi.

Începem prin a spune că, așa cum este normal, lumea românească se vede în opera eseistului prin cultura românească, în speță prin literatura pe care o comentează și o judecă estetic. Estetic înseamnă, în acest caz, și moral. Răsfoiesc încă o dată (a câta oară?) *Nu, Război cu toată lumea* și articolele recuperate din publicațiile vremii de Marin Diaconu, și constat că Eugen Ionescu are mai mereu ceva de reproșat, ceva ce-l scandalizează, în fine, ceva ce-l dezamăgește așa de tare încât este gata, vorba colegului său de generație, Cioran, să-și dea demisia din românită. Și acest fapt este pe cale să se întâmple în fiecare articol și în orice moment. Scriind, de pildă, despre critică și istorie literară, el constată că românii „nu au niciun fel de spirit critic (Maioreșcu, occi-

1 Vezi analiza acestui subiect în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, ed. V, Corint, 2006, cap. *Spiritul francez I*.

dental mijlociu, este însă, la noi, un miracol) ci au numai, așa cum e, spirit istoric sau – mai degrabă – e adevărat – cronicăresc”. Aceasta înseamnă că, neavând spirit critic, românii își pun numai problema existenței, nu și problema de ordin spiritual (inclusiv problema valorii). Consecința este că nu putem selecta și ierarhiza cum trebuie, nu știm „să revizuim”, n-am învățat să alegem în artă grâul de neghină... Dar este, mă întreb, așa cum zice Eugen Ionescu? Parcă n-ar fi. Critica literară este, totuși, o forță spirituală în literatura română, avem mari critici, poate prea mulți și prea importanți pentru o literatură atât de tânără. Chiar Eugen Ionescu se anunță un critic necruțător, gata să revizuiască totul... Dar, cum se vede din propoziția citată mai sus și se va vedea mai bine din cele ce urmează, tânărul Eugen Ionescu reclamă absența unui spirit critic autentic în literatură... Iar dacă spiritul critic nu-i în literatură, nu-i nici în alte domenii ale spiritului și chiar în compartimentele societății românești. O primă concluzie: stăm rău, domnilor, stăm foarte rău la acest capitol...

După absența spiritului critic, vine absența tradiției noastre. Eugen Ionescu e de părere că această tradiție nu există pur și simplu. Așa că n-am prea avea la ce să ne raportăm când judecăm literatura sau alte fenomene ale spiritului. Stăm, dar, și aici rău, sau nu stăm deloc pentru că nimic nu s-a legat și n-a continuat în cultura noastră. Și, dacă lucrurile nu s-au legat cum trebuie și n-a existat o continuitate în cultură, cum să se lege și să continue în lumea românească în totalitatea ei? Inutil, deci, să căutăm o tradiție și să căutăm modele în interiorul culturii române: „Aceasta, pentru că nu s-a stabilit nimic aici. Pentru că tot ce este aici este inautentic; pentru că toată literatura noastră – de ce trebuie să se repete atât de des această clară axiomă? – este constituită de un grup heterogen de sucursale, care nu au izbutit să fuzioneze într-o reală unitate. Că ne refuzăm predecesorii nu înseamnă atât că toți avem un „teribil” spirit critic. Dar că valorile trecutului sunt definitiv moarte; că, inautentice, nu au putut nicidecum să rodească spiritualicește; că ne



simțim streini de ele; și că, în sfârșit, cultura românească nu a izbutit până acum să exprime realitățile spirituale autohtone, cărora le rămâne exterioară. Și iată de ce circuitul cu spirit istoric nu poate fi, la noi, decât cronicar; el nu poate nici măcar să integreze fenomenul literar actual într-o tradiție... care nu există.” Fraze aspre, fraze grele, negație totală. Să le lăsăm, deocamdată, necomentate. Vor fi altele care vizează, am precizat, nu numai cultura, ci spiritualitatea românească în ansamblu. Nenorocirile se țin, aici, lanț: nu avem teatru, nu avem roman, avem poeți retorici (ca Arghezi) și fals hermetici ca Ion Barbu, avem critici literari politicoși și optuzi („ca niște fotografii care retușează, inartistic și monden, deci”), „am pierdut sensul modelelor literare” și, dacă le-am pierdut, „se înserează, intrăm în noaptea culturii”, „este invazia nopților, a barbarilor” ...

În această geografie morală și spirituală sumbră se agită un personaj pe care Eugen

Ionescu îl definește în termeni caragialești. Este intelectualul român tânăr care, în pragul maturității se epuizează și dispare spiritualicește, nu-și mai pune probleme, nu mai caută soluții spirituale. „Românul – zice eseistul, parafrazând o vorba cunoscută – se naște poet și amorez”. O propoziție care combină, cum se poate observa, pe Alecsandri cu I. L. Caragiale... „Moare când ajunge la maturitate; când se întâmplă să treacă peste 18 ani, intelectualul român începe să devină un fel de maimuțoi fără haz care vrea să pară de 18 ani”.... Concluzia vine de la sine: *suntem o cultură de tineri care plânge moartea intelectualității, cultura noastră tânără trăiește cât trăiește sexualitatea sau până se domolește, în fine, la noi nu se întâmplă nimic memorabil* pentru că – aici negația ionesciană este absolută – „nici noi, zice Eugen Ionescu, nu credem că pot exista oameni, evenimente și entuziasme în țara românească și să nu se fleșcăiască”. Judecată severă, vorbe cu durități și arome de mahala românească. Ele intră, fără mari ezitări, în limbajul eseistului care l-a citit pe Proust și îl comentează, de la egal la egal, pe Paul Valéry. Ce e adevărat în judecata lui, ce-i doar un simplu reflex publicistic și dorința de a pune culoare în frază? Adevărul este că sunt intelectuali care, după o tinerețe agitată și promițătoare dispar și, vorba lui Caragiale, devin pensionari (și reacționari), ca peste tot, de altfel, după cum sunt tineri care, la maturitate, se împlinesc intelectualicește și ajung, ca Eliade, Eugen Ionescu, Cioran, mari personalități, modele intelectuale. Tânărul Eugen Ionescu nu nimerește, în acest caz, cu previziunile lui...

Are dreptate însă când vorbește de *adamismul românesc*, adică de fervoarea de a începe și de a nu termina ceva. Ortega Y Gasset spune că adamismul ar fi o caracteristică a spiritului mediteraneeu. Dacă este așa, spiritul românesc aparține acestui spațiu care a format spiritul european și, prin el, a format cultura și civilizația lumii moderne. Dar este? Ce este sigur e faptul că, într-adevăr, românii au imaginația începuturilor și mai puțin energia și răbdarea de a duce la capăt ceea ce au început cu atâta entuziasm sau fac ceva și apoi dăruie sau abandonează. Mitul meșterului Manole,

așadar, sau – cu puțină fantezie – putem spune că prin aceste locuri circulă mitul Penelopei care ce țese ziua destramă noaptea. În termeni mai profani, putem zice că, după ce începem, ne cuprinde sentimentul zădărniceii. Ion Barbu traduce acest sentiment într-un distins celebru: „Că vinovat e tot făcutul și sfânt, doar nunta, începutul”. Despre culturile adamice vorbește și Cioran în *Schimbarea la față a României*. Printre ele se află, bineînțeles, și cultura românească („adamismul în cultură nu înseamnă altceva decât că fiecare problemă de viață spirituală, istorică și politică se pune pentru întâia oară, că tot ce trăim se determină într-o lume de valori nouă, într-o ordine și un stil incomparabil”...). Cum se vede, adamismul nu-i pentru moralist, o nenorocire, este chiar o șansă. Șansa de a porni de la zero. Eugen Ionescu folosește, s-a reținut, un termen crud de mahala când e să numească acest fenomen care ar intra în codul de existență al nației noastre: „nu credem că pot exista oameni, evenimente și entuziasme în țara românească și să nu se fleșcăiască”... Expresie crudă, încă o dată, și nu știu dacă ea acoperă toată suprafața spiritului românesc. De ar fi așa, am locui într-un deșert desăvârșit... Eseistul pune chestiunea mai întâi pe teren intelectual: românul nu are rezistență intelectuală, e genial la 18-20 de ani, iar la 30 nu mai este nimic. Sau, cum a zis mai târziu, un alt scriitor, cu referință la literatură, scriitorul român devine repede pensionarul propriei reputații sau propriului talent... Bine zis, rău gândit, totuși, pentru că sunt și exemple care contrazic flagrant această judecată morală. Arghezi debutează la 47 de ani și între 75 și 85 de ani scrie poeme de dragoste admirabile. Blaga scrie, spre senectute, ciclul erotic *Vară de noiembrie*, Sadoveanu – tot așa – este un narator de cursă lungă etc. Eugen Ionescu vede lucrurile, în 1934, în culori mai triste: nu avem suflu, atârnăm de biologie, pornim zgomotos și pe la jumătatea drumului ne predăm, lăsăm totul baltă: „Nu cred – scrie el complet dezgustat de acest spectacol al ratării colective – să existe trei scriitori români în vârstă de douăzeci și șapte de ani care să mai prezinte vreun interes literar minim. Nu pentru că genialitatea ar avea

douăzeci de ani, ci pur și simplu pentru că românii nu au rezistență intelectuală. Se ramolesc precoce. Și în special generația dintre douăzeci și șapte și treizeci și cinci de ani (generația literară, nu generația filosofică, deoarece aceea are și va avea totdeauna șaptesprezece ani) se îneacă, astăzi, în propriile ei ape. Pentru că intelectualitatea românească atârână de biologie, intelectualul român va fi viu, dramatic, tensiv, febril la vârsta trecerii în pubertate; și bleg, rigid – parodiind o febră a creșterii, fără ca, natural, să mai existe creșterea – de la douăzeci și șapte de ani în sus. Când continuă să mai scrie și de la această vârstă înainte, prozatorul, romancierul român va scrie cu abilitate relativă, foarte relativă; cu un fel de falsă închegare (în realitate, sleire a fervoarei, a vibrației) și cu o tristețe calmă ce nu este, de fapt, decât un gust de cenușă.”²

Este un adevăr în aceste propoziții tăgăduitoare, dar nu știu, repet, dacă adevărul privește numai pe scriitorul moldo-valah sau dacă nu cumva este vorba de o mentalitate generală în rândul tinerilor din toate literaturilor. Căci, oriunde, mulți pornesc cu febrilitate în cursa literaturii la 18 ani și puțini ajung la capătul ei. Dar, să admitem, că acest adamism este o maladie a spiritului românesc. „Blestemul românesc”, îi spune Eugen Ionescu într-un articol din 1933: „La fiecare cincisprezece ani, cultura românească reîncepe; pune prima cărămidă. Povestea asta se repetă, sistematic și fără variante. Probabil că acesta e blestemul românului până la sfârșitul veacurilor. Avem astfel, la fiecare cincisprezece ani, o nouă serie de adevărați, „definitivi de data asta”, întemeietori ai romanului, ai picturii, ai poeziei, ai filosofici românești.”³

Mai este o tristețe românească, după părerea acestui moralist *à outrance*: nu avem niciun geniu; am avut până acum unul singur (Eminescu) și l-am exploatat, l-am epuizat. „Ne trebuie, sub pericol de moarte, o nouă sursă, o nouă hrană, un nou geniu; și nu se presimte [...] tot așteptăm unul care să ne mântuire, să ne salte”... Observație bună,

melancolie sinceră la acest tânăr care trece repede de la melancolie la ironia ucigătoare. Acum este îngrijorat că nu se profilează la orizontul spiritului românesc un geniu izbăvitor. Peste puțin timp (în biografia grotească pe care i-o face lui Victor Hugo) va ridiculiza ideea de geniu, zicând că geniu este produsul unei insuportabile retorici (o retorică a ambiției și a vanității). Acum (în discuția despre generația tânără) geniul este o mântuire. Eseistul este, aici, mai aproape de adevăr.

Dorința de mântuire prin geniu este însoțită însă de un grav păcat, de o mare slăbiciune în cultura tânără românească: „păcatul servilismului”, precizează acest suspicios psiholog al mentalităților din spațiul carpato-pontic-dunărean. Suntem, mai direct zis, cu ochii după modelele străine, în special cele franceze, vrem să avem un Valéry, un Gide, un Cocteau al nostru... „Ce zice Europa, să fim ca Europa, iată încă și azi, și totdeauna, jalnicul și comicul nostru strigă” – scrie el. Aici filo-francezul Eugen Ionescu și, în fapt, europeanul Eugen Ionescu care suspina în *Nu* că nu-i francez pentru a deveni genial, se întâlnește în refuzul acestui servilism pro-occidental cu G. Călinescu și cu alți critici români, enervați că nu avem încredere în puterea noastră de a ne judeca corect valorile... Se întâlnește, în alt plan, și cu I.L. Caragiale care ironizează și el teama lui *ce zice Europa de noi*... O mentalitate, într-adevăr, veche și o contrapondere, și ea veche, manifestată în cercurile conservatoare, autohtoniste. Eugen Ionescu va respinge cu mai mare vehemență și în chip mai sistematic și această atitudine izolaționistă, complet necreatoare, după el. Acum, însă, este iritat de *servilismul față de Europa*.

Ce-ar mai fi în lumea românească în afară de ceea ce am văzut c-ar fi din această perspectivă moralistică? Ar fi faptul că „literatura este părăsită pentru politică și lăsată pe seama fetelor”⁴, mai este faptul că revoluțiile – oricare ar fi ele – „sunt făcute de

2 „Reporter”, an. II. Nr. 50, 13 dec. 1934

3 Azi ne vorbește D. Eugen Ionescu, „Facla”, nr. 813, 12 oct. 1933, reprodus în *Război II*, ed. cit., p. 57-64

4 „Facla”, an XV, 8 mai 1935

mitocani sau de plebea propriu zisă – și acești oameni urăsc cultura, pe care nu o înțeleg”⁵, în fine, lucrul grav (cel mai grav) este tot lipsa spiritului critic a intelectualului român: „iată de ce, date la un moment dat ca sigure, valorile (plute subțiri) ni se scufundă sub picioare”... În principiu așa este, rămâne de văzut dacă spiritul critic n-a funcționat deloc, cel puțin în literatură... Cât despre mitocani și politicieni (deseori reuniți sub același steag) remarcă lui Eugen Ionescu este irefutabilă. Ieri ca și azi. „Primatul culturii”? Eseistul vrea nu primatul, ci independența culturii, purificarea ei: „să se îndepărteze de apele politicului și ale socialului în care s-a bălăcit, cu care s-a confundat și să se înalțe cât mai aproape de culmile aride, singulare; cultura trebuie să se dezumanizeze”...⁶. Bizar! Surprinzător!... Înțelegem că o cultură trebuie să iasă din apele impure ale politicului, dar să părăsească socialul și să se dezumanizeze?... Eugen Ionescu va denunța, în 1939, tocmai procesul de dezumanizare a culturii europene și, prin aceasta, neantizarea, prăbușirea ei. O poziție, în cazul citat, rațională. Să reținem, totuși, ideea că fără independență (libertate) „primatul culturii” rămâne o vorbă în vânt.

Alte inerții ale spiritului, alte păcate, alte inaptitudini ne paralizează cultura și, în genere, ne determină, după opinia acestui critic, stilul de viață: *diletantismul*, *enciclopedismul* (fals), o veșnică fugă de pe un plan în altul, pe scurt: incapacitatea de a ne concentra și, încă o dată, *adamismul* care se confundă cu *balcanismul* nostru. Aceasta înseamnă că prindem ușor ideile noi, debutăm, abandonăm, trecem de la una la alta... O meteahnă pe care alți moralisti o numesc *naseriozitatea* noastră funciară sau, în cultură și știință, *urechismul* nostru. Eugen Ionescu îi zice, s-a reținut, *enciclopedism*, voind să numească ușurința românului de a se amesteca în toate și de a nu face nimic serios: „Românul este enciclopedist, dar nu în sensul că cunoaște sau stăpânește mai multe tehnici, dar cu semnificația certă că

nu stăpânește nici una; că își scuză o nepricepere, față de un tehnician, prin altă nepricepere, pe care tehnicianul respectiv o poate urmări clar. Diletantismul românului nu este alexandrinism, blazare sau prodigioasă agilitate, ci – pur și simplu – o gravă, o permanentă confuzie a tehnicilor: o veșnică fugă de pe un plan pe altul, pe altele. Nu știu ce incapacitate organică ne permanentizează, după o sută de ani de contact cu culturile occidentale, în această de nedepășit fază de început; de căutare în noapte; de debutanți în cultură. Balcanismul nostru să fie oare o infirmitate pe care o purtăm, ca un blestem, și în regiunile rarefiate ale activității intelectuale?”.

Nimic, iarăși, de zis. *Enciclopedismul* în această accepție, *diletantismul*, *adamismul*, *urechismul*, *naseriozitatea balcanică*, sunt mentalități de care se plâng mereu moralistii români. Suferințele noastre, povara, pedepsele spiritului românesc. Nu cred, sincer vorbind, că le cumulăm pe toate și că ele caracterizează în totalitate și în eternitate, cum crede eseistul, Eugen Ionescu, spiritul nostru. Dar, deocamdată, e vorba de reale inapetențe ale spiritului și, trebuie să recunoaștem, ele domină această mitologie a negativităților...

Mitologia ionesciană cuprinde și câteva elemente surprinzătoare. De pildă refuzul de a ne occidentaliza când e vorba de orașele noastre. Nu ne-am aștepta să întâlnim această idee la un om format la școala civilizației franceze. Ei, bine, Eugen Ionescu este – să se afle – împotriva occidentalizării capitalei noastre. Este cu hotărâre, cu disperare contra. Dacă Bucureștiul începe să se modernizeze (occidentalizeze) va fi un dezastru. Ce urmează este o pagină dintr-un mic apocalips: „Astfel, casele cu confort modern vor crește, se vor aglomera, dar vor fi goale, căci Bucureștii nu vor avea nicio dată destui locuitori pentru ele; și în piețele goale vor rătăci hectare de pustiu și lupii. Vom avea telefoane care nu vor zbârâni și în care nu se va auzi decât absența vocilor omenești. Tipografii mari, imense, cu ma-

5 „Zorile”, an I, nr. 76, 19 iul. 1935

6 „Zorile”, nr. cit.



șini perfecte ce nu vor avea ce să lucreze; seara, cetatea ce se întinde la nesfârșit, și se va mai întinde, va fi luminată de reclamele cinematografelor, teatrelor, restaurantelor, în care vor rula filme în fața sălilor întunecate și goale, vor răsună glasuri în auzul unor urechi absente, orchestre pentru câte un singur comesean trist, morocănos și somnoros, ce va fi fost și singurul spectator al teatrului cu două mii de locuri de alături. Pe Bărăgan oamenii [nu] se vor întâlni mai rar decât în București, cetatea, ieri vie, mică și înflorită – mâine pustie și mărită, mărită ca prin microscop, ca broasca ce devine bou și nu crapă (dar i se distanțează enorm stomacul de ficat, inima de plămâni cu care nu va mai putea comunica decât prin praștie). În orașul făcut pentru a cuprinde cincisprezece milioane de locuitori comozi vor fi, nu mai mult decât astăzi, cinci sute de mii de inși, care vor trebui (ca să se bucure de beneficiile tuturor societăților,

așezărilor, instituțiilor) să fie cinci sute de mii de scriitori, cinci sute de mii de studenți, cinci sute de mii de ofițeri, de preoți, de actori, de gazetari etc. și care vor fi astea, cu schimbul, câte două ore pe zi, în chip de planton. Nu înțelegem că, pentru a ne apăra de crivăț, ne trebuiesc străzi mici, cu casele înghesuie una în alta; că pentru a nu ucide lenea noastră orientală ne trebuiesc case mici și grădinițe în jur, cu tot; că *music-hall-unle*, vor fi dezertate și că românii se vor retrage, ca de atâtea ori în istorie, în munți, unde vor mai găsi cârciumi, opinci și lăutari. A ne occidentaliza însemnează a muri. Vom muri într-un cimitir cu ziduri, solemn; cu turnuri, cu piețe, cu telefoane. Ca în cetatea visată de Papini (*Gog*), caldarâmul va suna a gol. Vor crește, la poalele palatelor de zece sau douăzeci de etaje, ierburi. Se vor înmulți gândacii în sălile de concert. Vor umbla șobolanii pe străzi, goniți de pisici, pisicile de urși. Și cetatea noastră va fi

frumușică și un pic apocaliptică. Așa stă frumos și e modern. Vezi autorii curenți⁷.

Am reprodus acest text pentru că, în sine, ca produs literar, este plin de culoare și, cum sugerează în final chiar autorul, puțin apocaliptic. Orașul viitorului, cucerit de stilul modernității, este văzut ca un coșmar organizat, geometrizat, fixat inestetic și ineficient în calea crivățului autohton. Cel care peste două decenii va revoluționa teatrul, este acum, în planul existenței materiale, conservator, anti-modern. Nu-i unicul exemplu, în literatură, de separare a planurilor și opțiunilor în spațiul modernității. Exemplul la îndemâna tuturor este Baudelaire, creatorul modernității în literatură. Adversar altminteri al „progresului” în plan social. Eugen Ionescu gândește, cel puțin când e vorba de orașul în care se instalase la 13 sau 14 ani, în același sens.

Revine, într-un rând (1935), la politică și cultură, remarcând cu tristețe faptul că generația foarte tânără părăsește cultura pentru politică. Fenomenul nu-i specific românesc, adevărat, dar în occident el nu periclitează cultura, pentru că este puternică, în timp ce la noi... La noi politica strivește cultura pentru că este slabă și anihilează o nouă generație și mai tânără („aculturală, aspirituală, informă și animalică [care este deja] exclusiv politică; în Occident acest moment politic însemnează o oboseală a culturii, o odihnă, o oră de gimnastică după lungile ore de matematici sau umanități; la noi însă, nu însemnează decât primitivitate pur și simplu; un semn în plus al aculturalității noastre; ceea ce abia se înfiripase se destramă; slaba noastră cultură nu poate rezista valurilor momentului politic, tristă necesitate, care însă trebuie să rămână paralelă, și nu să copleșească viața spiritului și a culturii”.

Idee bună, convingătoare, venită într-un moment în care, într-adevăr, literatura europeană, inclusiv cea românească, se politizează. Eugen Ionescu o discută într-o cronică urmată de o scrisoare despre literatura feminină⁸. Ipoteza lui (când serioasă, când

ironică) este că tinerii literați („slăbănogi spirituali, falși contemplativi”) s-au îmbulzit în politică și au lăsat literatura pe seama fetelor. Așa că le urează cu umorul de rigoare: „Înainte, fetelor! Să faceți cultură și bucătărie!”...

Fetele din literatură se simt, bineînțeles, jignite și una dintre ele, Lucia Demetrius, face imprudența să protesteze într-o scrisoare deschisă publicată în „Facla” din 31 mai, tratându-l pe eseistul ironic de *cabotin, jivină, soi rău, isteric, acru, sterp, netrebnic, misogin* etc. Sau cel puțin așa pretinde el... Citind-o, Eugen Ionescu se supără și mai tare și trimite un răspuns în care o face pe tânără scriitoare „mitocancă”... Prilej, totodată, de a mai da o raită prin mahalalele literaturii române și de a împărți câteva epitele usturătoare: Arghezi? – „e asmatic și obosește”. Ion Barbu? – „nu are dinte și nu poate să muște”. G. M. Zamfirescu? – „e mardeiaș”. Mircea Damian? – „e prea urât” etc. Pentru că „mitocanca” îi recunoscuse, totuși, talentul de poet, Eugen Ionescu nu acceptă stratagama politeții și respinge, în consecință, ideea de a avea talent poetic: „O informez [pe Lucia Demetrius] că poeziile mele, scrise în adolescență, sunt slabe, eu sunt un bun critic”⁹... Criticul bun nu-i mulțumit, dar, nici când este laudat. Polemist aprig, nu vrea să fie tentat de cadourile făcute de aceste tinere danaie literare.

De la fetele din literatură trece în dec. 1937 la altă provincie din harta morală-intelectuală a societății românești (societatea tatălui, să nu pierdem din vedere), provincie vastă și locuită de o populație pe care tânărul critic o detestă cu sinceritate. E vorba de profesorii secundari. Eugen Ionescu îi face un portret colectiv infernal. După armată, după „Eleonora” (Lola) – mama vitregă, simbol al răului feminin românesc, după popi și procurori, denunțați toți în *Scrisoarea din Paris* publicată în 1946 în „Viața Românească” – profesorimea secundară este categoria care ar reprezenta mai bine (adică mai expresiv) starea jalnică a

⁷ București, cetate a viitorului, „Rampa”, an. XVI, nr. 4714, 30 sept. 1933.

⁸ Generația fetelor, „Viața literară”, an X, nr. 2, 20 mai-5 iunie 1935.

⁹ „Facla”, an. XV, nr. 302, 2 iunie 1935

lunii românești. Indignat, oripilat, Eugen Ionescu se repede asupra ei și-o pictează, cum am zis, în culori negre de iad. Negru pe negru: „breasla ce mai incultă, inertă, inactuală, nepregătită dintre breslele intelectuale o constituie, oricât pare paradoxal, profesorii și mai ales profesoarele... Eugen Ionescu fusese și el profesor, poate era chiar și în momentul când scria acest pamflet, cunoștea, vreau să spun, lumea didactică, vorbea în cunoștință de cauză. Exagerează, desigur, dar dăscălimea, ca și popimea, a fost mereu obiect de satiră în literatura română, pe drept sau pe nedrept. O satiră mai blândă (ca în proza lui Anton Holban) sau mai aspră ca în Momentele lui I. L. Caragiale...

Eugen Ionescu vine pe linia Caragiale și face un tablou de spaimă în care se adună toate viciile și toate incompetențele omenеști. Intrați într-o cancelarie și veți vedea „golul substanțial”, zice el, mediocritatea de plumb a minții: „decădere [...] deplină, dar pe deplin meritată”... O decădere (morală, intelectuală, fizică) pe deplin meritată? De unde vine această fatalitate?: „Credeți că-i veți auzi discutând probleme de specialitate, de cultura, de pedagogie sau măcar de politică școlară? Nici o teamă. Discută despre salarii, despre măgăriile directorului, gradație, ani de pensie, chefuri, joc de cărți, anecdote sau fac poliția elevilor. Nici o preocupare nu-i agită, nici o frământare intelectuală nu-i stăpânește. Fac o figură deplorabilă! Directorii ridică ziduri și fac administrație, fără nici o preocupare de a ridica, de a clădi suflete și rămân din ce în ce mai la fund în inerția lor spirituală. Celelalte meserii sunt cel puțin vii: un doctor trebuie să fie în curent cu noile descoperiri științifice ca să nu-l doboare doctorii concurenți; un inginer trebuie să știe să facă poduri solide, căci altfel intră în închisoare; un arhitect trebuie să știe cum se face o casă; un avocat citește jurisprudențe; un ofițer, sub pericolul de a nu înainta sau de a fi pensionat, trebuie să știe tehnica și strategia militară. Numai profesorul, care are covârșitoarea responsabilitate de a educa, de a

da carte unor generații întregi de tineri, *nu are nevoie să știe nimic*. E numit într-un post, e inamovibil și doarme. Doctorii și avocații incapabili mor de foame; ofițerii sunt dați afară; numai pe profesori nimeni nu-i dă afară *pentru incapacitate*. Cancelarii întregi am văzut fără nici un profesor cult. Dacă se găsește câte unul care să știe ceva, cât de puțin, cât de superficial, care să citească o revistă (profesorii nu citesc reviste), îndată devine un mic as al cancelariei și i se pun întrebări. [...] În provincie, profesorii au un aspect, fără exagerare, rușinos. Profesori de română (de română!) m-au întrebat, de pildă: „D-ta te ocupi cu literatura. Ia spune-mi, cine este Arghezi?” Sau: „Scrii? A, ești «în curent». Atunci, ia spune-mi, te rog, ca să știu și eu, arta trebuie să fie sau nu morală?”¹⁰.

Nici în această regiune a spiritului lumea tatălui psihanalitic nu arată deloc bine, după cum se vede. Pamfletarul acceptă că sunt în cancelariile românești și profesori buni, dar aceștia reprezintă excepția care nu schimbă regula... Ce-ar mai fi de spus? Ce tristeți mai încovoiaie spiritul tânărului aflat în exil, aici, Gurile Dunării, unde, evident, nimic nu-i luat în serios, și unde Eugen Ionescu simte bine?... Nu se simte bine, dealtminteri, nicăieri pe pământ. Are sinceritatea să recunoască în prima scrisoare trimisă din Paris, în nov. 1939¹¹. „Oroare am de obișnuință, de cotidian, de lumea uzată pe care miracolul nu o înțeapă” – scrie el. Îi place să călătorească, dar călătoria este mai degrabă o fugă de urâtul și inerțiile cotidianului decât plăcerea de a descoperi ceva nou. Ce urmează este o pagină dintr-o confesiune bizară. Un act de revoltă împotriva obișnuitului, mecanicului, automatismului din viață, un manifest existențialist care proclamă inaderența la istorie și nestatornicia spiritului, fuga continuă de violențele și mediocritatea „lumilor ce se fac”... Visează, în consecință, o lume și o civilizație veche, purificate. Este brusc îndrăgostit de crepuscuri în istorie: „O nevoie nestăpânită de a fugi m-a chinuit de când mă cunosc. Orașul

10 *Profesorii sunt belferi*, „Vremea”, an. X, nr. 516, 5 dec. 1937

11 Reprodus în *Război cu toată lumea*, II, ed., cit., p. 211-212

în care stau, de care sunt înlănțuit mi-a părut cel mai urât, cel mai searbăd din toate. M-a însuflețit, veșnic, nevoia de a călca în picioare toate prietenii, de a palmui fețele pe care le-am văzut de prea mulți ani. Din locurile în care am stat prea mult mă respinge istoria lamentabilului meu „eu”, a tribulațiilor, a goanei, a implorărilor mele la picioarele tuturor păcălelilor; îmi sunt antipatici copiii, pentru că am fost copil eu însumi, mi-s nesuferiți elevii de liceu, plini de coșuri; și odioși îmi sunt studenții cheflii sentimentali, înfumurați și mediocri, gălăgioși și timizi. Aș iubi însă un oraș, orașul meu chiar, într-o regăsire târzie, după ani și ani, când locurile și trecutul ar fi în așa fel purificate prin timp de urile, necazurile și lanțurile prezentului, când în așa fel m-aș fi îndepărtat de mine însumi, încât tot ce era viu, actual, iminent să nu mai fie decât o neputincioasă nostalgie; o ascuțită părere de rău că *nu se mai poate face nimic*, că totul este definitiv pierdut. Strălucirea așa de pură a lucrurilor moarte! A lumilor și civilizațiilor apuse (sau chiar apunânde), dezbrăcate de toate violențele, de toată animalitatea, de toată forța lumilor prezente și actuale sau, mai ales, de toată primitivitatea, imbecilitatea agresivă a „lumilor care se nasc”. Mândria mea stă în certitudinea că niciodată nu mă voi simți bine pe pământ și că niciodată nu mă voi lăsa orbit de „viață” și de, actualitatea istorică; că niciodată nu mă voi încadra în istoria care se face, că nu voi fi niciodată un număr în masa amorfă care urcă împinsă ori atrasă de legile mai mult mecanice decât biologice ale unor fluxuri cosmice. Cresc, și pe urmă descresc: asta fac oceanele și popoarele de când e lumea și istoria. Să vorbim de „spiritualitatea” istoriei? Sau să acceptăm istoria cu resemnare și luciditate? Libertatea mea, doar aici stă: în a ști, în a nu participa, în a face chiar ceea ce mi se impune, dar fără a fi păcălit.”

Când scrie aceste rânduri dominate de o neliște confuză, mai degrabă metafizică, scriitorul se află, repet, la Paris și descoperă că aici spiritul lui este liber și că „rușinoasa condiție umană se reabilitează într-o oarecare măsură”. Aici „orice chelner este deopotrivă de domn cât și orice ministru”, aici

„nu se pupă mâna niciunui stăpân”... Referințele, toate – referințe negative – sunt la „balcanici” și la „spiritele roabe! Care nu înțeleg și nu cunosc aceste libertăți.” Cine sunt acești balcani ci și aceste spirite roabe, nu mai este necesar să precizăm... Este vorba, desigur, de spiritele roabe, balcanicii din țara tatălui detestat. Acolo se află și orașul care i se pare *cel mai urât și mai searbăd* și tot acolo scriitorul se simte înlănțuit, prizonier în [sine] însuși, „ca legat de lanțuri în celulă”...

Ceea ce sugerează în această epistolă pariziană va fi reluat, cu o rară vehemență, în fragmentul de jurnal din 1945 tipărit peste un an în „Viața Românească”... Aici lucrurile sunt spuse pe nume, divorțul de „țara tatălui” este total și definitiv. Am citat și analizat în altă parte elementele acestui tablou întunecat: *odioși căpitani, maiori și coloneli, avocatul-javără, popă-ignorant, pântecos, ipocrit, egoist, plutonierul de jandarmi, madam Eleonora – norocoasa curvă care își umflă burta cu sarmale și spune la urmă: «dragă, am mâncat la nemurire»*, poetul Emil Bolla care umblă de gât cu un polițist legionar etc... Astfel se încheie descrierea „țării tatălui”. Cu această imagine de iad grotesc se desparte Eugen Ionescu de lumea adolescenței și tinereții sale: „am făcut tot posibilul să plec din țară; orișice s-ar fi întâmplat; să mor, să fiu contaminat, să devin un câine, și eu; să fiu locuit de diavolul legionarilor”...

Răsfoind jurnalele intime ulterioare, ce constatăm?: că impresia lui Eugène Ionesco despre lumea românească nu se schimbă aproape deloc. În 1947, voia să revină, totuși, la București și să-și facă un rost în viață. N-a reușit. A rămas în Franța și a avut destinul literar pe care a reușit să și-l facă. Trăgând linia, cum putem explica, mă întreb, reflecțiile sale, copleșitor negative, despre lumea românească, începând cu literatura și terminând cu plutonierii, popii, profesorii secundari și Eleonorele ei? O motivație ar fi aceea, pe care o mărturisește în repetate rânduri chiar scriitorul, o motivație de natură psihanalitică care se leagă de Eugen N. Ionescu, tatăl indezirabil. Țara lui „știi cine sunt eu?” reprezintă tatăl. O identificare care poate justifica o parte din

această mitologie neagră, dar nu toate elementele ei. Este apoi sentimentul aproape constant al criticului că este inutil într-o literatură minoră și că destinul lui literar european este în primejdie dacă rămâne în ea. Apar, apoi, spre sfârșitul, deceniului IV mișcările politice extremiste care dezbină lumea românească. Eugen Ionescu are două, dacă nu mai multe motive de a fi angoasat: 1) este structural un spirit format la școala umanismului european; crede în valorile democrației și nu admite violența, xenofobia, rasismul și, în genere, nu crede în nicio ideologie; gândește, într-o măsură sesizabilă în sensul stângii europene, dar nu în chip necondiționat și, oricum, nu acceptă să devină un *om al masei*, un *individ pierdut în masă*; consideră că independența individului este esențială și eseistul apără această idee cu ardoare, cu vehemență, cu disperare; această atitudine îl desparte de prietenii de la „Criterion”, îl separă și de prietenii din tabăra foarte confuză a stângii politice... 2) autonomia spiritului ionescian capătă, în 1939, forme tranșante sub presiunea unei istorii europene pe cale de a exploda; eseistul își radicalizează, politic, atitudinea și respinge (păcat capital pentru ideologi!) orice formă de revoluție, de stânga sau de dreapta. Despărțirea, în plan moral și intelectual, de „generaționiști” (simpatizanți ai „revoluției naționale”) ia forme, cel puțin acum, dramatice. Eugen Ionescu se simte singur în bazarul Europei ce se scufundă. 3) al treilea element de îngrijorare pentru omul „cam de 30 de ani” este teama, spune Mihail Sebastian în jurnalul intim, că rădăcina evreității sale va fi descoperită... O rădăcină de altminteri problematică, așa cum arată cei care s-au ocupat de această problemă. N-a avut, după câte știm, de suferit de pe urma ei, dovadă că regimul Antonescu acceptă să-l urmărească atașat cultural la Vichy... Frica este însă un sentiment irepresibil și, după cum arată Lovinescu în *Agendele* sale, Eugen Ionescu nu poate ieși din ea... Rebeliunea legionară și, în genere, violențele din această perioadă îi vor marca starea de spirit... 4) mai este ceva cu Eugen

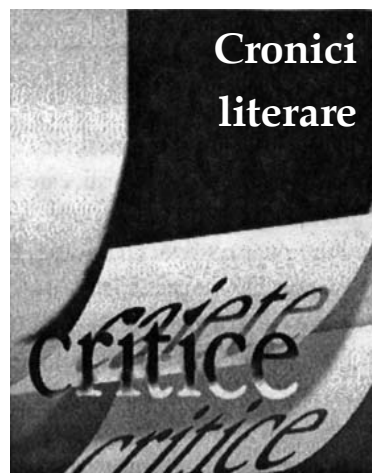
Ionescu, acum și totdeauna: este ceea ce Mircea Eliade numește „păcatul deznădejdiei”... Păcatul care, scrie mitologul, „nu e nicăieri considerat mai grav ca în creștinism”... De este așa, atunci Eugen Ionescu este un bun creștin, un creștin profund pentru că scrierile sale de tinerețe arată că el a trecut prin toate cercurile deznădejdiei. Nimeni nu se vaită în literatura din deceniul al IV-lea mai mult decât el, niciun alt scriitor tânăr nu acuză suferințe mai mari decât Eugen Ionescu. Suferințe de natură existențială și de natură metafizică... Atât de apăsătoare încât moralistul, cu o mare instabilitate afectivă, trece ușor în cuprinsul aceluiași text de la starea de revoltă absolută la mila creștină. Existențialismul lui ia, uneori, forme paranoice – recunoaște chiar el. Natura ionesciană, putem spune, este complexă, insuportabil de complexă. E construită din reverii de toate formele și culorile, toate însoțite de un sentiment puternic de fragilitate, teamă și angoasă. Chiar *lumina, transcendența*, intuiția universului mic inefabilul din lumea realului, chiar și acestea trag după ele o umbră de suspiciune.

Fapt surprinzător: jurnalele intime ale amicilor săi (Arșavir Acterian, Octav Șiluțiu etc.) îl arată pe tânărul Eugen Ionescu ca pe un boem relaxat, pus pe farse, amator de petreceri bahice prelungi în țara tatălui. Pare, oricum, a se simți bine aici. Se îndrăgostește, se însoară, ia parte la reuniunile organizate de colegii de generație, scrie la reviste, atacă pe marii scriitori fără să i se întâmple ceva, își face un nume de critic de temut, în fine, leagă prietenii care se desfac și se refac... Toate acestea se desfășoară în lumea românească pe care, am motive să cred, Eugen Ionescu o iubește chiar și atunci când scrie despre ea, ca și prietenul său, Cioran, fraze imposibile. În decembrie 1989, când vede la televizor ce fac românii la Timișoara și București, declară unui jurnal parizian *că simte a redeveni român*¹². Nu încetase, în realitate, să fie... Nu spunea el în 1939 că „ura nu este decât a doua față a dragostei; e o dragoste întoarsă; o dragoste nerealizată, neprimată, refulată, care se răzbună”?

12 „Les evenements me font redevenir roumain”, le 24 déc. 1989, „Le Journal de Dimanche”.

George NEAGOE

Fiziologia unei negații



Abstract

In this paper, the author tries to identify Ionescu's attitude towards the critics in his volume of essays "Nu" (1934). The future play writer disapproves the lack of critical approach in judging the Romanian literary works from that period. Ionescu is harsh with most of the critics of that period: E. Lovinescu, G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu.

Keywords: Eugen Ionescu, critics, Tudor Arghezi, Hortensia Papadat Bengescu, Mircea Eliade.

Am recitit culegerea *Nu* de Eugen Ionescu cu intenția de a observa împotriva cui se îndreaptă titlul. Bineînțeles că îi aveam în minte pe Arghezi, Ion Barbu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat Bengescu și Mircea Eliade. Dar nu ei, ci criticii literari ai momentului respectiv, mi s-au părut țintele predilecte. Ionescu nu formulează obiecții teribiliste. Pentru vremea aceea (!), el deținea argumente destul de solide pentru a se încumeta să respingă elogiile aduse marilor scriitori ai interbelicului, din rândul cărora îl exclud pe Eliade.

Critica leneșă

Când își propune să facă pamflet, Ionescu are o răutate simpatcă. Ironiile sale nu sunt atacuri la persoană, ci exerciții de luciditate. Tânărul eseist de atunci încerca să suprindă mecanismele de promovare a autorilor. În opinia sa, valoarea estetică este influențată de prietenii literare. Astfel, judecățile pozitive ale lui Șerban Cioculescu despre poetul *Cuvintelor potrivite* se datorează unei amiciții intense, pe seama căreia Ionescu nu se abține să cârcotească: „La *Adevărul*, la *Acțiunea*, la *Viața literară*, la *Vremea* etc. d. Șerban Cioculescu nu scrie decât

despre T. Arghezi, adorator suav și tandru, iubindu-l ca pe o amantă, interpretându-l, ghicindu-l și apărându-l (mai ales) ca o tigroaică, ori de câte ori cineva îi scarmână idolul sau numai se uită urât. // Dragostea e împărțită: d. Arghezi îl cheamă acasă. Îi trimite comisionari. Vrea să-i vorbească. S-au văzut ieri, nu s-au văzut azi, au să se vadă mâine”¹. Într-un stil ce amintește de Caragiale, Ionescu le reproșează cronicarilor lipsa spiritului critic. Autorul *Elegiilor pentru ființe mici* respinge valorizarea fără selecție. Dezaprobarea panegiricelor care au ca obiect operele scriitorilor nu reprezintă un gest negator. Ci o încercare de înscriere într-o normalitate culturală. Ionescu spune *Nu* laudelor pripite și exagerate. Dar nu cruță nici atitudinile circumspecte.

De exemplu, referindu-se la E. Lovinescu, fostul articler al gazetei *Azi* susține că „ar fi scris unul din cele mai apropiate de adevăr articole despre T. Arghezi în *Poezia nouă*. Pentru că d. E. Lovinescu are, uneori, intuiții inițiale juste, dar nu e curajos și e foarte influențabil”. Prin urmare, teoreticianul modernismului ar avea, de asemenea, carențe în ceea ce privește spirit critic, lipsindu-i singuranța de a da un verdict fără echivoc.

1 Toate citatele sunt reproduse după vol. Eugen Ionescu (membru al Academiei franceze), București, Editura Humanitas, 1991.

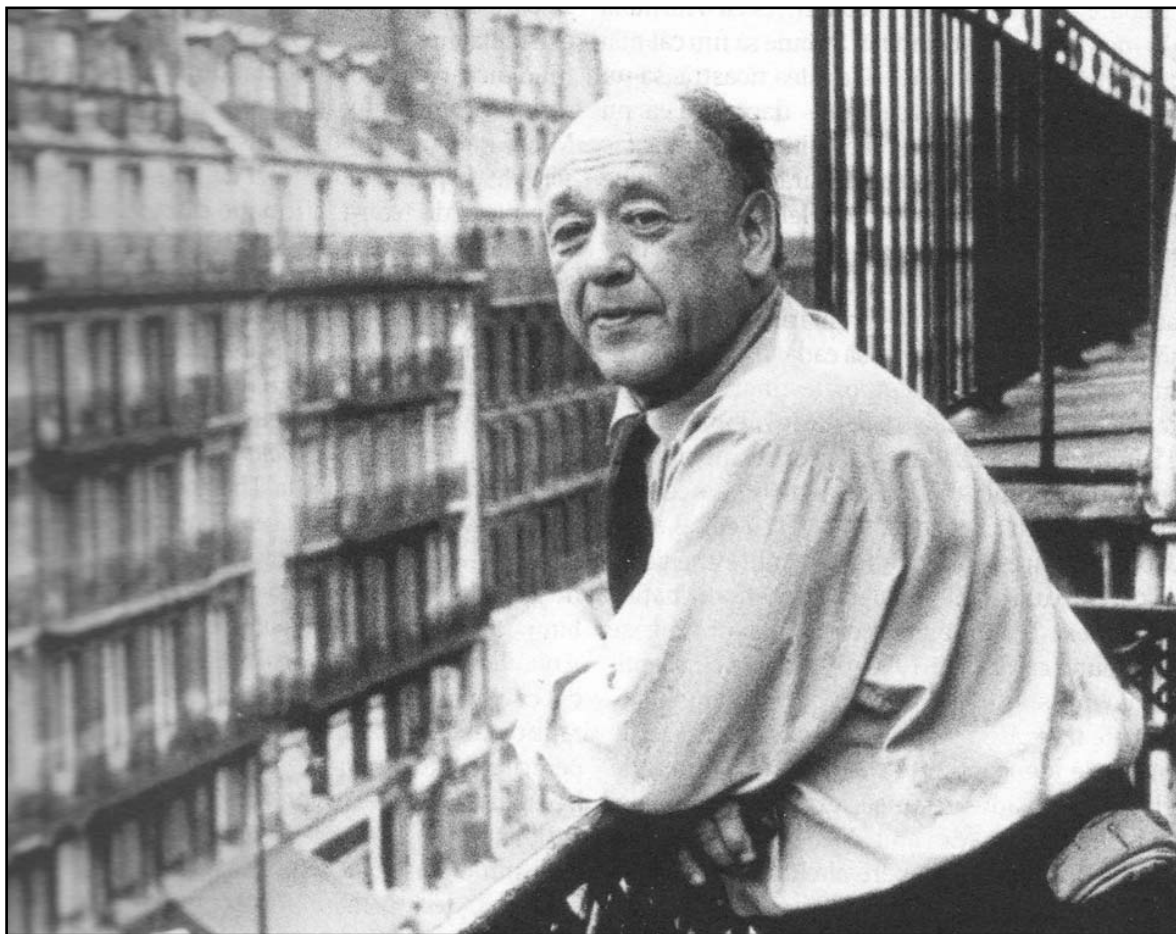
Conceptul modern de poezie

În *Istoria critică...* (2008), Nicolae Manolescu afirmă că interbelicii aveau un înțeles restrâns al poeziei pure: „retorica, anecdota (epicul) și morala erau cele trei ursitoare absente de la leagănul poeziei noi”. Trebuie remarcat că, mai degrabă, criticii dintre cele două războaie mondiale știau ceea ce nu ar conține poezia. Ionescu nu face excepție. Analizele lui se refractă în oglinda unei poetici a excluderii. Pentru eseist, versurile din primul volum semnat de Arghezi au nevoie de lungi procese de decantare și de filtrare, întrucât conțin tot ce ar fi mai străin de poezie: „Prin urmare, sărac, de rudimentară intelectualitate, discursiv, retor, alegoric, fără inovații tehnice și fără remarcabile proprietăți de expresie – Arghezi se apuizează în clișee, plagiindu-se pe sine însuși . // Eșuează în inspirația de atitudine metafizică unde discursivitatea și sonoritatea solemnă se substituie majestuosului sau dramei interioare, și nu se realizează decât pe treapta poezilor minori, în humor și pitoresc”. Ionescu le contestă *Florilor de murgai* calitatea de poeme, pe temeiul reducționist că sunt „simple narațiuni, uneori lapidare, eliptice [...]. Dar în definitiv prozaice”. La toate aceste considerații, adăugăm și detaliul că Ionescu vede în lirism condiția esențială a poeziei. În viziunea sa, poetul poate ajunge la chintesență prin renunțarea la retorică. Rețeta oferită de polemist e facilă și îndreptățită, doar că n-are legătură cu poezia argheziană. Dacă ar fi menționat, măcar o dată, ce încearcă să demonstreze Arghezi, atunci Ionescu s-ar fi dovedit un critic important. Nu cred însă că și-a propus să fie nici măcar critic.

Îndreptarul criticului

Ionescu nu este un spirit nihilist, ci unul plin de îndoieli. Mai ales când aduce în discuție noutatea romanelor Hortensiei Papadat Bengescu în spațiul românesc. Observația îndreptățită făcută de tânărul, dar copul eseist este că valoarea scrierilor proza-toarei nu rezultă din identitatea acestora cu modelul proustian. Raportarea inadecvată la literatura universală reprezintă una dintre carențele criticilor. Lipsiți de criterii





convingătoare, cometatorii epoci de atunci se scufundă în derizoriu. Ionescu se erijează în profesorul examinator al unor iluștri corigenți, pe care ar vrea să-i vadă luându-și notițe: „E întristător, Domnule Cioculescu; e jenant, Domnule Călinescu; e plictisitor, Domnule Perpessicius. Cât despre dv., Domnule Pompiliu Constantinescu, nu prezentați niciun pericol pentru că știm că nu puteți surprinde filiațiile. Și cu ocazia asta, aflați regretul că mi-ați fost profesor de liceu. (Nu vă supărați!) // Ca să se înțeleagă, unele precizări: nu spuneți Doamna Hort. Pap. Bengescu seamănă cu Balzac sau Proust, deci Doamna..... etc., este o mare scriitoare (va fi mare când, începând, e drept, să semene cu Proust, nu va mai semăna cu nimeni, nici cu ea însăși)”.

Ionescu nu face o critică negatoare, ci una negativă. Distincția aceasta ține de spiritul ludic al autorului. La un moment dat accentele și tonurile se confundă și se permută

până la punctul în care cititorul nu știe ce să mai discearnă. Cu siguranță asistăm la un joc, numai că uneori nu avem acces la reguli. Abia la a treia lectură a cărții am sesizat că Ionescu redactează două cronici defavorabile despre *Maitreyi*. Entuziasmul trebuie decodat în antifrază, pentru că Ionescu utilizează o retorică a ironiei „serioase”. Prin recenziile aparent contradictorii, viitorul dramaturg ilustrează unul dintre îndemnurile adresate criticilor: „E bine (și e și mai pedagogic) să condamnați o carte, dar să nu vă puneți în situația absurdă de a o condamna, închipuți-vă că o lăudați”. Iar „profesorul” le oferă exemplul pe care trebuie să-l urmeze.

În partea de critică literară, *Nu* este o carte plină de șarje, de exagerări, de opinii avenite. Departate de a însemna disprețul față de valorile consacrate, titlul ascunde contestarea unei direcții de ieri în cultura română: absența spiritului critic.

Andrei
GRIGOR

"Negăția - o formă de iubire neîmpărtășită"

Abstract

The article is a book review. The paper analyses the new edition of Eugen Simion's study "Tânărul Eugen Ionescu". Andrei Grigor highlights that the literary critic is right to consider a confession most of Ionescu's work written in Romanian language.

Keywords: Eugen Ionescu, Eugen Simion, diary, biography.

La numai doi ani de la apariția a studiului *Tânărul Eugen Ionescu*, Eugen Simion revine cu o nouă ediție¹, substanțial augmentată, apărută la Editura Muzeul literaturii române.

Am scris, la vremea respectivă, despre această carte care nu a beneficiat de atenția, mai mult decât meritată, a criticii, atâta câtă mai este încă prin revistele noastre literare. Vremurile nu sunt, nici în această privință, normale și cine știe dacă și când se vor normaliza. Tăcerea, în aceste condiții, nu e deloc nevinovată, dar nici cu totul surprinzătoare.

Adaug la comentariul prilejuit de prima înfățișare a studiului lui Eugen Simion observațiile pe care le determină confruntarea celor două ediții, păstrând impresiile care se confirmă și asociindu-le cu elementele de noutate cuprinse în acest nou

text.

Mi se confirmă, în primul rând, impresia că textele ionesciene, în destule pagini „românești” ale lor, dar și multe declarații făcute „pe franțuzește”, nu pot sau nu ar fi trebuit să-i fie convenabile criticului. Modul spiritual negator al unuia dintre cei mai violenți răzvrățiți ai timpului interbelic a contrariat și continuă să contrarieze. Cu atât mai mult poate să se simtă agresat un spirit care are alte credințe, construite cu argumentele echilibrului și ale gratitudinii, mai



cu seamă în chestiunea scării de valori a timpului literar dintre cele două războaie mondiale și culturii române, în genere.

Eugen Simion nu este, se știe, un iubitor al ideilor care circulă cu prea mare lejeritate mondenă, iar atitudinea disprețuitoare față de cultura română nu-i este deloc dragă.

1 Eugen Simion – „Tânărul Eugen Ionescu”, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009



De aceea, ar putea părea cu atât mai surprinzătoare preocuparea criticului pentru descifrarea vectorilor din care se alcătuieste personalitatea acestui scriitor. O preocupare, cum se vede din această a doua ediție, stăruitoare, permanent sensibilă la provocările cu care o încearcă o nouă informație, un nou document, o nouă reflecție asupra modului cum acestea la înțelegerea structurii spirituale ionesciene.

Contradicția există doar la nivelul aparențelor. În planul de profunzime al profesionalismului critic, opozițiile de viziune se anulează sub semnul unor principii mult mai generoase. Fără a rămâne indiferent la ideile lui Eugen Ionescu, unele insuportabil persecutoare, criticul se împacă estetic, în spiritul „resemnării” lovinesciene, cu scriitorul lui Nu. E destulă exemplaritate în această atitudine, la care îndemna, de altfel, și vorba lovinesciană: resemnarea în fața adevărului estetic.

„Îmi place – spune Eugen Simion – chiar

și atunci când mă exasperează (ca în reflecțiile lui despre culturile inferioare, printre care plasează, se înțelege, și cultura română)”. Și, în altă parte: „Deși spune lucruri usturătoare și atacă, uneori cu mare cruzime și în chip evident injust, pe marii scriitori, nu coboară limbajul negației în vulgaritate, cum fac de regulă gazetarii culturali și pamfletarii de serviciu din sfera literaturii”.

Observația se cere detaliată. Intelectualul român nu prea a învățat că în spațiul cultural negația nu este totuna cu injuria, că negarea nu se însoțește neapărat cu disprețul, iar acesta nu are vreo legătură cu creația. Scrisul lui Eugen Ionescu (ca și al lui Emil Cioran) e, în primul rând, un model de creație și niciodată o modă.

„Eu gândesc (...) că Eugène Ionesco datorează ceva literaturii române (formația sa intelectuală și un model literar: I.L. Caragiale)” – spune într-un loc Eugen Simion. O afirmație care, fără a fi ostentativ repetată în forme tari, răzbate din tot demersul său investigativ. El caută un Eugen Ionescu tânăr, format în cultura română, unde se și exprimă întâi și de unde pleacă, precum Tzara sau Brâncuși, în universalitate.

Misiunea pe care și-o asumă criticul nu este, firește, ușoară. În afara pornirii de a nega orice a scriitorului pornit să nege orice, altă urzeală nu se lasă bănuită. Cum să înțelegi acest scriitor care pare a „spune mereu adevărul, chiar și atunci când se contrazice”?!

Eugen Simion propune o poetică a comprehensiunii migăloase, căci convingerea lui este că substanța unei spiritualități, specificul ei, nu pot fi lămurite în câteva fraze „vesele”: „Încerc să înțeleg acest scriitor care are curajul de a sta împotriva curentului general”.

Actul înțelegerii înseamnă o amplă (de fapt, completă) și atentă cercetare a textelor care vorbesc, direct sau indirect, despre tinerețea românească a francezului Eugene Ionesco: de la mărturisirile de maturitate (*Journal en miettes*, *Présent passé passé présent* sau *Découvertes*) la versurile elegiace „pentru ființe mici”, de la „Cântărețea cheală” la varianta textuală primă, „Englezește fără

profesor" (cu o subtilă analiză comparativă). Evident, nu poate lipsi din această investigație celebrul și contrariantul *Nu*.

Pentru Eugen Ionescu – constată criticul – „literatura începe cu memorialistica”. Este, de altfel, o linie puternică de-a lungul căreia Eugen Simion își desfășoară investigația: cea diaristico-memorialistică: „Am recitat totul ca literatură confesivă și am încercat să descopăr în aceste pagini ceea ce criticul literar caută de regulă în literatură: *figura autorului*, modul lui de a fi scriitor, fantasmеle care îl urmăresc și calitatea imaginației sale...” Întreaga existență a scriitorului, observă criticul, stă sub semnul unei acute nevoi de confesiune. Confesorul matur se dovedește mai totdeauna inapt de a-și pune trecutul într-o narațiune coerentă, cronologia e o axă de care se ține la distanță, deliberat sau natural.

E posibil să avem de-a face cu o strategie, din moment ce, observă Eugen Simion, „narratorul răstoarnă sistematic premisele autorului”. Observație de finețe, care scoate într-o lumină puternică și surprinzătoare o caracteristică esențială a textelor biografice ale scriitorului: *spectacolul confesiunii*. Un spectacol pe care criticul îl admiră cu demnitate, dar fără a-și cenzura încântarea de a descoperi verva discursului confesiv, prospețimea, optimismul cu care se trezește mereu în aceeași „primă dimineață a nenorocirii sale”. E de ajuns o simplă propoziție, subtil oximoronică, și analiza își dă convingător la iveală rezultatele: Eugen Ionescu se vaită cu bucuria revelației. Nu e doar un enunț frumos (și în orice caz nu sunt deloc puține cele care îi seamănă în cuprinsul eseului): este, poate, chiar structura secretă a construcției discursului confesiv ionescian.

Deschiderea în care îi construiește criticul demonstrația îmi pare cea mai potrivită: mărturia documentară a acestor texte biografice trece într-o valoare secundă. Lucrurile nu puteau sta altfel la un scriitor care se mărturisește prin adevăruri ce se contrazic deseori și pentru care negația pare mai puțin importantă decât spectacolul negației.

Eugen Simion știe, cred, mai bine decât oricine (vezi amplele studii dedicate



genurilor biograficului) că în spatele perdelelor ficționale din toate genurile confesivității se află chipul spiritual al scriitorului, oricare ar fi formele de disimulare sub strategiile discursului.

Eugen Ionescu nu face excepție. Criticul îi află temele, fie sub travestiuri ludice, fie lăsate să se exprime liber în cutremurătoare fragmente elegiace: spaima de moarte în primul rând, dar alături de ea, la fel de prezente, copilăria și lumina asociate într-o intensă „simbolistică a soluției”. În paginile confesive, constată criticul, scriitorul își trăiește temele. Aș adăuga că și le trăiește în propria și inconfundabila-i regie.

Eugen Simion descoperă imensul tragism din confesiuni. Ironicul e tragic, iar plăcerea spectacolului de a povesti nenorociri primește un sens: acela de a face astfel „istoria/existența suportabilă”.

Nu știu cât a ezitat criticul înainte de a trece la investigarea dimensiunii confesive într-o carte care, formal, nu aparține



genurilor biograficului. Mărturisesc că am suspectat oarece temeritate în acest demers. Suspiciunile nu mi s-au confirmat, eseurile critice din „NU” pot fi citite și astfel. Poate mai degrabă astfel.

În fond, scriitorul este prezent masiv în paginile sale critice, și nu doar sau nu în primul rând ca ființă umorală. El face „ego-critică”. Angoasele, greața existențială se exprimă în voie și aici. Ca și spaima de moarte. Eugen Simion consideră „NU” un jurnal existențialist și metafizic: „Înainte de a fi un jurnal de idei, *Nu* este jurnalul unei crize spirituale și morale. Este latura, după părerea mea, cea mai profundă a cărții”. Ideea se impune cu fermitate: Eugen

Ionescu scrie critică (este, în definiție proprie, „scriitor de critică”) mereu bântuit de *problemele ultime*.

Eugen Simion elucidează astfel de aspecte ionesciene, dar, în egală măsură, deschide perspective și lansează provocări eventualilor ionescologi. Excelent analizată ca motiv existențial, literar și politic, oroarea de tată a lui Eugen Ionescu e transferată în oroarea față de țară (a tatălui în izmene) și de spațiul balcanic. Chiar dacă suspectează de o deliberată scenarizare psihanalitică secvențele confesive dominate de statura tatălui, ideea e seducătoare, iar semnificațiile proliferază. La urma urmei și apelul consecvent la un anumit tip de scenariu

poate fi psihanalizat.

În sfârșit, din scenariul reconstitativ nu lipsește portretul scriitorului la tinerețe, așa cum se alcătuieste el din confesiunile celor care l-au știut, fiindu-i în preajmă, pe durata existențială românească: Arșavir Acterian, Octav Șuluțiu, Jeni Acterian, Mihail Sebastian. Imaginea recompusă iese - cum altfel? - ușor mișcată, cu trăsături contradictorii care alunecă unele în celelalte. E locul confirmărilor totale. Eugen Ionescu își confirmă natura umană și creatoare (de fapt uman-creatoare), diariștii personalitățile distincte, iar criticul premisele și vocația.

Îndeosebi această voință de cuprindere a personalității ionesciene în integralitatea ei și mai cu seamă în momentele de formare și de definire decisive determină nevoia unor reveniri și a unor amplificări în această a doua ediție. Capitolul al paisprezecelea este exemplificator pentru această insistență reconstitativă: „Jurnalul ca expresie pură și permanentă a omenescului. Fragmente din *Jurnalul unui necombatant*”. Subtitlurile, inspirate, expresive, incitante (artă caracteristică a scrisului lui Eugen Simion), indică premisele, direcțiile investigative și, deopotrivă, concluzii ale cercetării: „Genurile literare se perimează, jurnalul intim – fără convenții artistice – rezistă”; „Un metajurnal în interiorul jurnalului intim”; „Jurnalul existențial al unui diarist care ne avertizează că nu știe nimic și nu are intenția nici unui sens. Toate lucrurile îi par goale și toate cuvintele sunt *cadre fără cuprins*”; „Un existențialist înspăimântat și sclipitor”; „Portretul scriitorului care, la 30 de ani, pretinde că nu are nici o morală, nici o ambiție”.

Dedesubtul acestor formulări, contrariante ale scriitorului, seducător dinamice ale criticului, se află un întreg proces de deconspirare a eului intim ionescian, pornind de la câteva pagini de jurnal (din 1939), dispersate în texte știute și publicate – unele, rămase probabil într-un manuscris trimis în 1947 lui Ion Caraion spre publicare, dar răătăcit sau pierdut (*Jurnalul unui necombatant*) – altele.

Eugen Simion reconstituie istoria acestor însemnări, exploatându-le atât în privința consensualității asupra genului diaristic, cât

în aceea a dibuirii unui Eugen Ionescu față în față cu propria-i existență, cu nevoia de a și-o consemna, dar și cu imaginea unei Europe aflate în pragul marilor dezastre. În subtext, aceste pagini dezvăluie, sugerează criticul, o anume duplicitate identitară: scriitorul francez Ionesco și scriitorul de limbă română Eugen Ionescu „nu s-au despărțit definitiv, cum este înclinat să creadă și cum mărturisește în mai multe rânduri”.

Un alt gen de dualitate descoperă criticul în urma cercetării documentelor aferente episodului Vichy. Un Eugen Ionescu, secretar cultural principal la Ambasada română din Franța, integrat până la nediferențiere în tabloul preocupărilor din fișa postului (cu proiecte culturale generoase, fără îndoială) și al ținutei diplomatice, există în deplină simultaneitate cu celălalt, din textele scrisorilor trimise în țară, văicărindu-se adesea, „disperat și revoltat”.

Capitolul de încheiere al acestui studiu fascinant prin dinamica ideilor și retorica desfășurată pentru ascensiunea lor se cheamă, în acord cu unul dintre țințele analizei: „Ce datorează Eugène Ionesco lui Eugen Ionescu?”. Inventarul, în ciuda aparențelor, a declarațiilor ionesciene sau a ispitelor snoabe ale unora, nu e simplu de întocmit, căci în subteranele materiei vizibile se află destule indicii ale acestei „datorii”. Preiau, în loc de orice comentariu, câteva fraze concluzive ale lui Eugen Simion: „Formația lui intelectuală și artistică este, oricum, preponderent românească. Există un «spirit românesc» bine marcat în eseistica lui și chiar în modul lui de a fi. Chiar gustul negației vine pe o tradiție românească. Chiar crizele lui de disperare, metafizica lui, trecerile imprevizibile de la tachinerie la angoasă, de la jocurile spiritului la filosofia morții sunt, toate, într-o tradiție care, pornind de la Eminescu, străbate toată marea poezie românească...”.

Aș adăuga, riscând un paradox, că Eugen Ionescu datorează culturii române exilul. Adică un destin împlinit prin negarea destinului însuși.

Lucian
CHIȘU

Premonițiile unui jurnal

Abstract

*The author rereads Eugen Ionescu's diary (published with the title *Prezent-trecut, trecut-prezent*), written in two distinct periods of his life (1940-1941 and after that 1966-1968). Besides the anxious memories regarding the father (with whom it seems he had a sort of an oedipal relation) and the realities before the Second World War, Ionescu's diary contains a few sequences, which would later develop into the "absurd theatre".*

Keywords: Eugen Ionescu, literary biography, diary, theatre, Romania, France, "Rhinceros"

Elaborat în preajma anilor patruzeci din secolul trecut, reluat un pătrar de veac mai târziu, adnotat și adăugit cu fapte și evenimente comentate la zi, jurnalul¹ scris de Eugen Ionescu incită (în anul centenarului nașterii autorului) mai mult ca oricând.

În cea mai recentă investigație monografică², dedicată etapei românești din biografia și activitatea literară a viitorului dramaturg, Eugen Simion demonstrează că la originea textului francez, editat în 1968, se află un „jurnal” românesc, apărut fragmentar în presa din țara noastră. Deși „diaristul” îl preocupă într-un grad înalt, criticul nu-i acordă cărții despre care scriem un capitol autonom. În schimb, citări din acest jurnal se regăsesc ades în paginile monografiei, stimulând, cum am spus, ape-

tența pentru comentarii a criticului și îngroșând substanțial textura întregului. Multe alte interpretări și nuanțări au la origine aceleași fapte, Eugen Simion fiind încredințat că, în *Jurnal*, Ionescu se așează singur, de bună voie, pe fotoliul din cabinetul doctorului Freud. Odată cu latura (auto)confesivă, acest exercițiu psihanalitic dezvăluie enigmele unei creații artistice altfel dificil de explicat și scos la lumină. Totodată, din jurnal reies – ne spune Eugen Simion – marea spaimă existențială în care a trăit viitorul dramaturg și un lucru aproape nerelevat până astăzi: credința sa în Dumnezeu, pe cât de adâncă, pe atât de amplu disimulată în amalgamul aparențelor ce întreține viața cu opera, dând naștere și sens teatrului absurd.

Pentru pasionații literaturii ionesciene, un lucru e sigur: dincolo de insolitul mărturiilor, deloc conformiste prin atitudine, jurnalul conține prețioase zăcămintе metaliterare. Dacă la cele afirmate adăugăm și ...curiozitatea cu care însuși Eugen Ionescu își recitește textul înainte de a-i fi adus completări în vederea editării în limba franceză, avem aceeași impresie, că *Prezent-trecut, trecut-prezent*, reprezintă o excelentă cale de acces, inițiativă, spre dramaturgul de mai târziu. În plus, nu poate fi trecută cu vederea semnificația titlului, care vorbește de la sine despre capacitatea reversibilă a memoriei și a felului cum se scurge ea în clepsidra timpului.

Totuși, între primul și al doilea jurnal, devenite corp comun în ediția din 1968, sunt lesne observabile unele deosebiri. Eugen Ionescu a avut mai multe tentative, abandonate pe rând, de a-și ține un jurnal. Și în cazul celui de față, fragmentarea secvențelor temporale este evidentă, însă abil mascată de cele patru intervenții literare³, artistice, care devin liant pentru explicitarea personalității lui Eugen Ionescu. S-ar putea spune că și acest jurnal este repede părăsit, dar la alte niveluri. De pildă miza care

1 Eugen Ionescu, *Prezent-trecut, trecut-prezent*, traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 1993.

2 Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionescu*, ediție nouă, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2009.

3 Ne referim la cele patru *Povestiri pentru copii mai mici de trei ani*.

declanșase planul (sus)ținerii lui se referă la intenția lui Eugen Ionescu de a descrie raporturile sale cu familia, în special cu tatăl. Eugen Simion insistă copios asupra relației tată-fiu, consecințele delimitând așa numitul complex oedipian. Pentru o natură atât de nihilistă, de contradictorie, cu alte cuvinte dispusă la „război cu toată lumea”, relația împinsă pe terenul psihanalizei, nu putea fi decât una puternic subiectivă. Însă, după primele pagini, aceste raporturi adverse trec pe un plan secundar și aproape că ar dispărea dacă, sub presiunea memoriei, chipul și unele dintre atitudinile tatălui nu i-ar răscoli abrupt amintirile. Și totuși, la un moment dat, în partea a doua (cronologică) a jurnalului, aflându-se într-o frizerie pariziană, Eugen Ionescu se privește în oglindă și are surpriza, despovărată de negrele aprehensiuni, de a-și vedea tatăl în propriul chip. Ar fi un subiect, o revelație demnă de aprofundat. Dar *Jurnalul* urmează alt curs.

Abandonarea relațiilor de familie, din jurnal, are loc pe fondul disputei interioare dintre prezent și trecut, altfel spus de invazia crudei realități în pliurile memoriei. Tot mai apăsătoare, realitatea îl aduce pe tânărul de numai 31 de ani în postura de a face față spaimelor prezentului. Dacă memoria putea fi modelată subiectiv, realitatea își exercită constant presiunile asupra tânărului revoltat în spirit, ambițios să facă ceva în viață, să se impună. Calea urmată era cea din *Nu*, volumul apărut în 1934 și

considerat atunci o blasfemie la adresa autorilor „clasici” ai momentului⁴. Acesta este tânărul din jurnal, obsedat în viața de zi cu zi de realitatea interioară și de adevărul absolut, dornic să devină, în artă, cineva, nemulțumit că se înăbușă în patria tatălui și avid să-și desfășoare elanurile în patria mamei sale⁵. Cu toată impertinența pe care o afișase în *Nu*, autorul nu se cruța nici pe el, proiectându-și ratarea la dimensiuni orgolioase, europene. În jurnal de altfel, despre angoasele ratării vorbește la tot pasul.

Între aceste contradicții (interne) se zbate jurnalul său. Mai puternic și mai apăsător decât trecutul, prezentul îl solicită intens: „Îmi propun să schimb tonul și modul de a scrie. Când voi fi prea enervat sau prea abătut, am să evit să scriu. Să nu scriu decât lucruri precise, să notez fapte concrete. Minimum de pasiune posibil”. Între faptele concrete și minimum de pasiune posibil se va insinua epoca, una dintre cele mai frământate ale secolului trecut, imprevizibilă, fluidă, apăsătoare încât autorul ajunge imediat la constatarea: „Dar n-am ajuns să scriu fără pasiune, fără chin, fără durere”. Însemnările se transformă într-un examen lucid al propriului eu, jurnalul fiind o oglindă care deformează prin supraalimentare angoasele pe care le trăiește zi de zi. Datorită modului contradictoriu de a vedea lumea din jur, cele mai multe dintre consemnări proiectează în spatele lor, simbolic, scenele pregătitoare ale teatrului absurd.

4 Cu excepția primei dintre calitățile care se cer unui critic autentic, și anume flerul, Eugen Ionescu le avea pe toate celelalte, adică inteligență, informație (cultură), capacitate de sinteză teoretică, gust estetic. În scopul de a șoca, Eugen Ionescu se așează vădit împotriva curentului, opunând respectului pentru valori o nemaîntâlnită insolență și, conform propriului program, înlocuiește flerul cu negreala din cerul gurii. Privit cu detașare și cu un ochi liber de mentalitatea și prejudecățile epocii, *Nu* dezvăluie astăzi o prezență critică notabilă.

5 „Citesc în *Contrapunct* de Aldous Huxley (dintr-o scrisoare a eroinei Lucy Tautamount): « seara, plimbarea chibuiților din Montparnasse, prin gloata de americani, de polonezi, de estonieni, de români, de finlandezi, de letoni, de laponi, care toți (Doamne ajută!) sunt artiști ».

Huxley îi pune pe români între letoni și laponi. Asta înseamnă că, în cazul foarte fericit când aş deveni cel mai mare critic român, Huxley mă va așeza printre artiștii laponi și letoni. Și, fiind cel mai mare critic român! – aceasta înseamnă să fii o rudă săracă a intelectualității europene. Ce triste împrejurări au făurit României acest rol de figurant în cultură ? Am să mor, fără să fi jucat un rol pe scena Europeană, care se va nimici fără ajutorul meu! Aș fi foarte liniștit dacă Huxley printre laponi și letoni ar fi pus nemți, englezi, italieni, elvețieni”. (Eugen Ionescu, *Nu*, Editura Humanitas, București, 1993, p. 57). În pofida temerii că scena europeană s-ar putea nimici fără „ajutorul” său, se poate afirma, răstălmăcindu-i spusele, că Eugen Ionescu a avut parte de scena și rolul său european printr-o contribuție cu adevărat nimicitoare, teatrul absurd.



Comentariile despre epocă, sub aspect politic, amplificate până la sațietate în partea a doua a *Jurnalului*, scot în evidență cele două temperamente, temperamentul artistic, alături de cel pe care l-am putea numi biologic. Între ele nu există nicio legătură fermă, dar se vede relativ ușor cum se domină reciproc. Omul care este torturat de prezent își transferă obsesiile în lumea sufletească. Cel care, scriind atât de răzbu-nătorul *Nu*, se considera, sub acest aspect, un conștator literar, ajunge să trăiască în spaimă de dimineața până la seară. La coș-marurile nopții, care-l complică atât de mult existențial, se adaugă sentimentul continuu că se află „în haos și trăiește în netrăibil”. Ar fi fost momentul unei evadări, care s-a și

produs. Fără a intra în numeroasele detalii pe care le conține jurnalul, Eugen Ionescu reușea în ultima clipă să evite imensa rami-ficație de tranșee care sfârtecaseră Europa. Părăsea România spre a se stabili la Vichy, ca diplomat. A plecat, ne spune, „ca un eva-dat care fuge în uniformă gardianului”, reușind în acest fel o evitare, pe cât era posi-bil, a șocurilor pe care le rezerva istoria.

Reluarea notelor, după 25 de ani, îi prile-juiște constatarea: „cât de puțin m-am schimbat”. Peste timp și între timp, Eugen Ionescu își împlinise visul de realiza ceva în viață. Abandonează critica literară, dar păstrează instrumentul de lucru aplicân-du-l în dramaturgie. Cum era previzibil, tonul jurnalului continuă în parametrii deja

cunoscuți, ai contestării. Presentul care se instala, peste tot, în trecut, revine în pagina jurnalului printr-o nouă inversiune, a trecutului insinuându-se, de această dată, în prezent. Inserțiile celui de-al doilea jurnal în corpul celui dintâi ar fi greu de surprins, dacă n-ar fi datate și marcate cu italice. Și unele și celelalte dintre etapele jurnalului se scurg, amestecate, în nisipul aceleiași clesidre. Scena politică, extinsă acum la planiglob, scoate la iveală noi dispute, presărate de crime și justificări sau raționamente foarte asemănătoare celor din urmă cu un sfert de veac. Lumea și ororile trecutului se contopesc în prezentul hidos și devorator. Aparțin aceluiași *bestiarum*. După ce a supraviețuit experiențelor tragice ale celui de-al doilea război mondial, autorul refuză să contemple, din nou, o umanitate haotică și divizată. Nu poate trăi în confort intelectual, când alții se hrănesc din ură, când unii dintre confrăți se lasă târați de incontrollabile pasiuni ori visează la fantasmе istoriei, convinși că dețin „chei și șperacle pentru orice situație”. În această lume semănând cu valurile ale unui ocean agitat, haosul îl împiedică pe autor să-și împlinească gândul că ar putea rămâne în interiorul realității, calm și catarthic. Disperarea pare a fi cuvântul la ordine al gândirii sale. După trecerea timpului, echivalențele îi sunt servite de intoleranța epocii, spre care privește la fel de nonconformist și de această dată. Între timp, spaima care îl cuprinsese în urmă cu 25 de ani s-a transformat în silă. În felul său tăios, neliterar, autoreflexiv, Eugen Ionescu condamnă cameleonismul politic, lepădat fără jenă de vechile veșminte și fanatizat în altele, noi. Liber de constrângerile care încorsetează gândirea contemporanilor, autorul jurnalului devine un pamfletar care se distanțează trist orgolios de semenii. O imensă neliniște, apăsătoare, ține locul artei de a trăi, pe care cititorul ar dori s-o găsească în această încercare de ontologie personală, invadată de himerele absurdului. În interiorul ei se înfiripă și dezvoltă ca un miceliu diverșii germeni ai dramaturgiei ionesciene. La început nebuloși, mai apoi cu totul și cu totul insistent, în *Prezent - trecut, trecut - prezent*, apare o idee: „Îi vor-

beam. Era încă om. Sub ochii mei, dintr-o dată, îi văd pielea întărindu-se și îngroșându-se în mod înspăimântător. Mănușile, pantofii, îi devin copite, mâinile se fac labe, îi crește un corn în frunte, devine feroce. Nu mai știe, nu mai poate să vorbească. Dint-o dată a devenit rinocer”. Încă din jurnal și împletită astfel în biografia autorului, prinde viață, iată, coordonata operei dramatice. Acest punct referențial de istorie literară, atrage atenția asupra lungii gestații a pieselor de teatru, „jucate” mai întâi în subteranele subconștientului. *Rinocerii*, este un exemplu și, totodată, simbolul unor trăiri esențializate artistic. Faptul că secvența aparținea jurnalului va constitui o revelație chiar și pentru Eugen Ionescu: „sunt uimit să văd în ce măsură fenomenul acesta semăna cu piesa mea *Rinocerii*. Aceasta e geneza piesei. Dar numai de curând, reluând pagini vechi din jurnalul meu, am văzut că îi numeam rinoceri, fapt pe care îl uitasem complet și numai printr-o curioasă întâmplare mi s-a părut că am găsit numele acestor adversari, sau al acestor fanatici imbecilizați”.

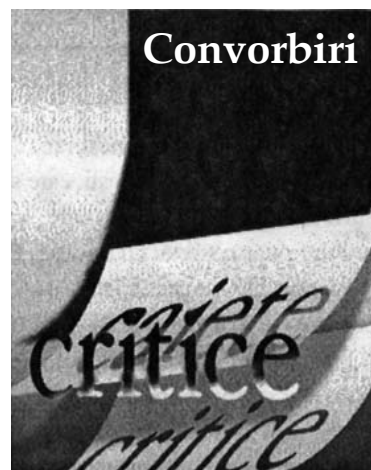
Jurnalul lui Eugen Ionescu relevă, în ton și expresie, un dizident, de factură aparte. Dizidentul este, se vede cu ochiul liber, nemulțumit de toate cele din jur, de la tatăl sau, până la sistemele sociale în ariergarda cărora politicianul își asumă cu fermitate regia spectacolului.

Mai apoi sau poate în primul rând, jurnalul ni-l prezintă, din îndepărtarea timpului trecut în actualitatea prezentului, pe autorul noului teatru, numit cu precădere al absurdului. Comparativ cu alte „documente” sau exemplificări, privit în întregime sa, jurnalul furnizează o teorie *sui generis* a fenomenului absurdului. Asemeni filosofului care, într-o adunare de înțelepți ce se frământau să teoretizeze ideea de mișcare, face câțiva pași spre a oferi cel mai elementar exemplu, Eugen Ionescu produce același efect, scriind: „prefer dezordinea tiraniei!. Revoluția a reușit să facă sinteza dezordinii și tiraniei”.

Aceasta mi se pare a fi esența teatrului său. Cât despre mesaj, desigur el trebuie interpretat.

Rotonda 13

Centenar Eugen Ionescu



Abstract

Muzeul National al Literaturii Romane from Bucharest organized a meeting Centenar Eugen Ionescu ("Centenary Eugen Ionescu") on the 25th of November 2009. Lucian Chisu, the director of the institution, invited people who met the great dramatist. Radu Beligan, one of the most important actors in the history of the Romanian theatre, the novelist Nicolae Breban, literary historian Barbu Cioculescu, art critic Dan Haulica, literary critic Eugen Simion and the philosopher Mihai Sora told a few memories about the author. Besides, Professor Eugen Simion released a new edition of his study "Tanarul Eugen Ionescu".

Keywords: Eugen Ionescu, Radu Beligan, Nicolae Breban, Barbu Cioculescu, Dan Haulica, Eugen Simion, Mihai Sora

25 nov 2009

Invitați: Radu BELIGAN, Nicolae BREBAN, Barbu CIOCULESCU, Dan HĂULICĂ, Eugen SIMION, Mihai ȘORA

Amfitrion: Lucian CHIȘU

Lucian CHIȘU: Bună ziua, doamnelor și domnilor. Astăzi se împlinesc o sută de ani de la nașterea lui Eugen Ionescu – creator al unei arte inimitabile în dramaturgie, ctitor al teatrului absurdului, scriitor român și dramaturg francez, personalitate culturală de talie mondială.

Înainte de a face oficiul de gazdă, dați-mi voie să introduc o foarte scurtă paranteză. Consult ades marile enciclopedii apărute pretutindeni pe glob în scopul de consemna prezența unor scriitori români în aceste extraordinare sinteze. În toate ocaziile m-am confruntat cu următoarea situație: am constatat că numele românesc cel mai frecvent întâlnit este al lui Eugen Ionescu. Cred că nu greșesc spunând că, în acest

moment, Eugen Ionescu este cel mai cunoscut dintre scriitorii români din toate timpurile – ca să folosesc o expresie deja rutinieră. Este absolut impresionant și, ca sentiment, extrem de reconfortant.

Revenind la momentul de față, vă întâmpinăm cu o expoziție dedicată centenarului nașterii lui Eugen Ionescu, expoziție pe care dumneavoastră o puteți vedea așezată pe simeze. Ea a fost concepută și realizată de muzeograful din instituția noastră, meritele cele mai mari avându-le doamna Ofelia Creția și domnul Ioan Cristescu, pentru că dumnealor s-au ocupat de toate etapele care au premers formulei pe care o vedeți prezentă aici. Îmi revine o datorie, ca să zic așa, de onoare să anunț faptul că undeva, în fața mea, se află un afiș cu un desen aparținând lui Eugen Ionescu.

Este vorba despre un desen care o fost expus într-o expoziție la Saint-Gall, în Elveția. Un afiș pe care domnul Liviu Gavrilesco l-a achiziționat cu mulți ani în urmă și ni l-a oferit spre expunere pentru acest moment festiv.



Aș vrea, de asemenea, să adaug că vor fi trei zile de celebrare a personalității lui Eugen Ionescu, evenimente organizate de Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă și Muzeul Național al Literaturii Române. Ele debutează azi cu această expoziție însoțită de o alta care îl reprezintă pe Eugen Ionescu în viziunea marilor desenatori și graficieni de pe globul terestru. O puteți vedea pe treptele care urcă spre expoziția noastră permanentă.

Măine, în Aula Academiei Române, va avea loc ședința solemnă la care vor vorbi, în prezența Ambasadorului Franței în România, Excelența Sa, Domnul Henri Paul, numeroși academicieni, personalități – numele lor există pe afiș, vi le pot reproduce – pornind de la academicianul Eugen Simion, academicianul Nicolae Breban, maestrul Radu Beligan, care este membru de onoare al Academiei Române, domnul Basarab Nicolescu – membru de onoare al Academiei, domnul academician Mihai

Cimpoi, domnul Dan Hăulică, membru corespondent al Academiei și academicianul Augustin Buzura. Cuvântul de deschidere îl va avea domnul Marius Sala, vicepreședinte al Academiei Române.

În aceeași zi, mâine după-amiază, la Muzeul Național al Literaturii Române va avea loc o dezbatere dedicată contemporaneității lui Eugen Ionescu, dezbatere intitulată *Eugen Ionescu azi*. Ea se va desfășura în prezența presei. Atât a presei culturale, cât și a celei generaliste, cotidiene. Tot mâine, la Muzeul Național al Literaturii Române va fi un spectacol cu piesa *Cântăreața cheală*, desigur a lui Eugen Ionescu. Iar poimăine, prefătat de un concert de muzică clasică, vom avea un eveniment la fel de important: prezentarea cărții domnului profesor Eugen Simion. Cartea se numește *Tânărul Eugen Ionescu* și a apărut la Editura Muzeul Literaturii Române. O aveți expusă în vitrină, este vorba despre exemplarul acela foarte voluminos pentru că este o ediție adăugită,

augmentată. Pentru comparație am așezat în aceeași vitrină și exemplarul din 2006. Prin urmare, acest ultim volum este substanțial îmbogățit.

Ar mai fi multe lucruri de spus, dar pentru că timpul nostru este limitat, aflându-ne astăzi în fața unei *Rotonde 13*, am să-l rog pe domnul academician Eugen Simion să preia, în buna tradiție, conducerea și să modereze – așa cum s-a întâmplat de-a lungul *Rotondelor* – o discuție pe marginea vieții și operei lui Eugen Ionescu, cu personalități care l-au cunoscut pe Eugen Ionescu. Nu voi face eu prezentările, ci am să-l rog pe domnul profesor Eugen Simion să le facă, deși nu este nevoie în niciun chip să facem prezentări pentru că toți cei aici de față sunt foarte bine cunoscuți de către dumneavoastră.

Eu vă mulțumesc încă o dată pentru că sunteți alături de noi și îl rog pe domnul profesor Eugen Simion să conducă în continuare această *Rotondă*. Domnule Profesor, aveți cuvântul.

Eugen SIMION: Mulțumesc, domnilor academicieni, doamnelor și domnilor, stimați maestri. Vă mulțumesc în primul rând pentru că ați venit. Trebuie să-l felicităm pe profesorul Lucian Chișu, care a însuflețit, ca să spunem așa, aceste zile. Rolul lui a fost esențial în organizarea acestei ceremonii. Ne-am asociat – Academia, Fundația noastră și Muzeul Literaturii – ca să omagiem un mare dramaturg, cu adevărat poate cel mai cunoscut nume românesc din lume la ora actuală.

Rolul meu aici va fi puțin ingrat pentru că toți cei care mă-nconjoară sunt personalități bine cunoscute. Nu-i voi prezenta, nu are rost. Este o discuție liberă. Sigur, n-o să ținem lungi monologuri, ci, din când în când, ne vom completa sau ne vom contrazice. O să vorbim mai puțin, poate, despre opera lui Eugen Ionescu și mai mult despre omul care a scris-o și pe care noi l-am cunoscut într-o împrejurare sau alta a vieții noastre.

Aș vrea totuși să spun în două fraze ceva ce poate nu știți. Și anume că Eugen Ionescu are o operă românească mai numeroasă și mai importantă decât bănuiam noi până de



curând. Eu m-am ocupat mult de acest subiect. Am scris acum câțiva ani o carte și am revenit cu un alt studiu mai amplu. Și chiar înainte de a încheia această carte, un cercetător român, domnul Marin Diaconu – cunoscut pentru lucrurile extraordinare pe care le-a făcut pentru generația lui Eugen Ionescu – a descoperit cam 250 de pagini noi rămase în revistele vremii. Pe de-o parte. Pe de altă parte, doamna Simona Cioculescu, aici de față, a publicat între timp rapoartele consilierului cultural sau consilierului de presă Eugen Ionescu de la Vichy. O parte din aceste rapoarte arată o altă față a lui Eugen Ionescu și anume, un Eugen Ionescu diplomat, ingenios și activ, intrat în sistem. Și un foarte bun român. E o vorbă care trezește fel de fel de conotații, dar eu l-am citit cu multă atenție și am văzut ce preocupat era Eugen Ionescu pentru cultura română. A tradus din Arghezi, a tradus din Pavel Dan, apăra latinitatea noastră, voia ca România să fie bine cunoscută...

În plus, au început să apară și scrisorile adresate de Eugen Ionescu prietenilor săi și,

în fine, din scrisorile adresate lui Tudor Vianu, dar și lui Miron Radu Paraschivescu reiese un fapt care este pentru noi foarte important: în 1947, după procesul pe care el l-a avut cu armata română și în urma căruia a fost condamnat la unsprezece ani...

Barbu CIOCULESCU: Doi sau trei ani...

Eugen SIMION: Nu!

Barbu CIOCULESCU: Doi sau trei ani... nu mai mult...

Eugen SIMION: Domnule Cioculescu, am avut în față documente: șase ani de condamnare și încă cinci ani de interdicție. Reiau: în 1947 el a trimis în țară, spre publicare, două volume în românește. I le-a trimis lui Ion Caraion. Un jurnal intim, care se cheamă *Jurnalul unui noncombatant* și un volum de studii despre poezie. Ce s-a întâmplat cu aceste volume? Există o referință și într-o scrisoare a Marianeii Șora dintr-un volum de corespondență care trebuie să apară. Vă dați seama că pentru noi românii ar fi foarte important să aflăm ce s-a întâmplat cu aceste lucrări. Dacă, din fericire, securitatea română le-a păstrat, ar fi o șansă. Dacă Ion Caraion s-a înspăimântat și le-a distrus, le-a ars, nu mai avem nimic de făcut.

Mă opresc aici. Și îl rog pe maestrul Radu Beligan să înceapă.

Radu BELIGAN: Eu am făcut Liceul Internat din Iași, un liceu foarte serios, cu o bibliotecă imensă la care aveam acces încă vreo oră după ce suna de culcare... Și ne adunam acolo să citim. Cu ocazia asta am descoperit, prin 1938-1939 scrisorile din Paris ale lui Eugen Ionescu. Apăreau în „Viața Românească” și erau pasionante pentru noi.

Prin 1937 a avut loc un concurs organizat de o societate internațională la care participau licee din toată Europa. Tema concursului era: *Organizarea păcii europene ca urmare a războiului mondial*. Am participat și noi, cei de la Liceul Internat din Iași. Acum vreun an de zile, o doamnă de la Arhivele Statului mi-a adus un document: teza mea de la acel concurs. Teza asta luase premiul al doilea pe țară și de aceea doamnei i s-a părut interesant să o am. Am citit-o și m-am emoționat. Dar ceea ce m-a frapat a fost că am văzut

acolo comisia care mi-a acordat premiul. Cel care făcuse un referat favorabil ca eu să primesc premiu cu această lucrare era tânărul profesor de română Eugen Ionescu. Mi s-a părut foarte interesantă această întâmplare având în vedere destinul care ne-a legat ulterior. Pentru că în 1946, când eram director la Teatrul de Comedie, printr-o împrejurare fericită – în care eu am jucat un rol destul de important – am reușit să obțin aprobarea să jucăm *Rinocerii*. Ceea ce pentru vremea aceea a fost stupefiant. Începusem repetițiile...

O voce din sală: În '64...

Radu BELIGAN:... când am avut la Tokyo, în Japonia un congres al Institutului Internațional de Teatru, al cărui președinte eram. Acolo l-am întâlnit prima oară pe Eugen Ionescu. Venisem noaptea cu avionul și a doua zi dimineață, când am coborât în holul hotelului, am văzut la o masă figura lui de clown trist uitându-se la un pahar cu o culoare incertă. M-am prezentat. El știa că începusem repetițiile. Îl întreb: „Dar ce beți acolo?” Și îmi răspunde: „Niște whisky amestecat cu suc de grepfruit.” Vă spun exact cum a spus: „L'alcool tue les vitamines et les vitamines tue l'alcool”.

Bine-nțeles că nu ne-am despărțit cât a durat acest congres, am stat tot timpul cu el, era o încântare, am descoperit un personaj fantastic. Am să povestesc odată ce m-a frapat cel mai tare la el. Pentru că deși căuta, obținea și observa fiecare lucru amuzant din jurul lui, în fond îl simțeam torturat de anxietate și de niște furtuni din adâncul lui... Acele accese ale lui de veselie, de bucurie neastâmpărată nu-l arătau de loc venind din Kafka ci dimpotrivă din Caragiale și Urmuz. Îmi spunea: «Am auzit că s-a jucat aici *O scrisoare pierdută*. Cum or fi tradus ăstia: „Ghiță, Ghiță, pupă-l în bot și-i papă tot!” sau „Curat-murdar”? ». Era obsedat de Caragiale dar despre asta voi vorbi mai târziu.

M-a întrebat cum o să punem în scenă *Rinocerii* și i-am explicat că nu am fost de acord cu regia lui Jean Luis Barrault care făcuse niște capete de carton, niște măști pe care le plimbau actorii ca să arate că se transformau în rinoceri. Noi ne doream ca



această transformare să fie vizibilă, făcută de actori în fața publicului. I-a plăcut foarte mult ideea și se întreba cum vom face asta. Ei bine, când am reușit să scoatem acest spectacol, care a fost un mare eveniment în epoca aceea, am fost invitați la Paris să jucăm la Teatrul Național. A venit și el, era într-o lojă. Trebuie să spun că a fost atât de impresionat, încât după spectacol ne-a invitat pe toți acasă la el, în Boulevard Montparnasse, 96 și am stat mult de vorbă. Era, într-adevăr, puternic marcat de realizarea noastră față de tot ce văzuse el și văzuse piesa asta pusă în scenă de mari companii ale Europei. Acasă, ar fi băut și el ce beam noi, whisky, dar Rodica și fata îl urmăreau tot timpul și atunci îmi pasa mie paharele și, când dispăreau doamnele, mai trăgea pe ascuns...

După aceea, ne-am dus la doctorul Hechter, unul din prietenii lui buni, care era fratele mai mare al lui Mihail Sebastian și care stătea în Sceaux, o suburbie a Parisului. Acolo, Eugen Ionescu s-a dezlănțuit. Toate amintirile lui din România parcă îi reveneau

în acea seară. A început să ne povestească cum a făcut armata, cum a trebuit el să meargă la Tecuci înarmat cu pușca, cu tot echipamentul și cu niște documente. Iar când a ajuns în gară primul lucru pe care l-a făcut a fost să depună pușca la bagaje de mână. Și a mai evocat multe amintiri din astea amuzante. Era foarte excitat de amintirile lui românești.

La un moment dat mă ia deoparte pe o canapea, într-un colț al salonului și îmi spune: „Vreau să-ți spun ceva. Oamenii se cunosc și se împrietenesc *à travers le travail*. Ești cel mai bun interpret pe care l-am văzut al personajului Bèranger. Mai bun decât Barrault, mai bun decât Laurence Olivier, dar din păcate nu pot afirma asta în presă pentru că sunt oameni cu care am contacte de muncă și nu pot declara așa ceva”. Mai târziu a dat un interviu în care a găsit o formulă să spună: „Da, am văzut piesa și l-am văzut pe Radu Beligan în Bèranger, regia a fost impresionantă, dar nu pot spune că e cel mai bun spectacol pentru că nu vreau să-i jignesc pe ceilalți artiști care au jucat. Dar prin însuși faptul că nu pot alege se cheamă că am făcut deja o alegere”.

Când am plecat de la doctorul Hechter, Eugen Ionescu a ținut să facem o plimbare. Era noapte și distanța era destul de mare. Am mers de-a lungul marilor bulevarde ale Parisului de la 12 noaptea până pe la 3 dimineața. Și pe drumul acesta și-a vărsat tot năduful pe regizorii contemporani: „Cum e posibil să vezi un spectacol de Shakespeare și să spui că ai văzut un spectacol de Planchon sau de alt regizor? Ei, regizorii vor să ia locul autorului? Ei vor să ia toate foloasele unui succes!” Mă rog, o diatribă grozavă. Am notat totul când am venit la hotel, am totul scris. Ajungem în Place de la République, unde se afla o cârciumioară care se numea *Au Thermomètre*. Și Ionescu spune: „la te uită, asta s-a inspirat din Caragiale! Numai el putea să pună unei cârciumi firma asta: *La Termometru!*” Și într-adevăr, mi-am dat seama că opera lui Caragiale a avut o influență imensă asupra lui. Știu de la un prieten comun că a încercat să facă o traducere, ea există, dar din păcate i-am pierdut urma pentru că acel prieten

care avea un exemplar al traducerii a murit. Și a murit singur într-o casă în care nu avea pe nimeni. Iar cei care au năvălit acolo după moartea lui, rudele, au făcut atâta mizerie încât nu s-a mai găsit niciun manuscris. Sunt disperat că nu l-am putut găsi. Era o traducere a *Noapții furtunoase* încercată de el în colaborare cu marea... uite că uit numele...

Lucian CHIȘU: Cu Monica Lovinescu.

Radu BELIGAN: Cu Monica Lovinescu, da. Păcat că nu am putut găsi această traducere.

Lucian CHIȘU: Maestre, traducerea există. Este aici, în vitrină. Există și o altă traducere din Caragiale, *Căldură mare*, făcută tot împreună cu Monica Lovinescu.

Radu BELIGAN: Hai, că mi-ai dat cea mai bună veste! Pot să fac și eu niște copii?

Lucian CHIȘU: Cu mare plăcere!

Barbu CIOCULESCU: Poate o și jucați...

Radu BELIGAN: Da! Dar nu ne lasă fata lui. Nu știu ce are cu noi...

După aceea am jucat *Ucigaș fără simbrie*. Tare ar fi vrut să vină să vadă spectacolul, dar nu putea pune piciorul în România comunistă cu niciun preț. Și atunci ne-a făcut o casetă cu niște declarații de amor pentru „Teatrul de Comedie”. Acest salut al lui înregistrat și adresat publicului românesc era difuzat înainte de fiecare spectacol. Astfel că timp de o sută cincizeci și ceva de spectacole s-a auzit vocea lui. Se făcea în sală o liniște impresionantă. Publicul și noi toți ne gândeam la câte ascundeau acele vorbe ale lui și ce dramă trăia el. Mi-a dat și un articol foarte frumos pentru programul de sală, un articol scris în românește. Era ultimul articol pe care l-a scris în românește. Bineînțeles că atunci nu l-am putut publica. Dar după aceea, când s-a putut, l-am dat spre publicare lui Nicolae Manolescu și a apărut în „România Literară”, dar nu mi-a dat înapoi originalul. Așa că originalul se află la Nicolae Manolescu, întrebați-l. Era un foarte interesant articol despre teatrul modern față de teatrul clasic.

Mai am o amintire pe care îndrăznesc s-o spun pentru prima oară. Poate că n-ar trebui s-o spun acum, dar o spun. Când am jucat *Ucigaș fără simbrie*, el neputând să vină

i-a trimis, pe fiica sa, Marie France, și pe regizorul care făcuse varianta pariziană. Și s-a întâmplat ceva deosebit. La sfârșitul spectacolului, am intrat în cabina mea să-mi scot costumul. A bătut la ușă, a intrat Marie France... să spun, să nu spun?

Voci din sală: Spuneți!

Radu BELIGAN: ... a căzut în genunchi și mi-a sărutat mâna. Dar, după revoluție, a venit în țară, nu știu cu cine a vorbit, nu știu cine a influențat-o, însă n-am mai avut voie să joc vreun text de Eugen Ionescu. E interzis. Am vrut să joc, și puteam juca bine în perioada aceea, *Regele moare*. Dar ea nu m-a lăsat. Nu știu de ce. Dar asta nu e nimic. M-a durut mai mult că i-a interzis lui Dan C. Mihăilescu să-și folosească traduceri. A dat altcuiva dreptul de traducere, nu mai țin minte cui. Traducerile lui Dan erau superbe, minunate, dar nu mai au voie să fie jucate.

Eugen SIMION: Maestre, vă mulțumim pentru lucrurile extraordinare pe care le spuneți. Sigur că ne deranjează foarte mult că urmașii lui Eugen Ionescu pun atâta ostilitate față de ideea că Ionescu, totuși, s-a născut în România. De altfel, și mama lui Ionescu s-a născut la Craiova, s-a descoperit acum. Faptul că ei nu mai vor ca Ionescu să fie legat într-un fel de România, mi se pare inutil, pentru că orice ar face ei Ionescu e... Ionescu. Când spui România spui Ionescu și spui Popescu...

Mergem mai departe și dăm cuvântul domnului Mihai Șora care, dintre noi toți, cei din România, îl cunoaște pe Eugen Ionescu de mult timp.

Mihai ȘORA: Întâmplarea a făcut să ne cunoaștem foarte devreme. Întâmplarea a făcut ca, abia ieșit de pe băncile facultății, să fiu bursier al guvernului francez în același timp cu Eugen Ionescu și cu Emil Cioran. A fost o serie de vreo zece bursieri, printre care și noi trei cei amintiți. Eu mă uitam la ei ca unul care era foarte departe de generația lor. Ei erau Generația, cu majusculă. Eu eram cu patru ani mai mic decât Cioran, cu șapte ani mai mic decât Eugen Ionescu. Generația care se ridica era Generația '27, cea care se afirmase cu Mircea Eliade în frunte.

Deci am ajuns bursieri la Paris împreună. Am făcut o excursie la Reims ca să vedem catedrala de acolo. Excursia făcea parte dintr-un program de culturalizare a bursierilor și de apropiere a noastră de peisajul și de civilizația franceză. În autobuz erau Eugen Ionescu și Rodica. Pentru că venise împreună cu soția sa, Rodica, și chiar și cu soacra lui, cu mama Rodicăi. Așa ne-am cunoscut. În acel autobuz care ducea spre Reims. Asta s-a întâmplat în 1939 în luna martie, aproximativ. Noi sosisem acolo la începutul lui ianuarie. Eu am ajuns ceva mai târziu decât restul bursierilor, pentru că îmi făcusem serviciul militar și, cum erau împrejurări destul de tulburi pe plan internațional, am rămas sub arme până la sfârșitul lui decembrie 1938. La începutul lui ianuarie 1939, imediat după ce m-am liberat, am putut pleca și eu.

Locuiam foarte aproape unul de celălalt. Eu stăteam pe Rue des Écoles, chiar la capul acelei stradele care merge spre Biserica Românească. Era un hotel care se numea „Grand Hotel de France”. Acolo am avut prima noastră locuință pariziană. El locuia ceva mai departe, spre Rue Monge la „Home Latin”, împreună cu familia într-o cameră cu mansardă. O cameră cu geamuri în acoperișuri, cu „wasistdas”. „Wasistdas-ul” are și el o poveste. Când au venit nemții în 1870 la Paris, cu prilejul războiului câștigat de ei, ofițerii au ajuns să fie cazați prin asemenea mansarde și erau foarte curioși, nu mai văzuseră așa ceva și au întreat: Was ist das? Adică: Ce este asta? Și așa a rămas numele de „wasistdas” acestor luminișuri practicate prin plafonul camerei.

Ne-am întâlnit, așadar, de două-trei ori și totul a fost bine. La un moment dat Rodica s-a întors în țară pentru că avea slujbă, era profesoară aici, la București. Și Eugen a rămas descumpănit cumva. Îi era frică de fantome, nu putea dormi, era anxios, drept pentru care s-a mutat în Rue du Sommerard, unde stătea și Cioran cu care el era în mare adversitate în acel moment. Îi spunea filosofului: *ciorap*. Și nu voia să audă de el. Noi eram în termeni buni și cu Cioran, dar niciodată în co-prezență, ca să spun așa.

Lui Eugen Ionescu îi era frică, zic, de fantome, vedea fantome. Și de foarte multe ori

a dormit în camera noastră, în „Grand Hotel de France”, câteodată la piciorul patului, câteodată pe un așternut înjghebat. Era un om de o mare deschidere, de o mare sensibilitate, cu o inteligență de o vioiciune nemai-pomenită, cu mare capacitate intelectuală.

Avea acest complex al patriei părăsite. Nu-și găsea patria. El avea un fel de „patrie”, în Normandia în satul unde a locuit și unde el era marele personaj numit le Gaugène, era într-un fel centrul lumii. Ce își amintea de acolo, din partea de nord a țării erau imagini solare, vedea o lumină extraordinară, vedea soarele. Copilăria a fost partea paradisiacă a vieții sale. Și așa spune că de-acolo și-a tras întreaga problematică a luminii, pentru că există o problematică a luminii la Eugen Ionescu, ce vine din copilărie. Vă aduceți aminte că în epilogul lui *Nu* el spune că vrea să meargă cu iubita lui Rodica în Paradis etc? Toate lucrurile acestea își au rădăcina acolo, în copilăria lui.

În cartea cu amintiri a soției mele sunt nenumărate întâmplări cu Eugen Ionescu, chefurile pe care le făceam împreună și multe altele. Eugen Ionescu avea un fel de copilărie neconsumată. Mi-amintesc că într-o noapte ne plimbam prin Paris și priveam splendorile orașului. Eram pe la Arcul de Triumf și coboram pe Champs-Élysées spre Luvru. Și nu știu ce i-a venit lui Eugen, că a început să sune la fiecare poartă. Suna și fugea. Noi ne țineam după el, alergam și tot așa...

El avea în proiect o teză de doctorat de care nu s-a ținut niciodată: *Tema morții și a păcatului în poezia franceză*, trecând prin Rimbaud pentru că acesta era unul din „stâlpii” care-i articulau problematica tezei. Dar nu a dus niciodată la capăt această teză.

Destul de repede, pe la sfârșitul verii, s-a întors la București și ne-am reîntâlnit când a venit la Vichy. Nemții erau la vreo 80 de km de Paris, înainte de a ocupa orașul. Iar eu, soția mea și soacra mea, care tocmai atunci și-a găsit să vină în vizită și care a și rămas vreo zece ani blocată în Franța, am prins ultimul tren spre sud, unde am rămas o vreme. După care am fost la Nisa, dar, fiind regiune ocupată de italieni, nu erau acceptați străinii. Atunci ne-am repleat spre



Grenoble, unde aveam și un interes pentru că făceam o teză despre Pascal și acolo era un *pascalizant* foarte cunoscut, profesorul Jaques Juvalier de la Universitatea din Grenoble. Aici ne-am împrietenit cu gazdele noastre și ne-am franțuzit, ca să spunem așa. În acele condiții, în care societatea franceză sub ocupație căzuse ca rang, a acceptat ca străini de același grad de cultură cu ea să-i fie, într-o oarecare măsură, asimilați ei însăși așa încât ne-am simțit foarte bine acolo.

A venit și Eugen Ionescu în misiune. Se pune o întrebare: cum a putut fi Eugen reprezentantul unui guvern fascist? Nu. El s-a folosit de rudele pe care le avea în Ministerul de Externe – familia Pogoneanu – prin mijlocirea cărora a putut obține ceva care să-i permită să fugă din România. Această fugă din România s-a făcut în Franța, spre bucuria lui, și a fost reprezentantul acestui guvern în Franța. Dar nu se poate aduce în niciun fel vina unei contaminări politice a lui în raport cu regimul.

Aici s-a stabilit legătura dintre noi. Am fost la Vichy, am și stat la ei – ca în sânul lui Avram. Când a fost botezul fiicei mele la o

biserică grecească de acolo, el și Rodica au fost nașii fetei mele celei mai mari. Am botezat-o la o biserică grecească pentru că acolo nu era altă biserică ortodoxă, de aceea certificatul de botez este scris cu litere elinești.

Radu BELIGAN: Mi-amintesc, eram o dată dimineață, la micul dejun. Și era foarte necăjit. „Ce s-a întâmplat”, l-am întrebat. Și mi-a răspuns: „J’ai parlé cette nuit avec un anglais. Il était con et anglais. Donc doublement con!”

Mihai ȘORA: Ha, ha, ha! Să nu traducem! Sunt interminabile aceste amintiri de tip anecdotă. În orice caz, un lucru este limpede. Era un căutător al acelei lumini primordiale, care pentru el a fost experimentată în copilăria sa normandă și asta îi caracterizează întreaga operă. Toată nostalgia aceea nespusă și felul foarte curios de a reacționa la această nostalgie cu un fel de giumbușlucuri tragice.

Dar aș dori să mai spun ceva, poate am să și revin la asta. E o scenă, cred, în *Regele moare*. Scena în care se pune problema spălării creierelor. Nu poți avea o mentali-

tate de partizan și să aduci la propriul tău partizanat pe cineva care îți este adversar. Acolo erau un credincios și un ateu. Problema era să-l faci pe credincios să nege, să blesteme și să-l faci pe necredincios să adore! Îl chinui până când adoră cu adevărat! Deci, nu se pune problema așa: am o anumită poziție ideologică și vreau ca toată lumea să fie de parte mea. Ci vreau, pur și simplu, să spăl creierele. Să-l fac pe credincios ateu, iar pe ateu să-l fac credincios. E o temă peste care el trece ușor, cu grație, dar care este absolut esențială pentru întreaga sa problematică. Poate că voi reveni.

Eugen SIMION: Vă mulțumesc, domnule profesor, și desigur că va trebui să reveniți. Sunteți cel care l-a cunoscut, repet, întâiul dintre noi, iar *Memoriile* Marianei Șora sunt – cel puțin pentru această perioadă – extraordinare, cu amănunte nemai-pomenite. E curios cum aproape toți românii care am locuit în Paris, am stat cam în aceeași zonă. Pe Rue du Sommerard, la „Home Latin”... acolo am locuit și eu la început. Nu știam, atunci, că acolo locuiseră Cioran și Ionescu. Hotelul fusese foarte puțin modernizat. N-am stat decât câteva luni, m-am mutat într-o suburbie a Parisului. Am scris nu într-un „wasistdas”, ci într-o cămăruță de lângă lift. Am scris despre atmosfera acestui „Cămin latin” în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*...

L-aș invita să vorbească pe domnul Barbu Cioculescu, care – aflu acum – a fost elevul lui Eugen Ionescu pe când acesta era profesor de franceză.

Barbu CIOCULESCU: Nu știu cum să fac să vorbesc cât mai puțin despre mine și cât mai mult despre profesorul meu.

Pe la 12-13 ani scormonind în biblioteca părintească, găsisem câteva cărți care mă entuziasmaseră. Una, de Camil Petrescu, se numea *Domnul Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, alta, a lui Mihai Sebastian, se numea *Cum am devenit huligan*, o a treia, semnată Antistihus, se numea *În genul tinerilor* – era din extrema tinerețe a lui Nicolae Steinhardt – și *Nu* a lui Eugen Ionescu, pe care o citeam cu încântarea liceanului care devenisem. Era vorba acolo despre Șerban Cioculescu, despre Vladimir



Streinu, despre Pompiliu Constantinescu – pe care nu-l prețuia deloc și care-i fusese profesor, poate tocmai din pricina asta –, era demolat Arghezi, autorul adorat în familia Cioculescu. Mai cu seamă, am reținut o scenă cu Camil Petrescu, de-a dreptul teatrală. Îi mărturisește lui Camil Petrescu că a scris un articol teribil împotriva romanului său, dar că pe urmă, răzgândindu-se, a rupt articolul și l-a aruncat la coș. Un fel de a se umili de bună voie. Camil îi spune: „Bine ai făcut, pentru că, dacă n-ai fi rupt acest articol, eu te-aș fi distrus”. Ei, și dintr-o dată s-au schimbat lucrurile... încât, întorcându-se acasă, Eugen Ionescu a luat din coș articolul rupt, l-a lipit și i-a dat drumul la tipar. Erau lucruri încântătoare!

Șerban Cioculescu scrisese despre *Nu* și aflate că în dimineața apariției articolului, Eugen Ionescu ținea ziarul împăturit și nu îndrăznea să-l desfacă, să citească această cronică la cartea lui. O anumită răutate făcuse totuși Șerban Cioculescu. Scrisese despre două cărți în același articol, ca să nu dea o prea mare importanță volumului *Nu*,

care, de altfel, îi plăcuse. Părinții noștri se cunoșteau pentru că Rodica Burileanu era severineancă, iar în Capitală familiile locuiau destul de aproape una de cealaltă, se plimbau serile prin cartier.

La Colegiul Național „Sfântul Sava” l-am avut profesor de limba franceză pe Eugen Ionescu. Cred că în clasa a IV-a. Am făcut literatura franceză a Evului Mediu. Privind la acest profesor tânăr, foarte mobil în ceea ce privește trupul, dar cu o figură oarecum îmbătrânită, aveam impresia că este însuși Francois Villon pe care tocmai ni-l prezenta. Vorbeam despre mobilitatea cu care se mișca printre bănci și cum era tot timpul ager. La sfârșitul trimestrului, ne-a dat patru teme pe care să le pregătim acasă, dintre care numai una urma să fie subiectul tezei. Elevul Axinte din fundul clasei, care era foarte slab la franceză, a făcut patru teze și le ținea sub bancă. Pe un al cincilea caiet se prefăcea că scrie în timp ce aștepta momentul să scoată teza bună și s-o pună pe masă. Profesorul se plimba printre rânduri valsând și fluierând. Iar la un moment dat trage un fluierat nemaipomenit și îi trage lui Axinte de sub bancă toate cele patru teze pe care omul le avea pregătite. Asta, apropo de viitorul om de teatru.

Trebuie să vă mai spun că aveam pe vremea aceea o pereche de sprâncene negre, foarte arcuite și, când Eugen Ionescu se apropia de baca mea, le coboram, privindu-l, oarecum, pe sub ele, așa, haiducește. Atunci nu mă mai asculta la lecție și o dată chiar l-a întrebat pe tata: „Barbu e legionar?”

L-am reîntâlnit foarte târziu, la Paris, în 1969, când am făcut prima mea vizită în Franța. Locuiam în Montparnasse, pe o stradă urcătoare, care duce la splendida statuie a lui Balzac. O stradă unde dimineața era o piață, care dispărea după vreo două ore, dar noaptea erau deschise acolo vreo zece-douăsprezece baruri de striptease. Colegul de Institut, Marin Bucur, îmi recomandase hotelul ca fiind foarte decent. El n-a știut niciodată că noaptea se deschideau acolo atâtea localuri de striptease, pentru că lucrând toată ziua la Biblioteca Națională, se culca la opt seara. N-a știut unde m-a trimis.

Eram foarte aproape de Eugen Ionescu și, cum hotelul era modest și n-avea telefon, am hotărât să mă duc să-l vizitez de-a dreptul. Am urcat o scară mare de stejar, am sunat cu ideea că, dacă nu mă primește, nu e supărare. Dar m-a primit. Iar doamna Rodica sau Marie France, nu mai știu cine, mi-a spus că este suferind, că are o infecție intestinală și că ia antibiotice foarte puternice, deci trebuia să nu stau mult. M-a primit, dar nu m-a recunoscut. I-am spus că i-am fost elev. Îl cunoștea foarte bine pe tata, avuseseră și o oarecare corespondență imediat după ce Ionescu rămăsese în Franța. Cred că scrisorile au fost publicate. El era încă în sudul Franței și spunea că are o locuință foarte plăcută, dar din păcate, în apropiere se află un regiment și dimineață, pe la ora șase sună o trompetă așa de puternic, parcă ar fi cea care anunță sfârșitul vremurilor. Într-o altă scrisoare, după ce fusese condamnat, îi spunea tatei: „M-aș întoarce în țară, am o ofertă foarte serioasă de la o instituție foarte serioasă, care îmi oferă masă și casă. Ar fi un singur inconvenient: aș fi încuiat pe dinafară...”

La un moment dat a scos o sticlă de whisky, și-a turnat și lui, deși nu avea voie, pentru că distrugea întregul efect al antibioticelor. M-a întrebat ce face Vladimir Streinu. I-am răspuns că în momentul acesta o duce bine, este directorul editurii Univers, care publică literatură din toată lumea și că are o catedră de poezie la Universitate. Despre tata cam știa ce face. Își tot turna și îmi turna și mie din acest whisky despre care nu mi-am dat seama cât de puternic putea fi decât la plecare, când am observat că nu mă mai slujesc picioarele. Am făcut un efort extraordinar să ies din apartament, apoi, ca să pot coborî scările.

Trebuie să spun că am fost spectator la premiera *Rinocerilor*, unde era și Arghezi, care s-a așezat în rândul întâi. La spectacolul din București. Nu știu dacă era la „Odeon” sau la alt teatru. A, da, la Teatrul de Comedie. La actul întâi, Arghezi stătea cu bastonul sub bărbie. La actul doi a plecat. Nu știu de ce.

Mi-amintesc și scena finală din *Ucigaș fără simbrie* și replicile din prima piesă:

„Dați-mi o pușcă, dați-mi o pușcă” și din a doua: „Ce se poate face? Ce se poate face? Nu se poate face nimic? Nimic? Nimic?”. Două momente foarte importante ale acestor spectacole.

Tot la Paris, în 1969, trebuia să ne mai vedem o dată, să-mi dea două bilete pentru *Cântăreața cheală*, care se juca zi de zi. De data asta am sunat înainte și Marie France mi-a spus că nu ne mai putem vedea pentru că părinții ei trebuie să plece în Coreea de Sud și Rodica trebuia să-și cumpere o anumită pălărie fără de care n-ar respecta protocolul respectiv. Și caută acea pălărie din magazin în magazin. Deci, am pierdut excelenta ocazie.

Păstrez amintirea acestui om vioi și neliștit a cărui tragedie trebuie să fi fost teama de moarte de la o vârstă foarte timpurie. Este un lucru îngrozitor să ai această temere indiferent de vârstă și fără încetare.

Cât privește faptul de a fi fost sau de a nu fi fost român, mă gândesc că până a intra la Academia Franceză, Eugen Ionescu a trebuit, evident, să dea întâietate calității sale de francez. Ar fi fost foarte greu să intre la Academia Franceză dacă nu era francez. După ce a intrat în Academie, încetul cu încetul s-a *re-românizat*. Ultima carte pe care a scris-o și pe care am tradus-o, *La quête intermittente*, este un jurnal în care se vede eșuarea lui în a dobândi o credință. În anumite locuri apar cuvinte românești în textul franțuzesc, cuvinte mult mai potrivite decât cele din limba franceză. Ba, mai mult, în timp ce traduceam, am observat că, de fapt, jurnalul acesta intim era gândit în românește. Mi-am dat seama că traducând literal, aveam totuși o traducere curgătoare, că nu mai trebuia să fac altceva. Când a apărut cronică la această traducere a mea – să mă laud puțin – cineva a spus cam așa: „Barbu Cioculescu a rescris fără complexe, excelent, în românește jurnalul lui Eugen Ionescu”. Dar eu n-am făcut altceva decât să-l traduc literal. În așa măsură fusese gândit românește, lăsând la o parte cuvintele românești din text pe care, evident, le-am pus în cursive.

Trebuie să fi rămas foarte atașat de România. Pentru că atitudinea lui politică

după 1989 – atitudine care știu că nu i-a plăcut domnului Breban – arată totuși o atenție permanentă față de ceea ce se întâmpla în țară și o adâncă participare sufletească.

Eugen SIMION: Apropos de Ionescu și românitatea pe care el o contestă de multe ori. Aceasta este o temă foarte importantă pe care eu am încercat să o urmăresc. Apar lucruri noi. Eugen Ionescu a spus în decembrie 1989 într-un ziar, în „Le Dimanche”, parcă: „Am redevenit român!” Iar mâine, la Academia Română, Mihai Cimpoi ne va povesti ceva ce eu deja am aflat și anume că mai mulți actori de la Chișinău care jucau într-o piesă de Eugen Ionescu i-au telefonat dramaturgului pentru a-i cere să accepte următoarea schimbare în textul piesei: în loc de „eu apăr limba franceză” să fie: „eu apăr limba română”. Eugen Ionescu a aprobat numaidecât și, de atunci, actorii ridică spectatorii în picioare când rosteau această replică. Aceiași actori au ieșit în aprilie 2009 pe stradă și strigau „eu apăr limba română” în fața polițiștilor lui Voronin. Mihai Cimpoi vă va spune mâine mai multe.

Nicolae BREBAN: Bună ziua, tuturor. Văd că protocolul e să povestim fiecare cum l-am cunoscut pe marele Ionescu. Înainte de a-l cunoaște pe maestrul, am cunoscut-o pe fata lui, Marie France, la un revelion aranjat de prietenul meu, Matei Călinescu. Era tânără, frumușică, deșteaptă. Am făcut acest revelion, 1968-1969, în familia profesorului Nasta. Eu eram proaspăt celebru după *Animale bolnave*, iar lui Marie France îi plăcuse foarte mult cartea. A și tradus un capitol pentru „Les Nouvelles Littéraires” de la Paris.

În 1971 am ajuns la Paris și am dat un mare interviu în „Le Monde” în care am protestat împotriva începutului dictaturii lui Ceaușescu și mi-am anunțat și demisia de la „România Literară” și din conducerea Uniunii Scriitorilor. Ionescu m-a sunat la hotel, în Rue du Sommerard, la „Home Latin”. Hotelul se afla în Cartierul Latin chiar lângă biserica noastră românească. Așa i-am cunoscut pe el și pe doamna Rodica. Am stat mult de vorbă cu ei. Ionescu s-a arătat uimit că eu am îndrăznit să mă



revoltă contra lui Ceaușescu. Mi-a povestit că toată Franța intelectuală s-a împărțit în două: stânga și dreapta. Iar stânga era foarte activă și foarte dură. Mi-a mai spus că în tinerețe fusese prieten cu profesorul Bernard Dort, teoretician de teatru și profesor la Sorbona. Și cum, datorită acestui politicianism mai agresiv decât la București, acest bun și vechi prieten al lui interzice studenților să-și dea doctoratul cu el, cu Eugen Ionescu, pentru că este considerat de dreapta. „Eu sunt printre puținii intelectuali din Paris – îmi spunea – considerat de dreapta. Ei, toți, s-au dat cu maoismul, cu troțchismul, cu rușii”. Iată cum foști prieteni ajunseseră dușmani mai ales din cauza stângiștilor.

Fac o mică paranteză. După ce am dat declarația în „Le Monde”, împreună cu amicul meu, Țepeneag – care era un bun instigator și care m-a și instigat să mă revoltă contra puterii de la București – am făcut o întâlnire cu intelectualii francezi dintre care mulți erau membri ai partidului comunist. Înainte de asta am vrut să scriu un articol împotriva lui Ceaușescu, dar nu ca Goma,

eu n-am fost atât de radical. Eu am vrut doar să-i amintesc lui Ceaușescu că nu se poate face comunism fără intelectualitate și fără profesionalism. Pentru că în 1971 Ceaușescu își nega propriile lui idei. Și am mers cu acest articol la revista „Lettres Françaises” condusă de Aragon, dar nu l-am întâlnit pe Aragon, ci pe Pierre Daix, care era redactorul-șef și care n-a vrut să-mi publice articolul. Deși eu îi publicasem lui Daix două articole în „România Literară”. Mi-a spus că dacă reușesc să public textul în presa română, va fi de acord să mi-l publice și în „Lettres Françaises”. „Bine, dar se mai pune problema că eu trebuie să public întâi la București, ca să pot publica la Paris?” – i-am spus. Nici n-a vrut să audă. Atât de mare era obediența scriitorilor francezi de stânga față de comunism. De altfel, săracul Daix a reușit abia după câțiva ani, după intrarea în Praga, să treacă baricada și să înțeleagă monstruoșitatea sovietică.

Acestea au fost primele mele întâlniri cu Eugen Ionescu. Eu l-am frecventat mai puțin pentru că nu eram atras. El intrase – ațâțat puțin de Monica Lovinescu, de Marie France și de alții foarte radicali – într-o formă de anticomunism care conținea și o formă de antiromânism. De aceea, eu mă simțeam mult mai bine cu Cioran cu care mă plimbam ore întregi prin Jardin de Luxembourg. Era amuzat că doi copii de preoți din Ardeal vorbeau nemțește în Grădinile Luxemburgului.

Cioran a rămas mai cumpănit față de tragedia românească în care nici până astăzi – după cum vedeți – nu se înțelege nimeni cu nimeni. Noi nu înțelegem bine această tragedie pentru că suntem prea aproape de ea și din păcate nu avem calmul de a vedea procesul schimbării în istoricitatea sa și în esența sa. Pentru că eu cred – o spun și în textele mele – că această dictatură comunistă a fost una dintre dictaturile care au năpădit acest teritoriu. Pentru sudici poate a fost o mai mare surpriză dictatura ceaușistă sau comunistă, dar pentru noi, cei din Nord, care am stat mereu sub unguri, n-a fost nicio uimire. Noi mai intrasem și în pușcăriile maghiare, mai trecusem prin perioade când nu aveam dreptul la cuvânt etc. Eu și cu

Cioran ne întâlneam în această idee. Chiar și cu Eliade. Eliade venea în fiecare vară la Paris și stătea câteva luni. Pe când eu îmi pregăteam demisia – încă nu eram foarte hotărât – Eliade și Monica Lovinescu m-au încurajat să o fac. Mergeam la Mircea Eliade și stăteam de vorbă cu el până la cinci dimineața. Era foarte atent și foarte prevenitor cu mine.

Eliade și Cioran încercau să înțeleagă această monstruoasă care a fost nu atât comunismul, cât ceea ce ei numeau lașitatea românească. Foarte multă lume – francezi, dar și români – a început să accepte și să adopte acest termen de lașitate românească. Noi păream lași. Iar eu eram printre puținii, ca și Cioran, care îndrăzneam să contrazicem ideea lașității. Nu e o lașitate. A căzut din nou peste noi un imperiu foarte brutal, mai brutal decât cel turcesc, cel rusesc. Dar stomacul poporului român e un stomac puternic, răbdător, care a înghițit atâtea calamități și care o va înghiți și pe aceasta. Îi uimeam pe prietenii mei când le spuneam că în curând vom fi liberi. După ce a fost anchetat de securitate, Ionel Vianu a plecat. Dar înainte de a pleca a făcut o petrecere la el acasă unde, împreună cu alții care plecau, se bucura așa, ca de-o plecare totală. Doar eu i-am spus: „Ionel, tu ai să revii!” Și Ionel și-a reamintit asta, când a revenit după revoluție. A spus într-un interviu din „Contemporanul” că numai Breban i-a spus că va reveni în țară, dar că nu m-a crezut niciodată.

Această înțelegere a ceea ce am trăit este foarte importantă. Nu a fost o catastrofă cosmică, nu a fost o catastrofă a poporului român, nu a fost un final de istorie și nu a fost – cum o spune Patapievici în cartea *Politice*, pe care o amendez în ultimul meu text – o rușine, o scabrozitate a istoriei, o istorie plină de fecale. Nu. A fost una din dictaturi augmentată enorm prin mijloace tehnice moderne – ca și cea a lui Hitler – și prin fenomene cum ar fi Piteștiul. Un tip de închisoare pe care nici rușii și nici măcar chinezii nu l-au avut. Ne vorbea mai de vreme domnul Șora despre spălarea creierului. Iată că Ionescu a avut intuiția fenomenului Pitești – adică să convertești un om

la opusul credinței sale. Cam asta a reprezentat fenomenul Pitești. Iată că geniile au aceste premoniții, chiar și politice.

În ultimii ani nu m-am înțeles cu Eugen Ionescu. Familia Ionescu și cei din jurul lui au împiedicat lansarea cărții mele, *Buna Vestire*, la „Flamarion”. Mă criticau că revin în țară, deși le-am explicat că eu nu vreau să pierd România, pentru că mă consider scriitor român. Nu m-au înțeles foarte bine, uitând protestele mele dinainte. În felul acesta ne-am răcit puțin.

Cu privire la românitate și la românism, problema este mai complicată. Prietenul meu de-o viață și al lui Nichita, regretatul Matei Călinescu, a făcut acum câțiva ani o conferință în care a vorbit despre Eugen Ionescu și relația sa cu tatăl. Și acolo spune el foarte bine despre ura lui Ionescu împotriva tatălui. Sunt foarte sensibil la relația cu tatăl, pentru că eu însumi am avut o relație foarte complicată cu tatăl meu, însă din copilărie îl vedeam pe tata ca pe Jupiter, ca pe Zeus, ca pe o autoritate maximă. Și, ca un copil sensibil și imaginativ care eram – ca toți artiștii în copilărie –, nu puteam să nu-l regăsesc pe Zeus în tată. Deși relația mai apropiată am avut-o cu mama.

Matei a vorbit de ura față de tată și cred că aici intrăm într-o psihanaliză de un tip abisal. El a expandat această antipatie a lui Eugen Ionescu față de tată – întreținută de mamă, de soție și, cu siguranță, de fiică – asupra întregului teritoriu și asupra întregii sale origini. Vă mulțumesc.

Mihai ȘORA: Aș dori să intervin acum, ca să nu-l întrerup pe domnul Hăulică. Vreau să evoc talentul de mim al lui Eugen Ionescu. Vă povestesc o scenă între mai mulți prieteni, într-o seară frumoasă. La un moment dat, cineva spune: „Eugen, dispare, te rog, în pământ!”. Atunci Eugen Ionescu își ia paltonul și îl trage peste el vârându-și capul în umărul stâng al paltonului. Părea o arătare informă și mobilă, care coboară încet până când paltonul se lățește pe podea și Eugen dispare în pământ. Disparația în pământ a fost un spectacol absolut uimitor.

A doua poveste este în legătură cu șansa imensă a lui Eugen Ionescu transformată într-un faliment. Exista – la români – unul



dintre cei din grupul Fundoianu care își luase pseudonimul de „Craca Nera”. „Craca Nera” era îngerul păzitor din punct de vedere financiar al tuturor prietenilor săi, pentru că avea diverse combinații. Eugen Ionescu venise de la Vichy cu tot ce economisise din salariile lui pentru că, odată ajuns la Paris, a trebuit să trăiască din aceste economii. Iar când n-a mai avut nici aceste economii, a trebuit să se angajeze la o revistă juridică. Era secretar de redacție, pune în pagină textele, asigură și transportul revistei, se ducea la poștă cu căruciorul și așa mai departe.

La Paris, „Craca Nera” era prieten cu toți intelectualii români. Și i s-a ivit posibilitatea de a fructifica banii prietenilor. A încercat să facă speculații cu acești bani în Elveția și a pierdut totul. Oamenii au rămas fără bani, iar el s-a sinucis. Norocul lui Eugen Ionescu a fost că publicase în presa românească un articol în care se lega de Armata Română. Articol în care a forțat puțin. Era un articol foarte insultător la adresa ofițerilor români. Dar dădea bine atunci din punctul de

vedere al Partidului Național Țărănesc. Țărăniștii era strânși cu ușa de putere și aveau nevoie de un mare scandal. Și au făcut acest scandal care a adus condamnarea la pușcărie a lui Eugen Ionescu. Dacă n-ar fi fost condamnat, el ar fi făcut toate intervențiile posibile să se întoarcă în țară, pentru că nu mai avea din ce trăi la Paris. Și dacă se întorcea în țară, „problema” Ionescu n-ar fi existat niciodată.

Acesta a fost „norocul” lui și am vrut să vi-l comunic. Vă mulțumesc.

Eugen SIMION: Putem discuta foarte mult despre relația lui Eugen Ionescu cu tatăl, care este o temă esențială în literatura lui de confesiune și în opera lui de ficțiune. El s-a orientat bine spre psihanaliză și s-a întins – cum se spune – singur pe canapea. Pe de altă parte există un text al lui în care spune explicit că ura poate fi o formă de iubire refuzată. De fapt, această ură abisală pe care o tot repetă Ionescu este o formă de iubire. Și Cioran a spus o dată: „Urăsc România cu o ură grea”. Într-un fel, regăsim și aici această sugestie.

Vreau să îl invit pe Dan Hăulică să ne spună cum vede el „personajul” Eugen Ionescu.

Dan HĂULICĂ: Ce povestește prietenul nostru Eugen Simion în această nouă ediție a cărții sale e mai mult decât un hazard. Ionescu e un fel de personaj care fuge. Poate știa că Simion avea să scrie o carte despre fuga autorului. Fuga aceasta se regăsește și în experimentul de mim talentat și virtuoz pe care îl evoca domnul Șora. Se desfăcea, se lăsa la pământ, nu mai era de găsit. Asta era pentru o petrecere, dacă vreți puțin bufonă, între prieteni. Dar Ionescu mergea mai departe. Există un film, *La Vase*, făcut de regizorul german, Kramer la începutul anilor '70. Scenariul e scris de Ionescu. El e chiar personajul principal, cel care se supune unor condiții mizerabile, se scufundă într-un fel de mlaștină infamă. Un fel de metaforă dusă fizic până la ultimele consecințe a tot ceea ce este dezagregare în condiția umană.

Fricile, panica perpetuă se văd în corespondența sa și în scrisul său oricât de voalate ar fi. Toate încep cu „Eu”, un eu critic. Se



vorbește despre o ego-critică. Egoatria aceasta nu alungă o panică trăită real, o anxietate sinceră, perfect autentică. În cazul lui Ionescu, dincolo de tot ceea ce pare uneori prea mult în declarațiile sale, rămân niște constante și mai ales rămâne căutarea Paradisului. Îmi amintesc niște cuvinte dintr-un articol al său: „Vreau partea mea de Paradis”. Aceasta este o declarație din trăirea luminoasă a copilăriei și explică existența unui pol de seninătate care acționează și în tensiunea reală a teatrului său.

E foarte important să-l luăm pe Eugen Ionescu în această complexitate. Iată, într-o fotografie seamănă cu Nabokov, iar fotografia celebră în care apare cu Cioran și cu Eliade este făcută la treizeci de metri de atelierul lui Delacroix, el însuși un punct de sinteză, de trecere între clasicismul mare al artei europene și fervoarea romantică. Nici Ionescu nu încapă în formele simplificate. Atingerea cu psihanaliza nu face din el un surrealist, el se apără de formule, este un clasic. Ideea că există o inerentă căutare de arhetipuri, că mitul este singurul adevăr al

literaturii este o idee care îl situează pe Ionescu mult dincolo de ceea ce ar fi fost aderența la compatibilitatea de stânga a literaturii noastre. Articolele de tinerețe, pe care le studiază Eugen Simion, arată o aderență la probleme, dar câteodată și la ambiții și la idiosincrasii de cafea. Viața literară românească e vie, câteodată și la modul acesta meschin al întâlnirii prea directe, fizice aproape între creatori. Așadar, trecerea în orizontul Franței, unde voia să devină un scriitor celebru, i-a fost o foarte bună cenzură interioară. Și s-a putut apăra mult mai bine de excesele tezismului și de abordarea unor poziții de prozelitism. Când pentru *Rinocerii*, de pildă, în Uniunea Sovietică, i s-au făcut propuneri să accentueze latura anti-nazistă, s-a abținut întotdeauna. A vrut să păstreze mesajul piesei împotriva tuturor totalitarismelor. Eu cred că această apărare este o apărare de excesele partizane, dar și o apărare de sine, de propriile sale excese. Ionescu nu era un personaj comod. Era irascibil, în stare de nedreptăți flagrante. Știu de la prietenii mei care făcuseră cu el cicluri de emisiuni la radio. Printre altele, mi-au povestit o întâmplare din anii '60, când Eugen Ionescu a dat o petrecere la el acasă. O parte din invitați erau entuziaști, gustau din deliciile ce li se oferiseră, iar în altă parte a casei, în fața acelorași bucate, alții aveau o mină consternată. Se pare că gazdele se amuzaseră punând zahăr sau sare și alte ingrediente care făcuseră produsele de neconsumat. Burlescul nu e numai o metodă care face tragicul *vivabil* în chip de categorie estetică, dar poate fi și o categorie de viață. Trebuie văzute toate aceste lucruri laolaltă.

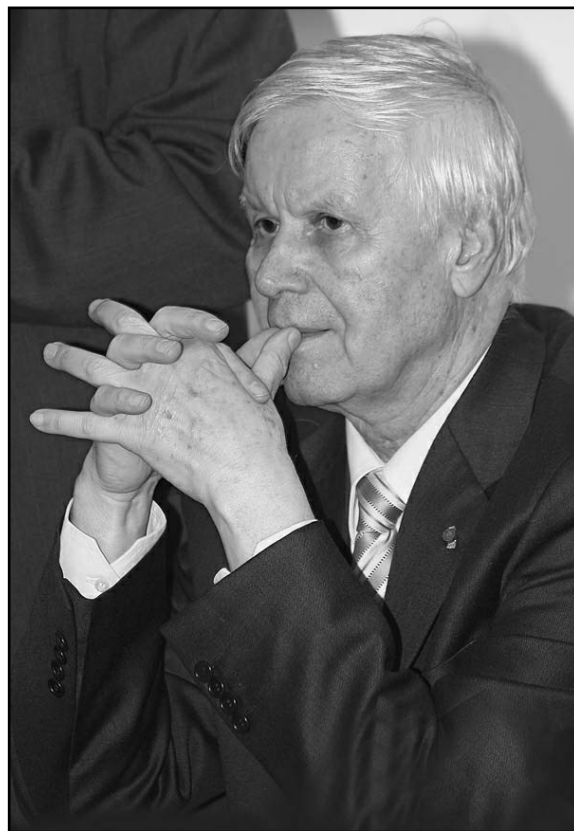
De pildă, înverșunarea lui Ionescu împotriva regizorilor. Totuși, teatrul de avangardă, cum este al său și al lui Beckett, n-ar fi putut pătrunde peste tot pe planetă fără îndrăzelile unei noi regii de după război. Or, ideea că regizorul trebuie să nu aibă niciun fel de personalitate, să fie numai un palid mânuitor al textului și că întreaga, luciferica libertate a imaginației este încredințată numai autorului, este un exces pe care practica nu-l confirmă.

El inventează neologisme cum ar fi *prac-*

ticid. Ei, practica poate fi și ucigașă, dar și izvor de fraternitate. Și Breban a evocat aici anume situații de viață. Ionescu era foarte sensibil la suferințele celor de dincolo de cortină. Fără să ceară nimic în schimb, niciun fel de elogi explicit al operei sale, era gata să recunoască valoarea lucrurilor realizate în România. A scris despre revista „Secolul 20” niște lucruri admirabile, elogii la care nu-l obliga nimic. Eu i-am dus o serie de texte, care păreau pierdute, cum ar fi *Viața lui Hugo*, care era scrisă extraordinar și pe care a reluat-o în franceză, *Hugoliada*. Nu este un pamflet împotriva lui Hugo, este un pamflet împotriva unei înțelegeri emfatică a ideii de geniu. Hugo era un personaj caricaturizabil, dacă vrei, dar era de o tenacitate imensă. S-a prezentat de patru ori la Academia Franceză până să poată intra.

Toate aceste lucruri trebuie să ne facă să înțelegem că existența lui Eugen Ionescu – cu toate aceste manifestări irascibile și puțin afaire – reprezenta pentru noi toți un fel de cauciune. Faptul că existau asemenea creatori – el și Cioran – însemna pentru noi o șansă pentru viitorul culturii românești. Eu am spus-o la televiziune în primele ceasuri ale revoluției. Nu există decât o singură cultură românească. Toată această separație între exil și România a fost monstruoasă și trebuie să înțelegem continuitatea unei creații concrescute în chip firesc. Ionescu spunea că, în primele zile după revoluție, simțea nevoia să rostească românește. Mi s-a întâmplat să recunosc asta și la Cioran. Ne vedeam destul de des și, de obicei, vorbeam francezește. Dar când l-am sunat în zilele revoluției l-am întrebat în ce limbă vorbește. Și mi-a răspuns: „Bine-nțeles, românește!”. Totul se schimbase, era o altă zodie, era o răscumpărare a limbii și a istoriei noastre. El trăise aceasta prin Eminescu. Stoicismul lui Eminescu din *Rugăciunea unui dac* îi dăduse un alt sens, cel al puterii nobile de rezistență a românului față de nenorocul istoriei. Și cred că aceasta este perspectiva gravă.

În așa-zisul dispreț al lui Ionescu față de cutare sau cutare manifestare de lașitate, între ghilimele, trebuie să recunoaștem și tristețea aceasta de a se întâlni cu un nenoroc al Istoriei. Pentru că Dumnezeu



ne-a așezat pe hartă într-un punct unde am fost pradă atâtor imperii, atâtor imense lăcomii. Civilizata Maria Tereza a tras cu tunul asupra unor numeroase mănăstiri.

Nicolae BREBAN: Ați alunecat într-un clișeu cu nenorocul. Eu văd norocul mare al istoriei românești. Trei provincii adunate într-un singur teritoriu și o mare cultură! De ce vedeți mereu nenorocul?

Eugen SIMION: Un termen care revine în discursul coranian. Când stătea de vorbă cu Cioran, termenul de *nenoroc*, era singurul pe care moralistul îl pronunța în românește.

Nicolae BREBAN: De ce nu vedem noi că suntem într-o țară puternică, cu o mare cultură?

Dan HĂULICĂ: Asta este altceva. Am avut, câteodată, puterea să transformăm nenorocul într-o rațiune de înaintare...

Nicolae BREBAN: Domnule Hăulică, nenoroc al istoriei sunt popoarele care au dispărut! Armenia și atâtea alte mari popoare! Macedonia și altele, care aproape au dispărut! Românii s-au format în moder-



nitare și au creat suprastructura aceasta majoră a culturii de unde vine și Ionescu, vin și Cantemir și Iorga și atâția alții! De ce să vorbim de nenoroc? Ce-i această infestare cu ideea negativă de nenoroc?

Dan HĂULICĂ: Nenorocul ca imensă povară de suferință a acestui popor, care a fost exploatat în modul cel mai crunt. Gândiți-vă la sute de ani de întârziere în feudalism, din cauza suzeranității otomane.

Nicolae BREBAN: Nu vorbiți de sute de ani de suferință! Noi am suferit sub unguri mai mult ca dumneavoastră în Moldova. Deși nici pe dumneavoastră nu v-au protejat tătarii...

Dan HĂULICĂ: Ce s-a plătit la Stambul să știți că e mult mai dur decât orice se poate închipui. Dar nu asta este important. Important este să avem tăria să ne asumăm toate acestea. Și eu cred că Ionescu, dincolo de tot ce poate face impresia unei deriziuni sau a unei respingeri imediate, are și elementele unei aderențe mai profunde. Sunt multe lucruri care ar trebui reluate. Există o carte faimoasă a unui catalan despre

Picasso: *Picasso avant Picasso*. Aici e mai simplu. Dacă n-ar fi fost la Paris, Picasso ar fi fost un provincial. În cazul pe care îl studiază atât de amplu și cu atâta acritate Eugen Simion, este vorba despre Ionescu înainte de Ionesco. Pentru că sunt două ipostaze distincte. Și trebuie să fim atenți la originalitatea fiecărei perioade. În ciuda reflexului său zeflemist, lui Ionescu i-ar fi plăcut să trăiască bucuria recunoașterii academice. Țineți minte scrisoarea și fotografiile din 1970, de la ceremonia primirii la Academia Franceză, unde el înaintea cu o mândrie aproape copilărească. Cineva îl întreabă într-un interviu: „Vă place costumul acesta?” Și Ionescu răspunde: „Da, îmi place! L-aș purta și ziua, dar mă tem să nu mă confunde cu un paznic de scuar”. A înțelege că unui mare scriitor îi este îngăduit să se bucure copilărește de aceste recunoașteri, eu cred că este un fel de a-i face încă o dată dreptate.

Și se mai uită alte lucruri. Ionescu împreună cu doamna Rodica și cu alți scriitori au urcat pe scenă ca să marcheze centenarul

Virginiei Woolf. Și au făcut un spectacol – de amatori, dacă vrei – dintr-o piesă, *Fresh water*, la Beaubourg. Spectacol pe care după aceea l-au reluat la Universitatea din New York, la Londra, la „Riverside” și la faimosul festival de teatru de la Spoleto. Era, deci, în stare să se pună în această disponibilitate deloc scorțoasă, deloc pedantă! El, marele dramaturg, cel mai jucat dintre dramaturgii moderni, intra în convenția aceasta, a unui teatru de amatori. Pentru că exista un resort cultural care îi impunea. Eu cred că sub această bucurie gravă, cum o numea Ionesco, trebuie să fim și noi. Și, apropo de gravitate, la Liceul Internat din Iași, unde am învățat și eu, există o placă de marmură cu numele maestrului Radu Beligan, care a fost șef de promoție. Pentru noi, la Iași, maestrul Radu Beligan însemna încă de pe atunci, înainte de marile roluri din Caragiale, pornirea într-o ascendență glorioasă a unui viitor astru al teatrului românesc. Și asta ne umplea de mândrie.

Și iată-ne astăzi în fața unor mărturii despre ecoul internațional al acestei contribuții. Vă mulțumesc.

Eugen SIMION: Vă mulțumesc. Doamnelor și domnilor, acum îmi dau seama ce rău este să fii *debateur*. V-am ascultat, ați vorbit admirabil, s-a făcut târziu, trebuie să încheiem. Aveam atâtea de spus despre Eugen Ionescu. Renunț. Dar m-am gândit să mă răzbun mâine, la Academie, unde îmi propusesem, *par délicatesse*, să vorbesc ultimul. Nu! Mâine voi vorbi primul! Și atunci vă arăt eu dumneavoastră!

Doamnelor și domnilor, vă mulțumesc enorm. În complicitate cu Lucian Chișu am înregistrat totul și vom publica totul, pentru că sunt lucruri care trebuie cunoscute.

Despre Ionescu am și eu, repet, foarte multe de spus. Vă atrag atenția asupra a două aspecte. Întâi ceva despre marea revelație pe care am avut-o recitind toate scrierile lui românești. Am descoperit că dincolo de tot negaționismul lui se ascunde un spirit metafizic și un spirit religios. Puțini scriitori din generația lui au un spirit atât de profund și de religios ca el de la început până la sfârșit. Aceasta a fost o primă revelație. Neseriosul Eugen Ionescu este un om

foarte serios și eu cred că opera lui românească merită să fie publicată și cunoscută. Vom vedea cum ne înțelegem cu moștenitorii, care sunt întotdeauna incomozi.

În al doilea rând, revelația pe care am avut-o când am cunoscut pe omul Eugen Ionescu. Dar mai întâi, o mică paranteză. Ajungând la Paris ca tânăr lector, unde m-ați vizitat, domnule Mihai Șora, am vorbit cu cei din comunitatea românească de acolo. Îmi spuneau că nu se poate ajunge nici la Cioran, nici la Ionescu, pentru că ei nu primesc pe nimeni. Dar am constatat că nu era așa. Colaboram la o antologie de aforisme din literatura lumii, deci și din literatura română, și trebuia să îl contactez pe Cioran. I-am dat telefon, i-am spus cine sunt și m-a primit imediat. Chiar mi-a spus: „Poftește acum!”. Cum eram în Cartierul Latin, am ajuns foarte repede la el și am descoperit că filisoful cel mai pesimist din secolul al XX-lea este un spirit cu care se poate comunica. Mai mult, îi plac istoriile amuzante despre contemporanii săi. La fel s-a întâmplat și cu Eugen Ionescu. Un om amabil din toate punctele de vedere. Vă spun doar ceva ce mi s-a părut amuzant. M-a întrebat: „Mai există strada Berthelot din București?”. Da, i-am răspuns, dar se cheamă Nuferilor. Nu i-a plăcut. Pe urmă m-a întrebat de un hotel de lângă Gara de Nord, despre care eu nici nu auzisem pentru că dispăruse de mult sau se transformatese. „Acolo, îmi spune, am stat eu cu mama o perioadă. Jos era o cârciumă. Și în fiecare seară auzeam un cântec...” Și începe să îmi cânte acel cântec din care țin minte o strofă: „Mihalache, vai de mine/ Ce mă fac eu fără tine/ Sunt femeie în putere./ Trupul vrea, inima cere”. Și mă întreabă: „Mai există cântecul ăsta?” I-am spus: „Domnule Eugen Ionescu, nu l-am mai auzit. Îmi pare foarte rău...”. „Dar ce se cântă acum prin cârciumi?” – mă întreabă. Eu fusesem la Zimnicea cu vreo două săptămâni înainte și auzisem acolo o cântăreață locală din cântecul căreia reținusem două versuri: „Jimmy, Jimmy samurai/ Dă-mi dolari ca să mă ai...” A ascultat aceste versuri și a spus: „Extraordinar!”

Nicolae BREBAN: Ai reabilitat națiunea!

Academia Română

Muzeul Național
al Literaturii Române

Fundatia Națională
pentru Știință și Artă

CENTENAR



Zilele Eugen Ionescu

Miercuri, 25 noiembrie 2009, ora 13.00 Rotonda Muzeului Național al Literaturii Române	Vernisaj Expoziție de manuscrise, documente, fotografii din arhiva M.N.L.R. „Rotonda 13” Invitați: Radu BELIGAN, Nicolae BREBAN, Barbu CIOCULESCU, Dan HAULICĂ, Eugen SIMION, Mihai ȘORA Vernisaj și lansare album „Eugen Ionescu văzut de mari graficieni ai lumii”
Joi, 26 noiembrie 2009, ora 11.00 Aula Academiei Române	Centenar Eugen Ionescu Participă: acad. Ionel HAIDUC, Președintele Academiei Române – cuvânt de deschidere Ambasadorul Franței în România, Excelența Sa, Domnul Henri PAUL. acad. Eugen SIMION – Președintele Secției de Filologie și Literatură Radu BELIGAN – Membru de Onoare al Academiei Române acad. Nicolae BREBAN, acad. Augustin BUZURA Dan HAULICĂ – Membru Corespondent al Academiei Române Basarab NICOLESCU – Membru de Onoare al Academiei Române
ora 14.30 Rotonda Muzeului Național al Literaturii Române	Dezbateri „Eugen Ionescu azi” Cu participarea jurnaliștilor din presa cotidiană și locală Spectacol de teatru „Cântărețul cheală” montare a Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” – București Coordonator proiect: prof. univ. dr. Valeria SITARU Interpreți: Raluca CARAGIOIU, Oleg APOSTOL, Luminița BUCUR, Daniel DOBRE, Cristian AVRAM, Aura CALANCEA
Vineri, 27 noiembrie 2009, ora 12.30 Rotonda Muzeului Național al Literaturii Române	Concert Orchestra de Cameră Philharmonia Dirijor Nicolae ILIESCU În program: Enescu – Preludiu la unison, Corelli – Sarabandă, Gică, Badinările Mozart – Divertisment K V 136 în re major Lansare de carte „Tânărul Eugen Ionescu” de Eugen SIMION Editura M.N.L.R., 2009 Invitați: Nicolae BREBAN, Daniel CRISTEA-ENACHE, Andrei GRIGOR, Basarab NICOLESCU Amfitrion: Lucian CHIȘU

Parteneri media




Eugen SIMION: Da! Închei acum cu ceva care a început în 1986 și care nu s-a terminat nici astăzi, pentru că nu m-am hotărât încă... Apăruse volumul *Nu* la „Gallimard” și Eugen Ionescu m-a rugat să fac o prefață pe care am și făcut-o. Am ajuns la Paris iarna, era de Sfântul Nicolae. I-am telefonat și m-a invitat să luăm masa împreună. Eu

am crezut că m-a invitat acasă și am ajuns cu o oră mai devreme. M-am plimbat prin cartier și am dat peste o librărie. Am văzut acolo o carte a lui pe care nu o aveam. Apăruse la Gallimard și se numea *Ce formidable bordel!* Bun. Urc la ora convenită și urmează o scenă formidabilă, pe care am mai povestit-o cu alt prilej (în cartea *Tânărul Ionescu*). O rezum: dramaturgul mă întreabă la un moment dat: „Dar ce carte nu ai din cărțile mele?” Și i-am spus: „Domnule Eugen Ionescu, uite, aceasta, *Ce formidable bordel!*”. Atunci el s-a dus undeva, în altă cameră să aducă volumul și mi-a scris o dedicație pe care eu n-am citit-o pe loc, pentru că nu se face.

Am ajuns la hotel și am citit dedicația. Era foarte flatantă. Dar, când am început să răsfoiesc această carte, am văzut un lucru curios. Era exemplarul lui de lucru. Cu scene întregi tăiate, cu adăugiri și multe altele. Văzând toate acestea m-am gândit: ce fac? Primul meu gând a fost să îl sun și să îi spun că mi-a dat exemplarul său de lucru și să i-l dau înapoi. Gândul rău, al doilea gând, a fost că dumnealui mi-a dat acest exemplar (nu altul) și poatemi l-a dat anume ca să-mi facă plăcerea. De ce să-i stric eu această bucurie și, mai ales, de ce să mi-o stric mie, care promisem acest dar? Doamnelor și domnilor, nu vă spun ce hotărâre am luat, că mi-e rușine, dar ce pot promite este că voi depune exemplarul la Biblioteca Academiei Române.

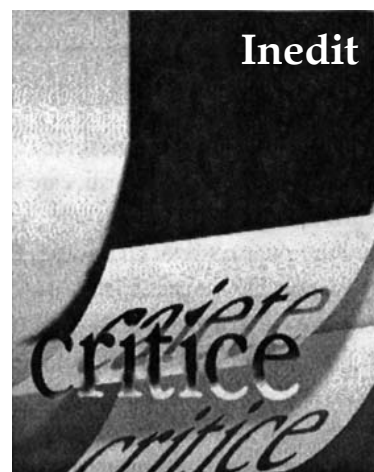
Vă mulțumesc.

Lucian CHIȘU: Îmi revine sarcina, mai degrabă decorativă, de a declara încheiată această *Rotondă*, dedicată centenarului nașterii lui Eugen Ionescu. Înainte de a va mulțumi pentru participare, dumneavoastră celor prezenți, cât și celor care l-au evocat pe marele dramaturg, vă rog să-mi îngăduiți o constatare: a fost o *Rotondă* vie, spumoasă, cu intervenții incisive și amintiri duioase.

A fost o *Rotondă* „împlinită”, așa cum erau celebrele întâlniri patronate cu ani în urmă de Șerban Cioculescu. Încă o dată vă mulțumesc în numele meu și al colegilor din Muzeul Național al Literaturii Române.

Mircea
COLOȘENCO

Eugen Ionescu, tatăl și fiul



Abstract

Researches that we made in archives and libraries helped us to find a series of data about the period when Eugen Ionescu was a high school student and about the lives and careers of his father and uncle. The documents had not been entirely published until now.

Keywords: Eugen N. Ionescu (father), Eugen-Dimitrie N. Ionescu (son, play writer), Ioan N. Ionescu (uncle)

Cercetări de arhivă și bibliotecă ne-au condus la depistarea de documente referitoare, atât la viața și școlaritatea scriitorului Eugen Ionescu/ Eugène Ionesco, cât și la activitatea socio-intelectuală a tatălui și al fratelui acestuia, parțial inedite, parțial nespuse în circulație publică în conexiunea cu bibliografia lor.

I

Din înscrisul nr. 246/1909 al Registrului Stării Civile pentru Născuți al Primăriei Comunei Urbane Slatina, pe care îl reproducem în facsimil, aflăm că, la declararea fiului Eugen-Dimitrie, avocatul Eugen. N. Ionescu era în funcție de Director al Prefecturii Olt, iar al doilea martor al declarantului, Ioan N. Ionescu – medic veterinar al județului.

Așadar, ambii frați erau intelectuali! Și cu funcții superioare.

În anul absolvirii studiilor de drept, Eugen N. Ionescu și-a publicat teza de licență: *Mandatul în dreptul român și dreptul civil român*. Teza pentru licență de drept susținută de Eugen Ionescu. Ploesci (Tipografia Fabricei „Progresul”), 1902.40 p. (Facultatea de Drept din București).

Patru ani mai târziu, a publicat o lucrare de drept internațional: *Cauza Românească în Turcia Europeană și Conflictul cu Grecia* /de/ Eugen Ionescu, Licențiat al Facultății de Drept din București, Avocat, Fost șef al biroului școlilor române din străinătate în Ministerul Cultelor și Instrucțiunii publice, București. (Tip. „Gutenberg” Joseph Göbl), 1906.115 p. 2,50 lei.

În anul declanșării celui de-al doilea război balcanic, când România a declarat război Bulgariei (27 iunie/10 iulie 1913), a publicat o lucrare în chestiune: *Războiul din Balcani și diferendul Româno-Bulgar* /de/ Eugen Ionescu, Licențiat al Facultății de Drept din București, Avocat, Fost șef al biroului școlilor române din străinătate în Ministerul Cultelor și Instrucțiunii publice, Ploiești (Tip. „Speranța”), 1913, 125 p. (Pe copertă: Inst. Grafic „Lumina”, Ploiești.)

Aflându-se la Paris, împreună cu familia, pentru pregătirea și trecerea examenului de doctorat în drept, și-a publicat – conform uzanțelor – teza: *De la notion d'accident du travail dans la loi du 9 avril 1898*. (Thèse) /par/ Eugène N. Ionesco, Paris, Duchemin, 1915, in-80, 135 p., cu care a luat titlul științific de doctor în drept.

În același timp, dar cu o periodicitate mai scăzută, Ioan N. Ionescu, unchiul scriitorului româno-francez, a publicat și el două cărți: una în colaborare, cealaltă – de autor, de strictă specialitate: Const. Rădulescu, medic veterinar al județului Vâlcea și I. N. Ionescu, medic veterinar al Circ. II, Drăgășani – *Raport de mersul serviciului veterinar al județului Vâlcea pe anul 1898 și până la 1906*. Imprimeria Județului și al comunei R.-Vâlcea, 1906, 135 p. (Anterior, cei doi au mai întocmit un raport asemănător, pentru anul 1904, la fel de științific, pentru care au primit felicitări din partea autorităților centrale și județene, dar rămas netipărit.); Ioan I. Ionescu, medic veterinar al județului Olt: *Cum*

ANEXA A.

REGISTRU STĂRII CIVILE
PENTRU NĂSCUTII

Eugen - Dimitrie Eugen N. Ionescu

În anul una mie nouă sută nouăci, luna Noembrie, ziua șaptea spre sece, la ora cinci după-amiază, Act de naștere copilului Eugen - Dimitrie, orfodox, de sex masculin, născut-eri trei spre sece, Noembrie, la ora opt și jumătate dimineața în orașul Slătina la casa părin-ților săi din strada București numărul trei, fiu al Dnului Eu-geu N. Ionescu, vârstă douăzeci și șapte ani, Directoru Prefec-turii Altei, și al Dnei Maria-Tereșina Eugen N. Ionescu, vârstă douăzeci și două ani, do-mnicăști în orașul Slătina. De pe declarațiunea făcută de tată care ne a înfățișat copilul. Întru-mător D. Cristion Pop vârstă tre-ze și una ani, Directorul Politiei Slătina și al școlii mător D. Ion Ionescu vârstă treizeci ani Medic Veterinar, domiciliat în orașul Slătina, care au depunet acest act după ce li s-au citit în prezența cu-merșii cu școlarizabili. Constată după lege de St. Ștefan Voicila nu s'opornit stăruie curile al comuni-ității Slătina. —

Eugen N. Ionescu
Din Dnoul Prefec-
tural St. Ștefan Voicila
D. Cristion Pop

[illegible]

să ne îngrijim vitele. Conferințe populare rostite la Cercurile Culturale din jud. Olt, Slatina (tip și Leg. De Cărți C. Constantinescu), 1913, 63 p., 1 leu. (Cuprinsul lucrării este format din textul a zece conferințe despre: nutrețuri semănate, mortalitatea vitelor, nălbări/meșteri în vindecarea animalelor, cooperativele-lăptării, brâncă-dalac-turbare-holera păsărilor, dar și despre îndatoririle sătenilor în cazuri de boală molipsitoare.).

Cercetările noastre de arhivă și de bibliotecă continuă în această direcție a cunoașterii preocupărilor intelectuale a rudelor pe linie paternă, precum și maternă. Dar și altele, colaterale/specifice.

Astfel, numele de familie al mamei scriitorului – *Ipcar* – nu este de origine aramăică, cum consideră superfluu Matei Călinescu, în vol. *Eugène Ionesco: teme identitare și existențiale* (Iași, Junimea, 2006), ci de proveniență românească, întâlnit de Dr. H. Tiktin (*Dicționar român-german*, București, 1903, p. 682, 852), în lucrarea savantului român Dr. D. Brandza. *Prodromul Florei Române* (București, 1879/83) și explicat în lucrarea sa lexicografică: „*gipsariță, ipsoriță, sf., iperige, ipcarige* (von letzteren beiden ist Betonung, Genus u. Numerus nicht angegeben) Gypskraut n (Gypsophila) Br. – Et. Die ersten zwei Formen sind wahrsch, von Br. mit *gips, ipsos* gebildet, die andern zwei dunkel.“ (p. 682); *ipcàrige* etc. siehe *gipsariță*.” (p. 852).

II

Trecem, în excursul de față, peste tribulațiile familiei avocatului Dr. Eugen N. Ionescu năbădios/nonconformist Eugen-Dimitrie E. Ionescu, în țara de naștere.

Școlaritatea celebrului scriitor cu nume franțuzit Eugène Ionesco este segmentată în trei perioade: 1. Paris, până în anul 1922; 2. București, între 1922-1927; 3. Craiova, în continuare, până la intrarea la facultate, 1929.

În cele ce urmează, prezentăm patru rânduri de acte oficiale, depistate de noi în fondul documentar al Liceului Sfântul Sava/Nicolae Bălcescu din București (aflate spre conservare/cercetare în depozitele Direcției Municipiului București a Arhivelor Naționale), întocmite pentru clasele a III-a – a VI-a din anii școlari 1924-1927. (Din acest fond, lipsesc registrele matricole pentru anii școlari 1922-1924, dar și cataloagele elevilor, parțial statele de plate ale profesorilor etc.

pentru toți anii deceniului al cincelea din secolul trecut).

1. *Primul act* referitor la școlarul Eugen E. Ionescu este o listă-proces verbal, semnată de șase profesori, compusă din numele și prenumele a șaizeci de elevi ai clasei a III-A, alcătuită/întocmită în luna iunie 1924, completată în toamnă, sesiunea corigenților. Elevul Ionescu E. Eugen (poziția 25) apare corigent la obiectele Germană și Matematică, declarat, după examen, promovat. Alți corigenți ai clasei: 13; repetenți: 5; retras: 1. (Registru Procese-verbale) nr. 4/1924, f. 71)

2. *Copie matricolă* pentru clasa a IV-a B, anul școlar 1924-1925. Școlarul Ionescu E. Eugen este declarat promovat în iunie, cu media generală 6,75, rezultată din mediile anuale pe obiecte: 10 – la Franceză și Istorie, 6 – la alte șapte obiecte și purtare, 5 – la alte cinci. Frecvența: f. reg., forma exterioară: p. îngrij. (Matricole școlare nr. 43/1924-1925, f. 467). /Anexa 2/

3. *Matricolă școlară* pentru clasa a V-a C, anul școlar 1925-1926. Școlarul Ionescu E. Eugen-Dumitru este declarat promovat în iunie, cu media generală 6,43, rezultată din mediile anuale pe obiecte: 9 – la Franceză, 8,67 – la Română, 8,17 – la Matematică; în rest, medii între 7 și 5 obținute după examenul de final de an școlar (la obiectele Latină și Germană, i se dăduse inițial 4). La purtare, din nou 6. (Matricole școlare nr. 49/1925-1926, f. 49). /Anexa 3/

4. *Matricolă școlară* pentru clasa a VI-a C, anul școlar 1926-1927. Școlarul Ionescu E. Eugen Dumitru este declarat corigent în iunie la obiectele Latină și Elenă, promovat în toamnă după examene, cu notele 6 și, respectiv, 5. Celelalte medii anuale pe obiecte: 9 – la Franceză, 8,17 – la Română, 7 – la Germană, 5,67 – la Muzică vocală, 5,33 – la Religie; în rest, 5 – la celelalte patru obiecte (Istoria, Matematica, Desenul, Gimnastica). La Purtare: 8; frecvența: puțin regulată; Forma exterioară: îngrijită. (Matricole școlare nr. 53/1926-1927, f. 160). /Anexa 4/

Clasele a VIII și a VIII-a școlarul Ionescu E. Eugen-Dimitrie le va urma la Craiova, unde va da și examenul de bacalaureat. Atât în Reg. intrare-ieșire, cât și pe foile matricole ale cl. a V-a și a VI-a, este consemnat faptul că i s-a eliberat certificate la data de 4 aprilie 1928, pentru a se înscrie la altă unitate școlară.

ANEXA 2

MINISTERUL INSTRUCCIUNII

MATRICULA ȘCOLARĂ

Anul școlar 1924-1925

Volumul 1

Clasa IV-a B

Școlarul Ionescu E. Eugen-Dimitrie

Locuitor în comuna Băneasa

Profesiunea tatălui: avocat

Religiunea tatălui: ortodoxă

Locuitor în comuna Băneasa

A fost înscris în clasa IV-a B pe baza certificatului eliberat de către școala din Băneasa

A fost admis în clasa IV-a B pe baza concursului dat în anul 1924

OBIECTELE	Note trimestriale		Media anuală			Rezultate trimestriale			Note la examen			Note la examenul de corigenți			Observații
	Tr. I	Tr. II	Tr. I	Tr. II	Tr. III	Tr. I	Tr. II	Tr. III	Tr. I	Tr. II	Tr. III	Tr. I	Tr. II	Tr. III	
Religie	6	7	6,5			6	7	6,5	6	7	6,5	6	7	6,5	
Limba română	9	8	8,5			9	8	8,5	9	8	8,5	9	8	8,5	
• latină	4	5	4,5			4	5	4,5	4	5	4,5	4	5	4,5	
• elină	4	5	4,5			4	5	4,5	4	5	4,5	4	5	4,5	
• franceză	9	9	9			9	9	9	9	9	9	9	9	9	
• germană	5	5	5			5	5	5	5	5	5	5	5	5	
• italiană sau engleză															
Istorie	6	8	7,5			6	8	7,5	6	8	7,5	6	8	7,5	
Filosofie															
Drept uzual și econ. politic															
Geografie	9	8	8,5			9	8	8,5	9	8	8,5	9	8	8,5	
Matematică															
Științe fizico-chimice															
Științe naturale															
Idioma															
Caligrafie															
Desenul	8	4	6			8	4	6	8	4	6	8	4	6	
Desenul literar															
Muzică vocală	5	5	5			5	5	5	5	5	5	5	5	5	
Gimnastica	5	5	5			5	5	5	5	5	5	5	5	5	
Științe agricole sau de chimie tehnice sau comerț															
Purtare															
Promovare															

Media generală: 6,75

Situația în iunie: Promovat

Situația în septembrie: Promovat

Partida din matricolă închisă prin liberarea certificatului No. 443 din 4 aprilie 1928

DIRECTOR, L. S.

ANEXA 3

MINISTERUL INSTRUCCIUNII

MATRICULA ȘCOLARĂ

Anul școlar 1925-1926

Volumul 1

Clasa V-a C

Școlarul Ionescu E. Eugen-Dumitru

Locuitor în comuna Băneasa

Profesiunea tatălui: avocat

Religiunea tatălui: ortodoxă

Locuitor în comuna Băneasa

A fost înscris în clasa V-a C pe baza certificatului eliberat de către școala din Băneasa

A fost admis în clasa V-a C pe baza concursului dat în anul 1925

OBIECTELE	Note trimestriale		Media anuală			Rezultate trimestriale			Note la examen			Note la examenul de corigenți			Observații
	Tr. I	Tr. II	Tr. I	Tr. II	Tr. III	Tr. I	Tr. II	Tr. III	Tr. I	Tr. II	Tr. III	Tr. I	Tr. II	Tr. III	
Religie	9	8	8,5			9	8	8,5	9	8	8,5	9	8	8,5	
Limba română	8	8	8			8	8	8	8	8	8	8	8	8	
• latină	4	5	4,5			4	5	4,5	4	5	4,5	4	5	4,5	
• elină	4	5	4,5			4	5	4,5	4	5	4,5	4	5	4,5	
• franceză	9	9	9			9	9	9	9	9	9	9	9	9	
• germană	5	5	5			5	5	5	5	5	5	5	5	5	
• italiană sau engleză															
Istorie	6	8	7,5			6	8	7,5	6	8	7,5	6	8	7,5	
Filosofie															
Drept uzual și econ. politic															
Geografie	9	8	8,5			9	8	8,5	9	8	8,5	9	8	8,5	
Matematică															
Științe fizico-chimice															
Științe naturale															
Idioma															
Caligrafie															
Desenul	5	5	5			5	5	5	5	5	5	5	5	5	
Desenul literar															
Muzică vocală	5	5	5			5	5	5	5	5	5	5	5	5	
Gimnastica	5	5	5			5	5	5	5	5	5	5	5	5	
Științe agricole sau de chimie tehnice sau comerț															
Purtare															
Promovare															

Media generală: 6,43

Situația în iunie: Promovat

Situația în septembrie: Promovat

Partida din matricolă închisă prin liberarea certificatului No. 443 din 4 aprilie 1928

DIRECTOR, L. S.

Eugen Ionescu, un referat pentru M. Dragomirescu

Document



Abstract

We publish the discussion of an oral examination. When he was a student at the University of Bucharest, Eugen Ionescu had to write an essay about two poems by Grigore Alexandrescu for M. Dragomirescu's Aesthetics class. The future play writer assumed that the poet was a minor author, contradicting his Professor, who accused him of being a decadent. The following text was transcribed after M. Dragomirescu, Capodopere, opere de talent și opere de virtuozitate. Seminar ținut în anul 1928-1929, Editor: Vasile Gregorian, București, Lito Scrisului Studențesc, p. 160-189, 224 (erată) (litografiat). [Marin DIACONU]

Keywords: oral examination, Eugen Ionescu, M. Dragomirescu, Griogore Alexandrescu, "pasoptism", decadent literature.

COMETEI

ANONSATE PENTRU 13 IUNIE

Cometă cu lungi cozi, însă cu scurtă
mintă,

De ce vrei să arzi globul ce noi îl locuim?
El, drept, mult nu plătește, dar tot avem
cuvinte

Viața-i păcătoasă câtva să prelungim.

De ce ne vei arde-acum, să știi că or să
nască

În locu-ne ființe mai rele decât noi,
Ce-n grab or să-ntărate mânia ta ste-
lească,

Prin fapte mai cumplite, prin crime și
război.

Ce! Ai uitat tu oare potopul d-altădată,
La care, cum s-aude, destul ai conlucrat,
Atunci când tata Noe în luntrea-i
deșălată,

Plutea pe universul subt unde înecat?

Ei bine! Omenirea ce moșteni pământul,
Ființe, lighioane ce-n urmă s-au ivit,
Întrec ele p-acelea ce ș-au găsit mormân-
tul

În marea adâncime și monștri au nutrit?

Câmpiile de astăzi sunt ele mai mănoase
Decât cele antice? Măgarii mai deștepți?

Broasca mai muzicantă în bălțile stu-
foase?

Tigrii mai blânzi, și oamenii mai drepți?

Nu, nu! Bagă de seamă să nu face o
greșală,

De care mai în urmă amar să te căiești;
Ba încă să dai, poate, o aspră socoteală
Prea bunului părinte al rasei omenești.

Căci noi avem de lucru în Țara
Românească;

Legi vechi și ruginite avem să le-nnoim,
Regulamentul multe are să pătimească
De ne-or lăsa în pace precum dorim.

De ești tu executor înaltelor decrete,
Mai dă-ne un mic termen de zece mii de
ani,

Să ne-ndreptăm purtarea, să ne spălăm
de pete,

Să nu cădem în iaduri pe gheare de
satani.

Atunci, dacă globul n-o merita viață,
Poți să-l prăjești în voie-ți, eu nu mă-
mpotrivesc,

Dar azi, topește numai a inimilor gheață,
Și arde astrologii ce lumea îngrozesc.

RĂSPUNSUL COMETEI

Iubit muritor

Astăzi am primit,
Prin poștia cerească,
Biletul tău pornit
Din Țara Românească.

Odată cunoșteam
Subt nume de roman
Un prea puternic neam,
Al lumii crud tiran;
Neam ce-l credeam perit,
Căci nu l-am mai zărit;
Și până-ntr-ast minut
(Mă jur pe al meu nume),
Eu nici aș fi crezut
Că existați pe lume;
Dar de vreme ce scriți
Voi trebuie să fiți.
Numai nu înțeleg cine v-a putut spune
Că aveam pentru glob intenții așa bune.
E netăgăduit
C-a lui desființare
De timp nepomenit
Mi-era în cugetare,
În cerc tot vișios
Văzând că se-nvârtește,
Și omul păcătos
În rele mult sporește,
Văzând că jos la voi mulți oameni mari și
buni,
Lumei folositori, au trecut de nebuni,
Au fost persecutați
În vreme ce-au trăit,
Și foarte lăudați
După ce au murit.
Eu prea rău am urmat,
Când am lăsat odată
Pe Noe d-a scăpat
Cu luntrea-i deșălată,
Căci știi ce a făcut
Cât liber s-a văzut?
El a sădit o vie
Ș-a căzut pe beție!
Iar cu fetele lui
Ce-a mai făcut, nu spui.
Iar de atunci încoace din el câți s-au
prăsit,
Acei ce au fost tari pe cei slabi au robit;
Soarele-au spăimântat prin lupte și omor,
Pentru globul pământ, ce nu era al lor.

Căci socotesc că știi, nevoie n-am să-ți
spui,
Că nu e-al vostru el, ci voi sunteți ai lui.
Apoi v-ați apucat
Cerul d-ați spionat,
Prin sticle cercetând
Ce avem noi de gând,
Ce fel ne preumblăm,
Până și ce mâncăm.
Ba încă ați scornit
Feluri de secături,
Și pe voi v-ați numit
Alese creaturi!
Acestea, drept să spui, eu nu le sufeream,
Și răzbunarea mea în taină pregăteam.
Dar fiindcă îmi scrii că sunteți ocupați
Proastelor voastre legi spoială să le dați,
Fiindcă ai cerut sorocul mărginit
De zece mii de ani, fiindcă-a mijlocit
Ș-o grațioasă stea dintr-ale curții mele,
Pentru câțiva poeți ce casc gura la stele,
Mă-nduplec în sfârșit, astâmpăr al meu
foc,
Numai luați măsuri, gândiți și căutați
De indulgența mea acum să profitați.
Căci dacă spre pământ vreodată m-oi
porni,
Vă poci încredința că bine nu oți fi.

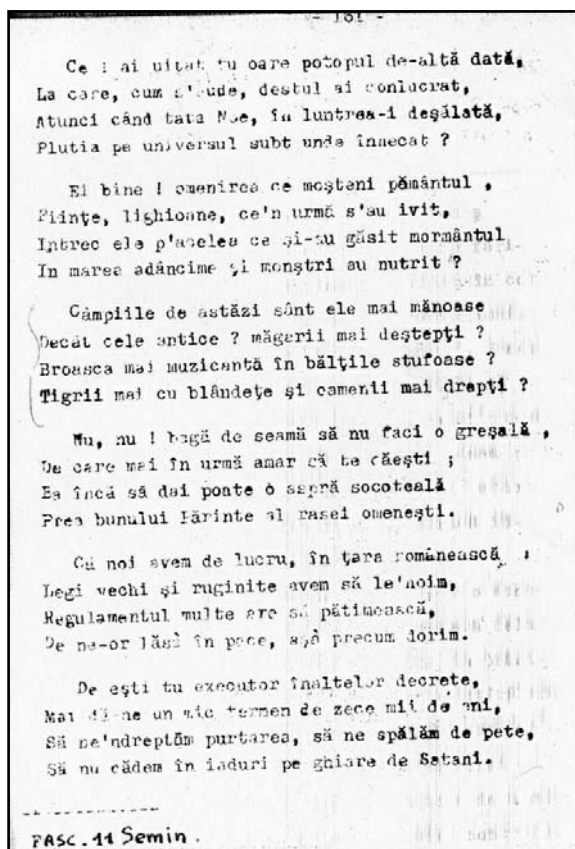
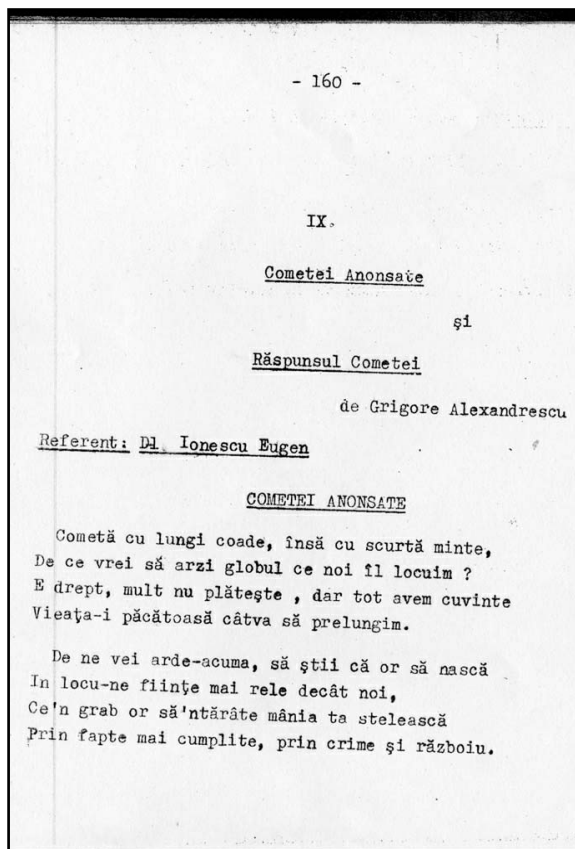
Cometei Anonsate și Răspunsul Cometei

de Grigore Alexandrescu

Referat: Dl. Ionescu Eugen

Cometă cu lungi cozi, însă cu scurtă
mintă,
De ce vrei să arzi globul ce noi îl
locuim?
E drept, mult nu plătește, dar tot avem
cuvinte
Viața-i păcătoasă câtva să prelungim.

De ne vei arde-acum, să știi că or să
nască
În locu-ne ființe mai rele decât noi,
Ce-n grab or să-ntărate mânia ta ste-
lească



Prin fapte mai cumplite, prin crime și războiu.

Ce! Ai uitat tu oare poporul de-altă dată,
La care cum s-aude, destul ai conlucrat,
Atunci când tata Noe, în luntrea-i deșălată,
Plutia pe universul subt unde înneacă?
Ei bine! Omenirea ce moșteni pământul,
Ființe, lighioane, ce-n urmă s-au ivit,
Întrec ele p-acelea ce și-au găsit mormântul
În marea adâncime și monștri au murit?
Câmpiile de astăzi sunt ele mai mănoase
Decât cele antice? măgarii mai deștepți?
Broasca mai muzicantă în bălțile stufoase?
Tigrii mai cu blândețe și oamenii mai drepți?

Nu, nu! Bagă de seamă să nu faci o greșală,
De care mai în urmă amar să te căiești;
Ba încă să dai poate o aspră socoteală
Prea bunului Părinte al rasei omenești.

Că noi avem de lucru, în țara românească,
Legi vechi și ruginite avem să le-nnoim,
Regulamentul multe are să pătimească,
De ne-or lăsa în pace precum dorim.

De ești tu executorul înaltelor decrete,
Mai dă-ne un moc termen de zece mii de ani,
Să ne'ndreptăm purtarea, să ne spălăm de pete,
Să nu cădem în iaduri pe ghiare de Satani.

Atunci, dacă globul n-o merita viață,
Poți să-l prăjești în voe-ți, eu nu mă-npotrivesc,
Dar azi topește numai a inimilor gheață
Și arde astrologii ce lumea îngrozesc.

RĂSPUNSUL COMETEI

Iubite muritor,
Astăzi am priimit
Prin poșta cerească

Biletul tău pornit
Din Țara Românească.

Odată cunoșteam,
Sub nume de Roman,
Un prea puternic neam,
Al lumii crud tiran;
Neam ce-l credeam pierit,
Căci nu l-am mai zărit
Și până-ntr-ast minut
(Mă jur pe al meu nume)
Eu nici aș fi crezut
Că existați pe lume.
Dar de vreme ce scriți,
Voi trebuie să fiți.
Numai nu înțeleg cine v-a putut spune
Că avem pentru glob intenții așa bune.
E netăgăduit,
C-a lui desființare
De timp nepomenit
Mi-era în cugetare,
În cerc tot vișios
Văzând că se-nvârtește
Și omul păcătos
În rele mult sporește;
Văzând că jos la voi mulți oameni mari și
buni,
Lumii folositori, au trecut de nebuni,
Au fost persecutați
În vreme ce au trăit
Și foarte lăudați
După ce au murit.
Eu prea rău am urmat
Când am lăsat odată
Pe Noe de-a scăpat
Cu luntrea-i deșelată,
Căci știi ce a făcut
Când liber s-a văzut?
El a sădit o vie
Și-a căzut pe beție!
Iar cu fetele lui
Ce-a mai făcut nu spui.
Iar de atunci încoaci din el câți s-a prăsit
Acei ce au fost tari pe cei slabi au robit;
Soarele-au spăimântat prin lupte și omor,
Pentru globul pământ ce nu era al lor.
Căci socotesc că știi, nevoie n-am să-ți
spui,
Că nu-i al vostru el, ci voi sunteți ai lui.
Apoi v-ați apucat
Cerul de-ați spionat,

Prin sticle cercetând
Ce avem noi de gând,
Ce fel ne preumblăm,
Până și ce mâncăm.
Ba încă ați scornit
Feluri de secături,
Și pe voi v-ați numit
Alese creaturi.
Acestea, drept să psui, eu nu le suferi-
am
Și răzbunarea mea în taină pregăteam;
Dar, fiind-că îmi scrii că sunteți ocupați
Proastelor voastre legi spoială să le dați,
Fiind-că ai cerut sorocul mărginit
De zece mii de ani; fiindc-a mijlocit
Și-o grațioasă stea dintr-ale curței mele
Pentru câțiva poeți ce cască gura la stele,
Mă-nduplec în sfârșit, astâmpăr al mieu
foc:
Îmi pui caii la grajd și coadele la toc.
Numai luați măsuri, gândiți și căutați
De indulgența mea acum să profitați,
Căci, dacă spre pământ vre-odată m-oiu
porni,
Vă pociu încredința că bine nu oți fi.

D-l profesor Dragomirescu: Acum, să ne citească d-l Ionescu referatul său și să vedem cum a priceput aceste două capodopere.

D-l Referent: S-a adus, și, în mare parte cu drept cuvânt, învinuirea că literatura noastră nu ar fi decât un ecou minor al literaturilor occidentale, care arar se aude și un glas înfrățit spiritual pământului. Și aceasta este și mai vădit în perioada începuturilor noastre literare, perioadă din care a făcut și Gr. Alexandrescu parte. În această epocă de pură imitație de nelămurire și de mediocritate, singurul, poate, glasul lui Gr. Alexandrescu este mai independent, mai pur. Gr. Alexandrescu, bun, rău, are ceva de la el de spus fondul lui sufletesc este neapărat rod al unor majore sau minore preocupări lăuntrice, este deci mai descătușat de imitație și cu rezonanță mai proprie sieși, cu toate imitațiile după Fontaine, Boilleau, Casimir, Delavigne sau Lamartine, care sunt mai mult formale sau teoretice. Întru cât însă are talent, sau întru cât este valoros

aportul literar a lui Gr. Alexandrescu, întrucât este, sau nu, creație, se va discuta.

D-l Profesor: Nu ne preocupăm de punctul de vedere istoric. Noi nu considerăm că există, pentru estetica literară, decât opera care vorbește sufletului nostru astăzi, adică ceea ce se prezintă ca produs al genialității creatoare. Când este vorba de aceste două opere ale lui Gr. Alexandrescu, trebuie să ne întrebăm dacă ele sunt produsul unei generalități creatoare, sau sunt numai opere de talent, produse ale imaginației combinate. Dacă vorbesc sufletului nostru și astăzi, deși au fost făcute atunci și sunt capodopere, produse ale genialității creatoare.

D-l Referent: Sunt opere de aproximativ talent.

D-l Profesor: Trebuie să lămurim, în primul rând, dacă poetul a întrupat aici un sentiment sau nu. Avem aici două satire sau o satiră cu două părți; adică, e același sentiment, dar cu două fețe, în amândouă operele. Dacă e o satiră poetică, făcând parte din genul liric, atunci, trebuie să întâlnim într-însele două afectivități suprapuse: prima, a lui Gr. Alexandrescu ca poet, iar a 2-a doilea sentimentul lui personal, care se plasticizează și se proiectează pe acest fond. Dacă aceste două sentimente se amestecă, atunci, operele nu sunt poezie, ci sunt de satiră, cum e *Satira Duhului Meu*, unde sentimentul este plasticizat, însă nu e bine conturat, și de aceea e mai mult opera unui scriitor decât a unui poet.

D-l Referent (continuă): Pentru că nonimitația nu implică, neapărat, și superioară originalitate. Dar trebuie să ne mărginim la poeziile date, încercând să descernăm într-însele calitățile sau cursurile care sunt specifice și celorlalte opere ale poetului. Sentimentul inițial al poeziilor *Cometei Anonsate* și *Răspunsul Cometei* este plin de umorism și amărăciune, de ironie. Sentimentul în sine, general, abstract, nu implică, firește, nimic. Este doar susceptibil de a fi arătat. Concretizat, expresionat ne preocupă. Și vom încerca să-l determinăm. Poetul, sub formă de imaginară epistolă, cere cometei anonsate socoteală de relele ei,

intenționat implorându-i, totodată, să prelungească viața sortită pământului, pentru ca oamenii să aibă vreme să se îndrepte. Cometa răspunde, și aceasta constituie bucata *Răspunsul Cometei*, acceptând și acordând un minim termen de 10 000 de ani. Dar manifestându-și totuși neîncrederea în posibilitățile de progres moral al omenirii. Ideea, e banală s-o spunem, încă nu înseamnă mult. Nu este decât prilej pentru dezvoltare, intuiție de amplificare; temă pe care se va broda, și poetul brodează într-un ton de excesivă discursivitate. Căci acesta e unul din caracterele generale ale lui Gr. Alexandrescu, poetul cel mai lipsit de elemente plastice și de vizualitate al literaturii românești.

D-l Profesor: D-ta faci o nedreptate lui Gr. Alexandrescu, caracterizându-l ca discursiv, abstract și lipsit de imagini. Această critică a fost adusă de criticii germani și în special de Lessing, întreg teatrului francez, calificându-l de o imitație searbădă și abstractă, după teatrul antic. E o critică falsă. Imaginile sunt de două feluri:

a) sunt imagini primitive, primite direct de la natura plină de sevă. Ele sunt însă mai mult de natură psihologică, decât estetică, de aceea astfel de imagini ne produc plăcere mult mai mare, directă și mai puternică: b) al doilea, imaginile sunt scoase nu de-a dreptul din natură, ci sunt scoase din materialul sufletesc, ele sunt mai abstracte decât impresiile vii ale vieții, dar tocmai din acest motiv ele au posibilitatea de a se uni între ele mai puternic și mai incisiv decât imaginile pline de sevă. Pe această a doua categorie de imagini se întemeiază teatrul francez. Mentalitatea teatrului francez din secolul al XVIII-lea e cu totul alta decât cea antică.

Ceea ce zice despre teatrul francez trebuie să zicem și de Gr. Alexandrescu, precum și alți poeți, care se inspiră din mentalitatea altora, decât de la natură. Aceste imagini, care sunt lipsite de prospețime dar nu și de viață poetică, sunt imagini abstracte și incisive, pe care numai minți mature și exercitate le pot înțelege. Astfel, a trebuit o experiență de 50 de ani ca să vedem că *Anul*

1848 e o capodoperă a literaturii universale. De ce? Pentru că aceste imagini de la natura estetică sunt mai greu de priceput decât cele care sunt impregnate de mustul senzației. Dar tocmai de aceea sunt și mai durabile. D-ta, când zici că nu sunt imagini ci abstracțiuni, trebuie să dai dovadă că sunt în adevăr discursive. Dacă sunt discursive, înseamnă că sunt prozaice, fără valoare pentru poezie.

D-l Referent: Pentru că Gr. Alexandrescu este minor reflexiv și *causeur* în rimă.

D-l Profesor: Pui alături două lucruri care sunt contrare; dacă e *causeur*, nu e reflexiv.

D-l Referent: În poezie e discursiv.

D-l Profesor: Discursivitatea înseamnă prozaism. Reflexivitatea e poetică. Când Eminescu zicea:

A fi, nebunie și tristă și goală,
Urechea te minte și ochii te-nșală,

Aici e reflexivitate. În prozaism e vorba de noțiuni în legătură cu altele, nu de legături de noțiuni cu rezonanțe sentimentale.

D-l Referent: Un ideolog sentimental, a cărui valoare nu e locul s-o discutăm aici.

D-l Profesor: D-ta înjosești niște opere, fără să dai dovezi. Urăști pe autor. Care e ideea din aceste două opere? Că omenirea în zadar caută să-și îmbunătățească relele de care suferă. Vorbește și astăzi sufletului nostru? Desigur. Atunci, ea constituie o adevărată idee ce poate însufleți originalitatea elementară.

D-l Referent: (continuă): Un ideolog sentimental, a cărui valoare ideologică e foarte problematică, nu este locul să o discutăm aici. Am spus ce este discursiv: Și, de altfel, scrisoarea către cometă ia forma unei dizertații întrețesută ici acolo, de spirite:

...Sunt, acum, măgarii mai deștepți?

sau:

...Este broasca mai muzicantă în bălțile stufoase?

Sau: imprecățiuni ca

... Arde astrologii ce lumea îngrozesc!

- 165 -

D-l Profesor Dragomirescu: Acum, să ne citească *D-l Ionescu* referatul său și să vedem cum a priceput aceste două capodopere.

D-l Referent: S-a adus, și, în mare parte cu drept cuvânt, învinuirea că literatură noastră nu are decât un ecou minor al literaturilor occidentale, în care arar se găsește un glas înfrățit cu spiritul pământului. Și aceasta este și mai vădit în perioada începuturilor noastre literare, perioadă din care a făcut și Gr. Alexandrescu parte. În acea epocă de pură imitație de nelămurire și de medioeritate, singur, poate, glasul lui Gr. Alexandrescu este mai independent, mai pur. Gr. Alexandrescu, bun, rău, are ceva, de la el de spus. Fondul lui sufletesc este neapărat rod al unor mai mari sau minore preocupări lăuntrice, este deci mai deosebit de imitație și cu rezonanță mai proprie a sa.

- 166 -

cu toate imitațiile după La Fontaine, Boileau, Casimir, Delavigne sau Lamartine, care sunt mai mult formale sau teoretice. Întrucât însă are talent, sau întrucât este valoros aportul literar a lui Gr. Alexandrescu, întrucât este, sau nu, creație, se va discuta.

D-l Profesor: Nu ne preocupăm de punctul de vedere istoric. Noi nu considerăm că există, pentru estetica literară, decât opera care vorbește sufletului nostru astăzi, adică ceea ce se prezintă ca produs al genialității creatoare. Când e vorba de aceste două opere ale lui Gr. Alexandrescu trebuie să ne întrebăm dacă ele sunt produsul unei genialități creatoare, sau sunt numai opere de talent, produse ale imaginației combinatoare. Dacă vorbesc sufletului nostru și astăzi, deși au fost făcute atunci și sânt capodopere, produse ale genialității creatoare.

D-l Referent: Sunt opere de aproximativ talent.

D-l Profesor: D-ta crezi că Gr. Alexandrescu vrea să facă câteva vorbe de spirit de natură vulgară, când spune că măgarii sunt mai deștepți și broasca mai muzicantă? Acest spirit e cu mult mai adânc, decât îl crezi D-ta. Ele capătă o semnificație nouă; sub numele de broască muzicantă se înțeleg toți muzicanții care se cred pe nedrept muzicanți.

D-l Referent (continuă): Lucruri care produc impresia de umor serios, grav, nemțesc. Apoi, unele trucuri, ca în *Răspunsul Cometei*:

De vreme ce scriți,
Voi trebuie să fiți.

Căldura care emană totuși din aceste două bucăți, ca din întreaga operă de altfel, este, fără îndoială, rod al unei armonii interioare, al unei sincerități, desigur, dar minor. Pentru că lipsește intensitatea.

D-l Profesor: Armonie interioară nu putem avea oriunde; ea rezultă din raportul dintre verb și gând. Așa ceva nu avem decât la capodoperă.

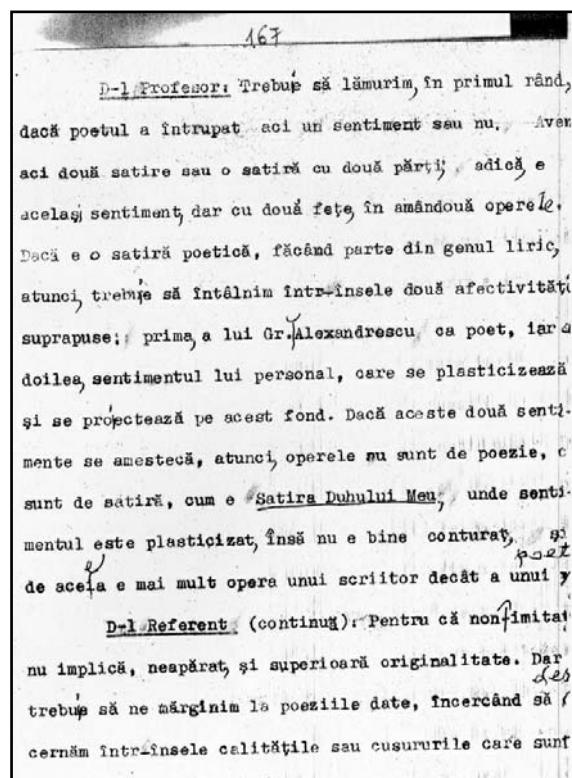
D-l Referent: Și, în definitiv, discursivitate înseamnă noncreație. Lipsa de prelucrare a materialului. Însirare neconcentrată. Incapacitate constructivă. Și, iarăși, este exprimată, aici, o mentalitate mediocră. Un disperant și comun echilibru. Acel echilibru sufletesc al lui Gr. Alexandrescu, pentru care nu se spun decât laude, nu este, în definitiv, decât burghezism, prozaism, nerelefare. Nu se deosebește întru-nimic de toți cetățenii tuturor timpurilor care pot filosofa identic.

D-l Profesor: Tocmai ce spui D-ta că e banal în Alexandrescu, tocmai aceea e marele lui merit. Oricine poate exprima ceva, dar nu echilibrat ca el.

D-l Referent (continuă): Să ne lămurim.

Pentru a exprima sentimentul de dispreț pentru omenire, nu era suficientă înlănțuirea de propoziții banale, fără expresivitate, vream să zic tensiuni, pentru că nu era suficient pentru creația poetică; și faptul de a spune, normal, și așezat, că oamenii sunt răi nu ne poate face să situăm bucata printre poeziile mari. Și acum 70 de ani era tot atât de banal să spui, neprelucrat, nesintetic, deci prozaic, cu condiționalul ton ironic, că oamenii n-au știut prețui geniile,

54



că au fost mici și încrezuți, în simplă etalare de propoziții, fie chiar ritmice. Avem, prin urmare, de-a face cu un umor elementar și netranspus. Și ai astfel impresia de incomplet, de nedesăvârșit, de nespus tot. Impresia că vasul formei nu este umplut. Că nu s-a găsit expresia adecvată conținutului. Expresia completă. Și contribuie la aceasta și incapacitatea de plasticizare. Mai mult: din pricina menționatei nonreliefări și din pricina ieftinității, prin inexpresiv, a umorului, avem acel, cu totul nepotrivit, ton de pesimism jovial, datorită neaprofundării, neconcentrării.

D-l Profesor: Când ai spus că e jovial ți-ai dat seama de contradicția acestor doi termeni. Tocmai acest lucru, caracterizat de D-ta, e tăria lui Gr. Alexandrescu.

Dar vom continua tot despre aceasta și rândul viitor.

Cometei anonsate și răspunsul Cometei

de Gr. Alexandrescu (Continuare)

D-l profesor Dragomirescu: D-l Ionescu continuă astăzi diatriba d-sale contra lui Gr. Alexandrescu.

D-I Ionescu, referent: Pentru că alt cusur corelativ este și deșirarea. Și, iarăși ca alte noi corelative: un diletantism filosofic-sentimental, o bagatelizare, prin neconcentrare, necolorate. Gradație există, poate, dar lucrul acesta nu ne prea preocupă, căci, în definitiv, este secundar. Ceea ce nu e timpul să discutăm aici, deși ne-ar tenta conectarea unor formule de-ale lui André Gide, exprimate figurativ  i în *Les faux monnayeurs*, formule care, e drept, privesc mai mult estetica romanului.

D-I Profesor: După cum văd, ești o victimă a decadentismului francez. Literatura occidentală, ca  i cea orientală sunt azi în decaden ; nu avem să găsim o formă de artă în actuala literatură franceză, care face din Proust un geniu literar, care în realitate nu e dec t un psiholog prolix.

Decadentism înseamnă să pui în locul unei literaturi sănătoase o literatură bolnav ; ei caută să zguduie pe cititori, nu să-l  nc nte.

Acolo fondul e sănătos, iar forma e destrăbălată. Acest decadentism consideră că ceva e de valoare pentru că e nou, nouitatea însă nu e originalitatea pe care trebuie să o aibă lucrarea literară.

Nu mai cita, deci, pe Gide, unul din  efii decadentismului francez. Sănătatea e Negruzzi, sunt Alecsandri, Eminescu, Cerna etc.; când vii însă  i chinui limba, din dorința de noutate, atunci ești decadent.

D-I Referent; Anghel Demetrescu vorbea de Eminescu spun nd că nu-l  n telege.

D-I Profesor: Nu e un argument. Eminescu a fost priceput de to i aceia care l-au citit  i au vrut să-l  n teag . E drept că, la început, pe la 1871, când Alecsandri ajunsese celebru, Eminescu, care aducea o poetică ad nc , n-a putut fi priceput în adevărata lui valoare de la început. Marele *Maiorescu* chiar scria în *Direcția nouă* de Eminescu că-i greu să-l pomenească după Alecsandri. Eminescu nu scrisese pe atunci dec t trei sau patru poezii. Totuși, în aceste poezii s-ar fi putut vedea nu numai un poet în toată puterea cuvântului, dar [ i] un geniu poetic. Numai o  nt mplare grozavă, nebunia lui Eminescu, a atras atenția cărturarilor asupra poeziilor sale  i de atunci to i se făcură eminescieni. Maiorescu, care a

 ncercat să batjocorească nebunia lui Eminescu printr-o epigramă, numai din această pricin   i-a pierdut toată reputa ia. Nimeni nu mai vrea să  tie de d nsul. A trebuit să vin eu, după 20 de ani, să-i fac dreptate, vorbind cu elogii de *Noaptea de Decembrie*. O voce care se ridică în contra unui poet nu înseamnă nimic, dacă nu e un cunoscător literar. Azi am ajuns, din pricina gazetelor nefaste, că ni te copii abia ie i i de pe băncile liceelor să împartă epitete  i să se creadă Brunetière, Faguet, când ei nu sunt decât niște  nfumura i precoci. D-ta e ti unul dintre aceia, care, influen a i de literatura franceză actuală, ești un pion al decadentismului.

D-I Referent: Acest decadentism nu poate fi dec t o reînviere a romantismului.

D-I Profesor: Romantismul de care vorbe ti D-ta a murit  i nu mai învie.

D-I Referent: Schiller precizează că sunt două perioade: romantism  i clasicism.

D-I Profesor: Ai venit cu idei preconcepute  i neîntemeiate. Când noi am stabilit părerea că literatura romantică e o titulatură a unei stări sufletești istorice ce s-a întâmplat o dată în lume, asta înseamnă că neoromantismul nu există ca tip. Adevăratul romantism nu e acela de care vorbi i dvs. la istoria literaturii; adevăratul romantism trebuie să fie sublim în concep ie  i ingenios în combina ie. Romantismul se găsește din cele mai vechi timpuri,  i la greci  i la romani; el nu depinde de condiții istorice, ci de temperamentul individual. Când D-ta vorbe ti de romantism  i neoromantism, îl  n telegi după metoda istorică, [aceea] care nu se potrive te decât pentru un anume moment literar  i trebuie să moară odată cu momentul istoric în care a fost născut. D-ta nu te-ai atmosferizat cu ceea ce este în adevăr literatura; confuzi metoda istorică cu metoda estetică. Noi aici nu facem istorie, ci estetică.

D-I Referent (continuă):  i este secundară, mai cu seamă c nd este datorită numai exerci iului sau formală; când, adică, este scop, în loc să fie efect  i auxiliar.  i, poezia lui Alexandrescu este pasabil diluată. Recunoscusem, e drept, lui Grigore Alecsandrescu un fond sufletesc propriu.

Dar fondul sufletesc neexprimat, sau neexprimat suficient, sau neexprimat artistic poate avea valoare psihologică, de pildă, dar nu estetică. Și aduc aminte de formula lui Benedetto Croce, care reduce arta la expresie. Și, cu drept cuvânt. Dar, să ne înțelegem: expresia nu în sensul exclusiv, de verb, de formă, ci, sprijinându-se pe aceeași formulă a lui Croce, în sens de expresie care presupune impresia, de formă cu conținut, intenția exprimată, „sinteză între sentiment și imagine”, cum definește arta același filosof italian. Dar, regretăm digresiunea.

Și, ca să terminăm analiza, remarcăm, în ceea ce privește forma – vorbim de prima poezie, a *Cometei anonsate* –, mai multă facilități cursivă, decât în majoritatea poeziilor lui Gr. Alexandrescu. Mai puțină stângăcie în expresie. Mai multă severitate ritmică. A doua poezie, însă, *Răspunsul Cometei*, este lipsită și de aceste calități. Astfel, în afară de proza greoaie și descusută, are o asonanță ritmică supărătoare; și stângăcii puerile, și chiar ridicol, ca:

Un prea puternic neam,
Al lumii crud tiran...

sau:

Eu prea rău am urmat

Și încă o versificație construită și non-spontană. Acele îngemănări de versuri lungi cu versuri scurte, digrațiozitate care strică armonia. Dar, fără îndoială, trebuie să ținem seama neapărat de cronologie și de evoluția limbii literare. Este știut că limba noastră era atunci în pragul modelării literare și iarăși este cunoscută greutatea pe care o întâmpinau scriitorii întru făurirea cuvântului, a expresiei. Alexandrescu însuși ne spune undeva că:

... noi trebuie să formăm,

Să dăm un aer, un ton, limbii în care lucrăm.

Și, structurând poezia, istoricește, în cadrul timpului său, limba literară are relativă valoare. Căci, judecând-o după evoluție, nu putem, acum, să nu fim supărați de asonanțe și inerente stângăcii. Mai târziu, când posteritatea nu va înțelege

opera în sine, „alt ceva” (aforismul este al lui Anatole France), poezia lui Grigore Alexandrescu o să placă prin pitorescul din exotismul arhaic, singura valoare estetică sau pseudoestetică pe care o poate dobândi cândva. Pentru noi, poezia lui Alexandrescu nu are încă valoare arhaică.

D-l Profesor: Arhaicul este arheologic.

D-l Referent: Atunci, de ce ne place Miron Costin?

D-l Profesor: Nu ne place decât prin apucătura stilistică. Miron Costin e un literat, nu un poet.

D-l Referent: De ce ne place, atunci, versurile lui Villon?

D-l Profesor: Pentru că sunt perfecte, exprimă un fond adevărat; naivitatea lui față de puterea dumnezeirii, înaintea căreia se pleacă.

El trăiește prin fondul sufletesc, prin adâncimea simțirii, cu toate că limba e primitivă.

D-l Referent: Dacă le-ar fi spus într-o limbă modernă, ar fi fost banale și naive.

D-l Profesor: Nu e adevărat. Simțirea rămâne. Spre exemplu, balada *Mais où sont les neiges d'antan!* este o capodoperă ce ne emoționează și astăzi.

D-l Referent (continuă): Și, rezumând cele puține spuse, putem defini că, din punct de vedere formal, expresia este încă în devenire. Inadmisibilă acum, după oarecare evoluție; încă prea recentă, pentru a se putea bucura de valoare arhaică.

Și, iarăși, deși neexprimat, fondul sufletesc nu a avut poate posibilități de proiectare, decât din cauze tehnice. Nu exista un „ton” al limbei.

Și dacă Grigore Alexandrescu nu a fost decât un om cumsecade; nu prea inteligent; nu prea subtil; de un sentimentalism cam greoi; dacă nu a fost o forță și o forță creatoare; dacă a fost moralist, discursiv, neconstruit; a fost totuși un om care – în marginile posibilității temperamentale – a simțit. Și noi, în ciuda confundării eticului cu esteticului, prețuim aceasta.

D-l Profesor: D-ta spui că Alexandrescu n-a prea fost inteligent? N-a fost subtil? Cum poți spune astfel de Alexandrescu, atâta vreme cât el era fruntea intelectualității din timpul său? După cele spuse, însă, ne-am

convins că D-ta ești un influențat al decadentismului.

D-l Referent: Dar ce e decadentismul?

D-l Profesor: E patologicul în scris. D-ta ai un merit: ai expresii clare. Și, ceea ce e clar, lumea zice că e adevărat. Toți însă care scriu în această direcțiune nu produc nimic durabil. Tendință însă de a scoborî ceea ce este sănătos și de a ridica ceea ce e bolnav, și rămân cu un țel, pe care numai o gelozie absurdă în contra ceea ce e bun o poate explica. Ai calități de stil; ai însă fondul stricat. E semnul decadentismului. Ce e decadentismul? Să fii bolnav și să te crezi sănătos; însemnează să n-ai dreptate și totuși să vorbești mulțimii de adevăr; însemnează să te recunoști ceea ce nu ești. Azi se declamă Arghezi alături de Eminescu!! Iată, oameni care nu știu ceea ce e poezia! Iată decadența: Blaga, care e ideolog, trece d poet! Galaction, care e scriitor, e considerat ca poet! Pe toți vrea să-i facă poeți, deși nici unul nu ajunge la poezie

De câțiva ani am intrat cu pași repezi în decadentism. Rebreanu scria odată *Ion*; azi scrie *Ciuleandra*, cu fond patologic. Victor Eftimiu scria odată *Prometeu*; azi scrie *Fantoma celei care va veni*! E, deci, o atmosferă în care se complac și spirite cari trebuiau să rămâie sănătoase!

Acum 300 de ani, în Spania, a ieșit la iveală *Gongora*, care scria ca decadenții de azi. A făcut mare impresie în Spania; așa de mare, că bietul Cervantes, autorul nepieritorului *Don Quijote*, s-a văzut silit să scrie, tocmai el, marele Cervantes, că *Gongora* e cel mai mare scriitor.

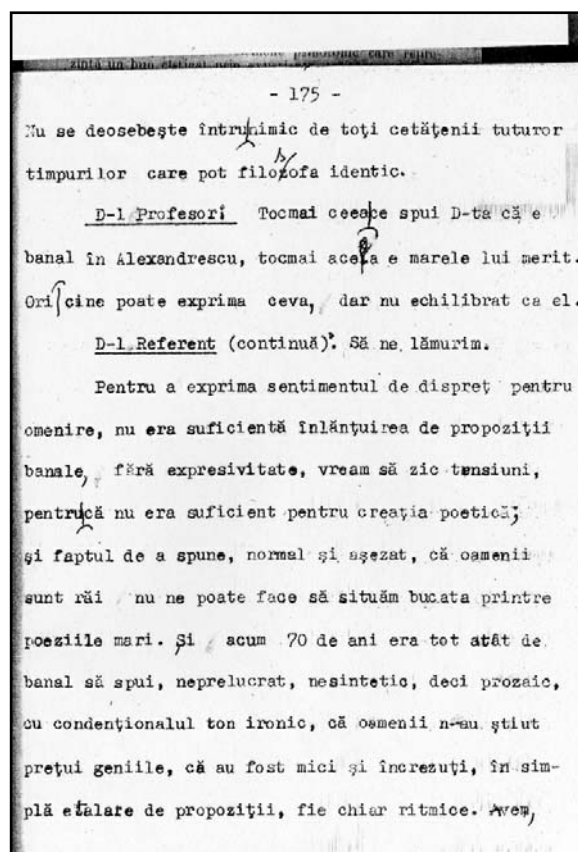
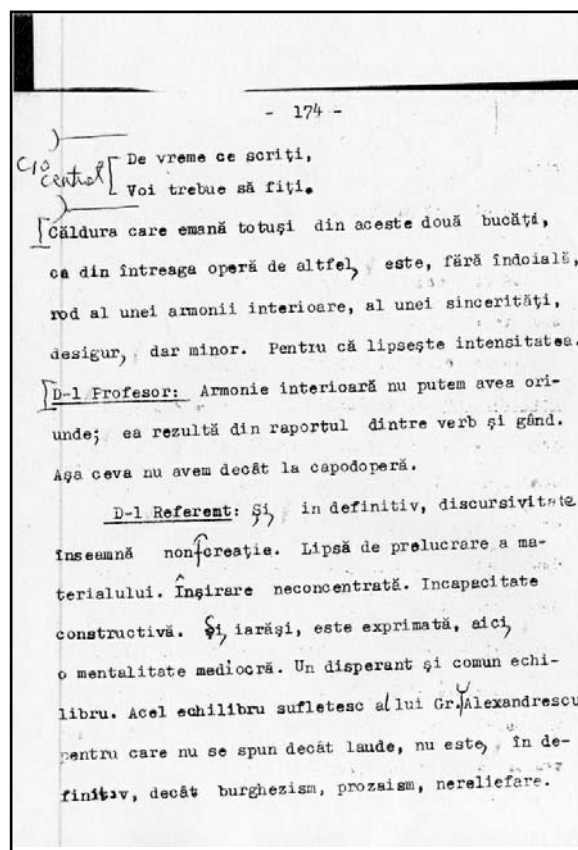
Față de această situație nenorocită de azi, Institutul de Literatură a ridicat aici ca o streajă a bunului-simț și un apărător al literaturii sănătoase.

Sursa

Referatul susținut de studentul în anul I Ionescu E. Eugen, în decembrie 1928, la seminarul condus de Mihail Dragomirescu.

La unele seminarii universitare, se scriau procese-verbale de desfășurare.

Transcris după: Mihail Dragomirescu, *Capodopere, opere de talent și opere de virtuozitate. Seminar ținut în anul 1928-1929*. Editor: Vasile Gregorian, București, Lito Scrisul Studentesc, p. 160-189, 224 (erată) (litografiat).



Eugen Ionescu, funcționar la externe

Abstract

We are publishing two of the official reports written by Eugen Ionescu, sent in the Country, to the professor Al. Marcu, minister understate secretary in the ministry of the national propaganda. Both are dating from November 1942, when they have been sent to the Press Direction, as informing materials, and for resolving to the Cinematographic Direction and the Direction of Studies. Both reports are preserved in the collections of the National Historic Archives from Bucharest.
Keywords: Ministry of Propaganda, Al. Marcu, diplomacy, literature, cinema.

Publicăm alături două dintre referatele de serviciu redactate de Eugen Ionescu, ca secretar de presă, expediate în țară profesorului Alexandru Marcu, Ministrul Subsecretar de Stat al Propagandei Naționale, ambele datând din luna noiembrie 1942, pe care acesta, la 6 decembrie 1942, le-a trimis, pentru evidență și informare, Direcției Presă, iar pentru rezolvare Direcției Cinematografice și, respectiv, Direcției Studii.

Nu cunoaștem finalizarea/urmările propunerilor lui Eugen Ionescu sau reacția celor două departamente ministeriale.

Cele două referate se află în colecțiile conservate la Arhivele Naționale Istorice din București, Direcția Generală, Fondul Propagandei Naționale, Dosar nr. 908/1942, f. 124-127. [Mircea Coloșenco]

Vichy, 21 Noembrie 1942

Referat despre două cărți literare inspirate de România

În culegerea alăturată "Les huit nouvelles du prix Mérimée 1941", apărută la Paris în octombrie 1941, se află printre bucățile premiate și o povestire cu subiect "românesc" scrisă de R.J. Lefevre, autor, de altfel, foarte puțin cunoscut.

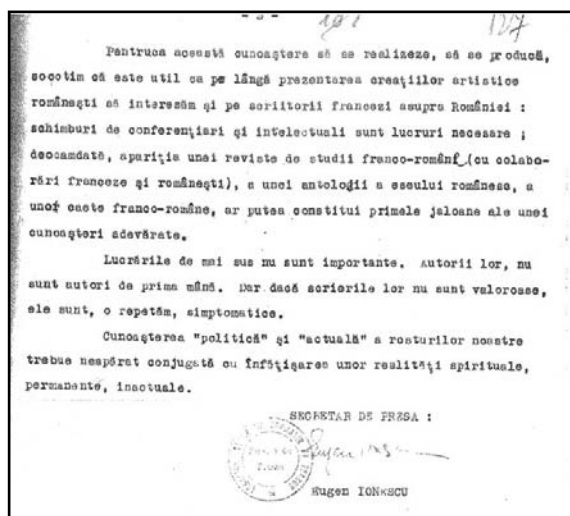
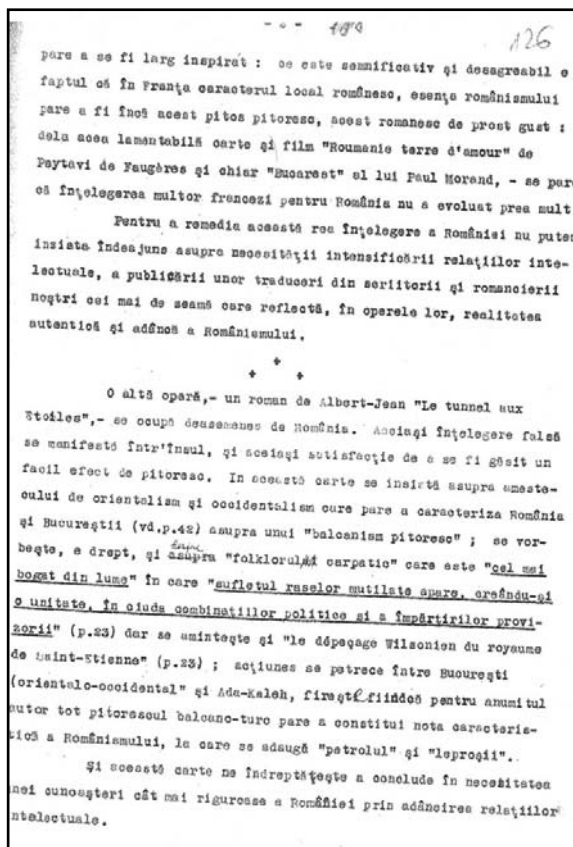
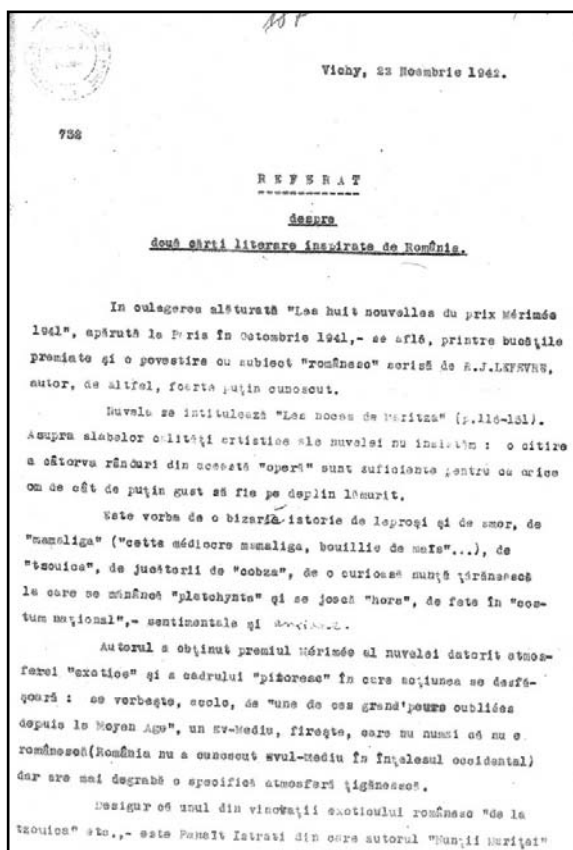
Nuvela se intitulează "Les nocas de Maritza" (p. 116-131). Asupra slabelor calități artistice ale nuvelei nu insistăm: o citire a câtorva rânduri din această "operă" sunt suficiente pentru ca orice om de cât de puțin gust să fie pe deplin lămurit.

Este vorba de o bizară istorie de leproși și de amor, de "mămăligă" ("cette médiocre mamaliga, bouillie de mafs"...), de "tsouica", de jucătorii de "cobză", de o curioasă nuntă țărănească la care se mănâncă "platchynta" și se joacă "hora", de fete în "costum național", sentimentale și anxioase.

Autorul a obținut premiul Mérimée al nuvelei datorat atmosferei "exotice" și a cadrului "pitoresc" în care acțiunea se desfășoară: se vorbește, acolo, de "une de ces grand'peure oubliées depuis le Moyen Age", un ev-mediu, firește, care nu numai că nu e românesc (România nu a cunoscut evul-mediu în înțelesul occidental) dar are mai degrabă o specifică atmosferă țigănească.

Desigur că unul din vinovații exoticii românesc "de la tzouica" etc., este Panait Istrati din care autorul "Munții Mariței" pare a se fi larg inspirat: ce este semnificativ și desagregabil e faptul că în Franța caracterul local românesc, esența românismului pare a fi însă acest pitos pitoresc, acest românesc de prost gust: dela acea lamentabilă carte și film "Roumanie terre d'amour" de Paytavi de Faugères și chiar "Bucarest" a lui Paul Morand, se pare că înțelegerea multor francezi pentru România nu a evoluat prea mult.

Pentru a remedia această rea înțelegere a României nu putem insista îndeajuns asupra necesității intensificării relațiilor intelectuale, a publicării unor traduceri din scriitorii și romancierii noștri ceri mai de seamă care reflectă, în operele lor, realitatea autentică și adâncă a Românismului.



O altă operă, - un roman de Albert-Jean "Le tunnel aux Etoiles", - se ocupă de asemenea de România. Aceiași înțelegere falsă se manifestă într'insul, și aceeași satisfacție de a se fi găsit un facil efect de pitoresc. În această carte se insistă asupra amestecului de orientalism și occidentalism care pare a caracteriza România și Bucureștii (vd. p. 42) asupra unui "balcanism pitoresc"; se vorbește, e drept, și despre "folklorul carpatic" care este "cel mai bogat din lume" în care "sufletul raselor mutilate apare, creându-și o unitate, în ciuda combinațiilor politice și a împărțirilor provizorii" (p. 23) dar se amintește și "le dépeçage Wilsonien du royaume de Saint-Etienne" (p. 83); acțiunea se petrece între bucurești "orientale-occidentale" și Ada-Kaleh, firește fiindcă pentru anumitul autor tot pitorescul balcano-turc pare a constitui nota caracteristică a României, la care se adaugă "petrolul" și "leprozii".

Și această carte ne îndreptățește a concluda în necesitatea unei cunoașteri cât mai riguroase a României prin adâncirea relațiilor intelectuale.

Pentru această cunoaștere să se realizeze, să se producă, socotim că este util ca pe lângă prezentarea creațiilor artistice românești să interesăm și pe scriitorii francezi asupra României: schimburi de conferențieri și intelectuali sunt lucruri necesare; deocamdată, apariția unei reviste de studii franco-române (cu colaborări franceze și românești), a unei antologii a eseului românesc, a unor casete

franco-române, ar putea constitui primele jaloane ale unei cunoașteri adevărate.

Lucrările de mai sus nu sunt importante. Autorii lor, nu sunt autori de primă mână. Dar dacă scrierile lor nu sunt valoroase, ele sunt, o repetăm, simptomatice.

Cunoașterea "politică" și "actuală" a rosturilor noastre trebuie neapărat conjugată cu înfățișarea unor realități spirituale, permanente, inactuale.

Vichy, 21 Noembrie 1942

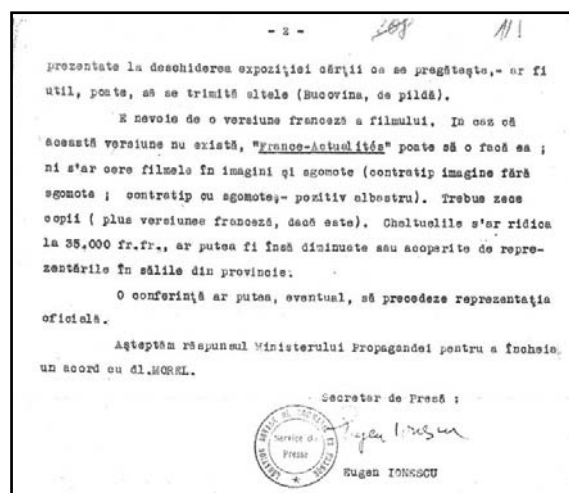
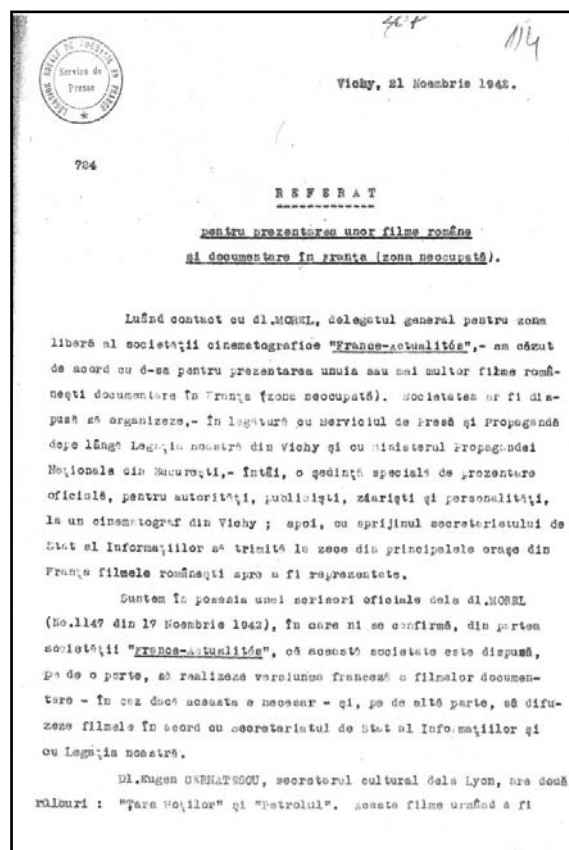
Referat pentru prezentarea unor filme române și documentare în Franța (zona neocupată).

Luând contact cu dl. Morel, delegatul general pentru zona liberă al societății cinematografice "France-Actualités", - am căzut de acord cu d-sa pentru prezentarea unuia sau mai multor filme românești documentare în Franța (zona neocupată). Societatea ar fi dispusă să organizeze, - în legătură cu serviciul de Presă și Propagandă depe lângă Legația noastră din Vichy și cu Ministerul Propagandei Naționale din București, - întâi, o ședință specială pe prezentare oficială, pentru autorități, publiciști, ziariști și personalități, la un cinematograful din Vichy; apoi, cu sprijinul secretariatului de Stat al Informațiilor să trimită la zece din principalele orașe din Franța filmele românești spre a fi reprezentate.

Suntem în posesia unei scrisori oficiale dela dl. Morel (No. 1147 din 17 Noembrie 1942), în care ni se confirmă, din partea societății "France-Actualités", că această societate este dispusă, pe de o parte, să realizeze versiunea franceză a filmelor documentare - în caz că aceasta e necesar - și, pe de altă parte, să difuzeze filmele în acord cu secretariatul de Stat al Informațiilor și Legația noastră.

Dl. Eugen Cernatescu, secretarul cultural dela Lyon, are două rulouri: "Țara Moșilor" și "Petrolul". Aceste filme urmând a fi prezentate la deschiderea expoziției cărții ce se pregătește, - ar fi util, poate să se trimită altele (Bucovina, de pildă).

E nevoie de o versiune franceză a filmului. În caz că această versiune nu există, "France-Actualités" poate să o facă ea; ni s'ar cere filmele în imagini și sgomote (contratip imag-



ine fără sgomote; contratip cu sgomote, - pozitiv albastru). Trebuie zece copii (plus versiunea franceză, dacă este) Cheltuielile s'ar ridica la 35.000 fr.fr., ar putea fi însă diminuate sau acoperite de reprezentările în sălile din provincie.

O conferință ar putea, eventual, să precede reprezentarea oficială.

Așteptăm răspunsul Ministerului propagandei pentru a încheia un acord cu d. Morel.

La France et la Roumanie par E. Ionesco

Abstract

Here we are reproducing an article signed by Eugen Ionescu during his activity, as an diplomat, in Vichy. What is surprising in the writing of the article is the absence of the acid verb with whom the ancient essayist and literary analyst has used his readers, as so the lack of any temptation for the absurd that will illustrate the future playwright. Showing that he is taking very seriously his mission, the diplomat write using an polished stile, with pale light of ivory, in the good old tradition, and conforming to the rules of manners agreed by the manuals of diplomacy.

Keywords : France, Romania, Lobby, diplomacy.

Il est difficile de faire, en quelques lignes, l'histoire des relations franco-roumaines. En effet, depuis plus d'un siècle les rapports de la France et de Ha Roumanie sont si serrés qu'une grande partie de l'histoire rounraine est, en quelque sorte, celle de ces relations.

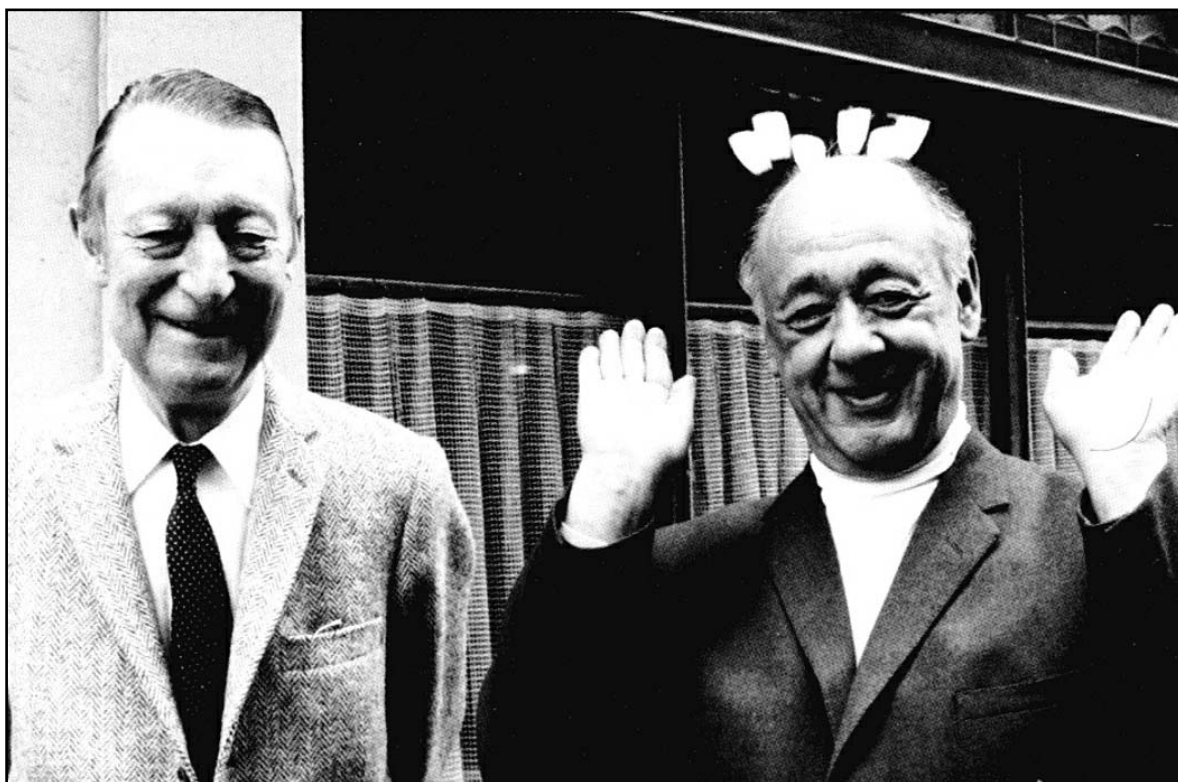
Il est rare de rencontrer, dans l'histoire contemporaine, un plus brillant exemple de rayonnement d'un pays et d'une culture comme fut celui de la France en Roumanie, et une parenté si étonnante entre deux pays. Dès le début du XIV^e siècle, les idées de la Révolution française, le principe des nationalités, les victoires napoléonien. nes agirent sur l'esprit des Roumains ett il est certain que c'est 'beaucoup grâce à la France que la Roumanie put se dégager, spirituellement, du complexe turco-russe qui menaçait de l'engloutir. Mais c'est encore grâce aussi à la France que la Roumanie, gagnée à l'intérieur par les idées nationalistes et aidée, tir l'extérieur, par l'action de Napoléon III, put retrouver son idépendance politique.

« Ile latine dans un océan slave », selon la formule, la Roumanie retrouva, dans la France sa vraie famille, celle de la latinité.

Voici pourquoi, aussi, l'influence culturelle que les philosophes, les poètes, les historiens, les artistes, les hommes de science français exercèrent sur l'esprit roumain, ne put être considérée comme une sorte de domination intellectuelle empêchant l'esprit roumain, de se développer d'une manière originale mais, bien au contraire, comme un mouvement allant dans le sens même de la vocation roumaine, et l'aidant dans sa recherche de soi.

Si la culture française exerce, en Roumanie, une influence considérable, cela ne veut donc pas dire que la culture roumaine soit uniquement l'imitation de la française, mais qu'il y a entre les deux pays, de très étroites affinités. On a souvent répété qu'un Français n'est pas un étranger en Roumanie, comme un Roumain, à son tour, ne se sent pas un. étranger en France ; l'un et l'autre sont les citoyens d'une même patrie spirituelle.





Les hommes d'Etat roumains font, depuis plus d'un siècle, leurs études en France ; les écrivains roumains prolongent la littérature française (seul le romantisme allemand et des philosophes comme Kant, Schopenhauer et Nietzsche ont pu, en dehors des Français, influencer de façon fructueuse la pensée et la, poésie roumaines) et l'on ne peut comprendre la littérature roumaine sans la française. Il serait faux de dire que ce n'est ici qu'un engouement ; c'est plutôt le sentiment que les Roumains ont, d'être avec les Français, les représentants d'un même principe humain, d'un même système de civilisation et d'avoir une même intuition du monde. On a pu constater, il est vrai, ces derniers temps, en France, un certain fléchissement moral : comme une perte de conscience, un manque de confiance aussi.

Mais les Roumains qui s'enorgueillissent de la grandeur française comme de leur propre gloire et qui, à présent, souffrent avec les Français, désemparés abattus sur la France, gardent la certitude que le « principe » français est impérissable. en Europe et dans le monde.

Dans la lutte menée actuellement à l'est contre le bolchevisme, les Roumains content qu'ils combattent aussi pour la civilisation française. Des Roumains content qu'ils combattent aussi il faudrait que les Français sachent qu'ils ont chez les paysans, les intellectuels et les hommes politiques de Roumanie, des amis, des frères hantés par la gloire historique de la France et espérant en sa gloire future. Si, pour les Français, la France est une personne, pour ses amis lointains elle est en même temps que quelqu'un de réel et d'infiniment cher, un principe, une idée, une essence impérissable. Si elle apparaît, aux yeux de beaucoup de Français, désunie, les Roumains aperçoivent son unité, intime, unité de structure, cachée à ceux qui ne savent pas voir parce qu'ils n'aiment point.

C'est parce qu'ils sont profondément sincères que les roumains peuvent affirmer qu'ils se sentent, quelquefois, plus Français que certains des Français qui, par faiblesse, égarement, scepticisme, passion et même, intérêt personnel, semblent abdiquer leur haute qualité française.

Le testament d'Eugène Ionesco

Abstract

The last will of Eugen Ionescu, reproduced fragmentary from Figaro littéraire, contains an last message addressed to the contemporaries of the great playwright. The text is the testimony of an deep and clear conscience, witch is finding his final point of rest in the family and the Divinity. Eugen Ionescu makes an retrospective of his existence, trying to thank, from case to case, with kindness, humor or sadness, to the people with who he has crossed in his life.

Keywords: Divinity, Family, Theatre, Theatre Critics, French and English.

Le grand dramaturge avait donné au «Figaro littéraire» ses derniers textes. Il évoquait la vieillesse, la maladie et la mort.

Les massages ne me font rien. En ce moment, j'ai tout de même si mal qu'il m'est difficile d'écrire. Les idées ne viennent pas non plus quand le mal est si violent. Il est presque 5 heures, la nuit viendra, la nuit que je déteste et qui pourtant, parfois, me donne un sommeil si plaisant. On joue mes pièces un peu partout dans le monde et je pense que ceux qui vont voir mes pièces rient ou pleurent sans avoir de vives douleurs. Je sais que cela devrait finir bientôt mais comme je viens de le dire, chaque jour est un gain.

Quelquefois, des amis viennent me voir, quelques amis dévoués. Cela me fait beaucoup plaisir de les voir mais cela me fatigue a.u bout d'une heure. Que faisais-je de mieux avant ? Je crois que j'ai perdu mon temps et que j'ai couru pour le vent. Mon

esprit est vide et j'ai du mal à continuer non pas à cause de la douleur mais à cause de ce vide existentiel dont le monde est plein, si je puis dire que le monde est plein de vide. Comme d'habitude, je pense que je vais peut-être mourir ce soir ou espérons-le demain ou après-demain. Ou même qui sait plus tard. Quand je ne pense pas au pire, je m'en-nuie, je m'ennuie. Quelquefois je pense que je pense, je pense que je prie. Qui sait peut-être qu'il y aura quand même 'quelque chose, quelque chose. Peut-être après il y aura la joie. Quelle est la forme de Dieu ? Je crois que la forme de Dieu est ovale...

Ma femme et ma fille

J'ai été aidé dans ma carrière, carrière comme on dit, par une quantité très grande de gens à qui je dois reconnaissance.

Il y a eu d'abord ma mère qui m'a enfanté, qui était d'une douceur incroyable et pleine d'humour rnaigré la mort d'un de ses enfants en bas âge et malgré qu'elle ait été abandonnée, comme je le dis souvent, par son mari, la laissant seule dans la grande ville de Paris. Mais c'est surtout dans le courant de ma . vie, ma femme, Rodica, et ma fille Marie-France, qui furent pour moi du plus grand secours. Sans elles, je n'aurais sans doute rien fait, rien écrit. Je leur dois et je leur dédie toute mon œuvre. Et puis, plus tard, ce furent tous mes professeurs du lycée de. Bucarest.

Je dois beaucoup à un escroc Kerz qui fit faillite le jour-de la dernière représentation de *Rhinocéros* à New York, ce qui lui rapporta la somme de 40 000 dollars de 1940 mais qui fit ma renommée aux États-Unis. Il m'avait aidé sans, le vouloir. Et puis ce fut des critiques littéraires anglais et français. Ces critiques eurent contre eux, en plus, les critiques de gauche qui avalent cru au début que j'étais moi-même de gauche pendant que les autres me pensaient de droite. Et puis encore une fois ma femme, toujours ma femme, qui. m'obligea à passer ma licence et à me présenter à l'agrégation. Et me firent du bien en voulant me nuire la deuxième femme de mon père, Lola, qui me



mit à la porte de la maison de mon père, ce qui m'incita à me débrouiller et à réussir. Me firent du bien les professeurs du lycée de Saint-Sava qui me chassèrent de mon lycée, ce qui fit que je puis réussir à avoir le bacca;auréat dans un lycée de province abrité par la sœur de ma femme, An-gèle, qui tenait une pension de jeunes lycéens qui autant que je sache, eux, ne réussirent pas dans la vie. Vagabond chez l'un ou chez l'autre, chez les uns ou chez les autres, moi' le sans-logis, j'ai maintenant un des beaux appartements à Montparnasse. Je fus aidé enfin, quelquefois, par mes parents plus ou moins éloignés, par ma tante Sabine et ma tante Angèle, par des professeurs qui s'imaginaient que j'avais du génie. Je fus aidé récemment pendant la guerre de 1940 par la mère de ma femme, Anca, qui, malgré sa douleur, laissa partir en France son gendre et sa fille le cœur brisé. Elle est morte croyant pouvoir nous rejoindre à Paris où elle ne put venir, elle mourut dans cet espoir, Je fus aidé par Dieu lorsque, réfugié à Paris car je ne voulais pas aller joindre les communistes de Bucarest, je pris un jour mon panier sans un sou et j'allais au marché où je trouvais par terre 3 000 F de 1940. Tant de circonstances sont venues à mon aide. C'est peut-être Dieu -qui m'a aidé dans ma vie et dans mes efforts et je ne m'en suis pas aperçu. Et puis je fus aidé par mon propriétaire de la rue Claude-Terrasse, M. Colombel, Dieu le bénisse, qui n'osa pas mettre à la porte un réfugié qui ne payait pas son loyer mais qui était peut-être envoyé par Dieu.

Et ainsi, de main en main, je parvins à obtenir cette sorte d'énorme célébrité et à arriver avec ma femme à l'âge de 80 ans, et même 81 et demi, dans la peur de mourir et l'angoisse sans me rendre compte que Dieu avait fait pour moi quelque bienfait. Il n'a pas aboli pour moi la mort, ce que je trouve inadmissible. Malgré mes efforts, malgré les prêtres, je n'ai jamais réussi à m'abandonner dans les bras de Dieu. Je n'ai pas réussi à croire suffisamment. Je suis, hélas, comme cet homme dont on dit que tous les matins

il faisait sa prière qui était : « *Mon Dieu faites que je croie en vous.* » Comme tout le monde, je ne sais pas si de l'autre côté il y a autre chose ou s'il n'y a rien. Je suis enclin à croire, selon le Pape Jean-Paul II, qu'un combat cosmique énorme se livre entre les forces des ténèbres et celles du bien. J'espère en la victoire finale des forces du bien, assurément, mais comment cela se produira-t-il ? Sommes-nous les gouttelettes d'un tout ou sommes-nous des êtres qui renaîtront ? La chose qui me chagrine peut-être le plus c'est la séparation d'avec ma femme et ma fille. Et d'avec moi-même ! J'espère en la continuité de l'identité avec moi-même, temporelle et surtemporelle, à travers le temps et hors le temps.

Combat cosmique

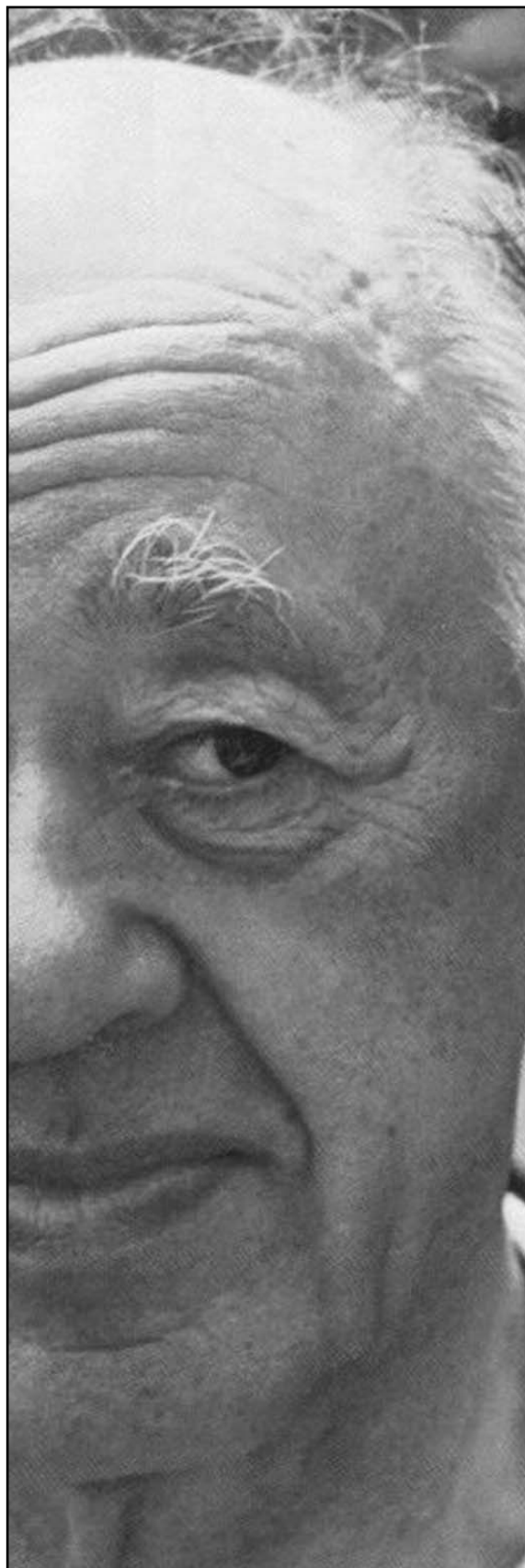
On n'apparaît pas sur terre pour vivre. On apparaît pour dépérir et mourir. On vit enfant, on grandit, très vite on commence à vieillir et pourtant il est difficile de s'imaginer un monde sans Dieu. Il est quand même plus facile de se l'imaginer avec Dieu.

On' dirait que la médecine . moderne et la gérontologie veulent par tous les moyens rétablir l'homme dans sa plénitude comme la divinité n'a pas su le faire : par-delà la vieillesse, le gâtisme, le' dépérissement, etc. Restituer l'homme dans son Intégrité, dans son immortalité comme la divinité n'a pas su ou n'a pas voulu le faire. Comme la divinité ne l'a pas fait. Avant, en me levant chaque matin, je disais : grâce à Dieu qui m'a encore donné un jour. Maintenant, je dis : encore un jour qu'il m'a retiré. Qu'a fait Dieu de tous les enfants et du bétail qu'il avait enlevés à Job ?

Cependant, je crois en Dieu malgré tout car je crois au mal. S'il y a le mal, il y a aussi Dieu.

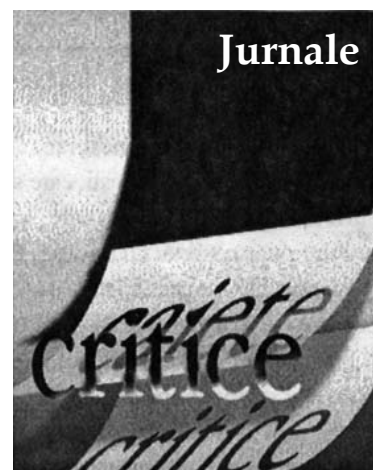
E.I.

Ce texte a été publié dans Le Figaro littéraire du 3 décembre 1993. Les intertitres sont de la rédaction. Eugène Ionesco avait donné deux autres textes sur les mêmes sujets, publiés dans nos éditions du 1^{er} octobre 1993 et du 18 février 1994.



EUGEN IONESCU

...la "Sfântul Sava"*



Abstract

Emanuel Vidrascu, Eugen Ionescu's high school desk mate remembers a few events about the time they studied at the "Sfântul Sava" College in Bucharest. Emanuel Vidrascu tells about how his colleague was disturbing the classes, about his laughter and about how he made every laugh.

Keywords: Emanuel Vidrascu, Eugen Ionescu, memories, "Sfântul Sava" College

Născut în 1910 la Slatina, fiu al avocatului Eugen Ionescu, după ce-și petrecu copilăria și termină cursul primar la Paris, revenit în țară, Eugen Ionescu ajunge în 1923 în clasa a III-a a liceului „Sfântul Sava”. Colegi de bancă, prietenia noastră se înfiripă repede. Fusesse ales, în cursul superior, secția clasică, cestor, adică monitor; formam un cuplu aparent paradoxal și eram porecliți de colegi: Oreste și Pilade. Îl vizitam întotdeauna duminca, dezbătând împreună ceasuri întregi problemele ce ne solicitau prima adolescență, într-o atmosferă care era exclusiv a noastră, în ceea ce numeam esoterismul nostru, unde nu aveau ce căuta „profanii”. Această veche și profundă prietenie mă îndrituiește astăzi să desfășor firul unor prețioase (pentru noi) și interesante poate (și pentru alții) amintiri.

Verva năstrușnicului nostru coleg strica mereu cadrul conveniențelor școlare: nu era nimic de făcut pentru a „pune la respect” pe turbulentul agent al dezordinii în orele de curs. Efectul ilariant al truvaiurilor, versurilor echivoce, gesturilor și mimicii parodistice era irezistibil. Mi-aduc aminte cum, în clasa a III-a, la o oră de română, profesorul Octav Lugoianul, exasperat de zgomotul din clasă, l-a chemat la catedră pe elevul Ionescu Eugen, cerându-i să-i predea un petec de hârtie, care, circulând din mână în

mână, părea a fi cauza acelei scandaloase ilarități. După o scurtă ezitare, micul autor îi întinse foaia incriminat. Profesorul a citit calm, fără a manifesta indignarea de rigoare, și – cu umorul sec ce-l caracteriza i-o înapoie recomandându-i s-o valorifice numai după sfârșitul orei, pentru a nu perturba buna desfășurare a cursului. Conținutul faimosului text rimat îmi aduc aminte că ne-a amuzat copios prin verva sa licențioasă. Și întâmplarea este de considerat caracteristică pentru acel *enfant terrible* în devenire, care avea să indigneze mai târziu multe onorabilități contrariate.

Anul 1927. Elev în clasa a VII-a, Eugen Ionescu prezintă un extemporal la istorie, caracterizându-l pe Napoleon în șase rânduri, pe care le relatez textual: „Napoleon a fost trădător al revoluției franceze”. Rândul 2: „Napoleon a fost uzurpator al suveranității poporului”. Rândul 3: „Napoleon a fost un războinic orgolios și sângheros”. Rândul 4: „Napoleon a fost asasinul unui milion de francezi”. Rândul 5: „Napoleon a fost o calamitate a istoriei”. Rândul 6: „Napoleon nu merită decât cinci rânduri în istorie. *Am scris un rând în plus*”. Profesorul de istorie, Ioan Floru, deși adept al opiniei că împăratul Franței nu fusese un geniu inegalabil, ci numai un „uragan” devastator, considera totuși cu amuzată indignare „teribila” ieșire

* Text reprodus din "România literară", nr. 1, 1968, p. 4-5.



a elevului său.

Într-una din diminețile aceleiași an, profesorul de fizico-chimie, Ion Botea, scoase la lecție pe Eugen Ionescu, persiflându-i înfățișarea cam răvășită după o noapte de vădit nesomn, cu cuvintele: „Crezi că azi știi lecția, pentru că văd că ai studiat toată noaptea”. Cum însă necunoașterea lecției se dovedi totală, examinatorul angajă, ironic, următorul dialog cu elevul său: „– Se pare totuși că n-ai studiat astă noapte! – Ba da, fu răspunsul. – Ce anume? întrebă din nou profesorul, a cărui curiozitate fu satisfăcută din plin de următorul amănunt: - Balzac a studiat sufletul uman normal, Dostoievski și Proust sufletul uman patologic, iar eu studiez sufletul uman degradat, parcurgând lupanarele și luând interviuri femeilor depravate!”. Ofensat și furios, profesorul îi interzise să mai participe la orele sale. Dar intervenția providențială a directorului salvă din nou pe incorigibilul *frondeur*.

Încă din 1925, pe când – în jurul vârstei

de 15 ani – era elev în clasa a IV-a, începuse colaborarea la „Revista literară a liceului Sf. Sava”, fostă „Ramuri fragede”. Interesant de semnalat este faptul că un obiect principal al colaborării sale consta în articolele de cronică plastică, în care cu spirit critic și surprinzătoare competență, judeca operele lui Tonitza, Schweitzer-Cumpăna etc. din expozițiile timpului. Apreciat pentru talentul și asiduitatea preocupărilor sale literare, directorul Ștefan Popa l-a cooptat din primul moment în colectivul de redacție al revistei. Tânărul redactor era însă exasperat de obligațiile uniformizante ale școlarității, disciplina orelor fixe și a temelor zilnice. „Amețit de limbe moarte, de planete, de colbul școlii”, Eugen nu se împăca deloc cu regulile morfologice și sintactice, detesta gramatica, era cuprins de oroare în fața masivelor dicționarele lui Bailly sau Nădejde și a rămas, după cât se pare, atât de obsedat de observațiile și amenințările dascălului de elină, Andrei Marin, încât întâlnim repetat – ca într-o îndărătnică, absurdă litanie – numele acestuia, mult mai târziu, într-un mesaj din piesa premergătoare *Cîntăreței chele*: „Englezește fără profesor”.

De-a lungul nesfârșitelor ore în clasă, gândul lui zbura departe, dincolo de zidurile bătrânului local al liceului, azi dărămat, ancorând la cine știe ce țărâm închipuit. Căci și el era poet sau, mai exact, era și poet. De mic, recita sute de versuri eminesciene și se arăta copleșit de sumbra atmosferă baco-viană. Dar oricât de posomorât era peisajul său interior în anii aceia, viața sa prezenta, din fericire, alternanțe salvatoare: o nestăvilită exuberanță și trăiri euforice, aparent nemotivate, urmau frecvențele stării depressive.

Preferințele sale literare din prima adolescență vizau pe Tudor Arghezi și Lucian Blaga, Ioan Barbu și Urmuz, Anatole France, Valéry, Mallarmé și Baudelaire, dar mai ales pe Dostoievski și Proust. Studia și dicuta ore întregi, „La Pensée grecque” a lui Robin, trăia dramatismul original al marilor tragici elini și teatrul lui Shakespeare. Dar mai presus de orice admira geniul francez. Citea zi și noapte și scria fără întrerupere, mai ales în jurnalul intim, dar publica puțin.

În permanentă agitație, nu era greu să descifrezi considerabila forță interioară a acestei naturi înzestrate cu însușiri multiple, care se cereau, imperios, valorificate. Nevoia organică de expresie personală trebuia să spargă – impacient – crusta ce înfășoară ființa socială a oamenilor, separându-i – conformist și politicos – de semenii lor. Încă de pe atunci simțea nevoia – și o plăcere totodată – de a înfrunta minciuna convențională, de a spune lucrurilor pe nume și oamenilor, colegi nevârșnici sau persoane respectabile, ceea ce gândea despre ei.

Nu era o relație comodă nici atunci și nici pe urmă, pentru că nu îmbrobodea în cuvinte sau atitudini convenabile realitățile peisajului uman înconjurător, care-l contrariau neîncetat.

Se amuză copios bruscând conveniențele sau așteptările celor din preajmă, spulberându-se vertiginos argumentația aparent inexpugnabilă. Practica în discuție o îndoită sinceritate: față de sine însuși și față de ceilalți, în raport cu propriile sale opinii sau sentimente, pe care le socotea dator să le manifeste cu orice risc.

Eugen Ionescu râdea mult și provoca ilaritate. Râdea – fără să știe – *satiric*, iar satira sa includea nu răutate, ci causticitate față de răutate, mai ales când aceasta îmbrăca haina unei ridicole stupidități. Râsul lui

stimula bucuria de a trăi. Avea mai mult decât simțul umorului, dar avea *simțul râsului*. Valorifica scenic prin pocedee mimice și vocale, momentele hazlii, când se repezea în recreații pe podiumul catedrei și ne dădea adevărate reprezentații. Râdea ca spectator și ca actor, primea și răsfrângea: râsul său era succulent și generos. Dar – paradoxal – în același timp detesta teatrul, pe care-l considera convențional și factic, admirând în schimb cinematograful. Avea oroarea locului comun, fugea de banal, de umanism admis, de ceea ce i se propunea – tranșant și indiscutabil – ca „ultim cuvânt de materie”, fiindcă știa că mai sunt încă multe cuvinte de spus, în multe materii. Detesta prostul gust și vulgaritatea, imbecilitatea infatuată, tupeul arivist, răutatea și lipsa de omenie, golănia și mitocănia, stereotipul surâs, convențional, ca și crisparea tipului voluntar, prostia grandilocventă din bancă sau de pe catedră.

De aspectul grav al trăirilor sale inferioare – și acestor întâmplător salvate pagini într-un jurnal de atunci le cerem s-o spună în locul nostru – nu am socotit a mai fi necesar să vorbim aici și acum. Reflexe ale profundului său simț metafizic și expresia imensei sale tristeți organice, ele vorbesc de la sine.

Emanuel Vidrașcu

Pagini dintr-un jurnal pierdut

... N-aveam nevoie decât de încredere, de forță morală. Aceasta îmi cam lipsise, dar iată, acum o aveam, o simțeam. Ce n-aș fi putut face? Ce n-aș fi putut face?

Trebuia să dau în lături și acel pesimism de plumb, care mă copleșise până atunci: spaima mea de stafii, de noapte, de moarte, sentimentul de dezolare ce mă cuprindea, când priveam stele nesfârșite, adâncul cerului și al spațiilor. De fapt, avusesem deprinderi proaste, prejudecăți, superstiții în care mă înnămolisem. Trebuia să pierd deprinderea proastă de a socoti aritmetic: eu nu sînt decât *unul* și stele sînt *miliarde*, eu eram un metru și șaiszeci și până la soare

sunt câte miliarde de kilometrii? Căci, evident, aceasta te paralizează. De altfel, gândirea asta cantitativă, nespirtuală este și falsă. Trebuia să gândesc așa: eu sunt un om, eu sunt o lume, eu sunt o putere, iată, de acestea îmi voi da seama, mereu.

Și, uite, ce clară era conștiința că în mine erau valori: că ascundeam armonii, adevăruri, că le voi da la iveală.

[.....]

Timpul trecea implacabil, dimineața înainta. Mă sculai ca un condamnat la moarte care trebuia să se gătească pentru spânzurătoare. Purtam pe umeri o povară a cărei greutate o simțeam, material, apăsân-

du-mă. Cum voi avea puterea să trăiesc în lumea asta în care vedeam atât de clar mizeria, lumea asta care era, pentru mine, ca o moarte?

De mai multă vreme, de un an de zile, îmi dădusem seama că totul era urât. Dar, în dimineața aceea, lumea îmi păru de o urîtenie săracă, palidă, goală. O urîtenie limpede și fără expresie. Totul era nesubstanțial și totuși greu. Dar ceea ce era greu, copleșitor în lume, se adunase în mine: pe umeri, pe frunte, în creier, în gură, în stomac. Iar lucrurile rămăseseră de carton, ca un stupid decor.

[.....]

Fuse o vreme, în liceu, când mă credeam genial. Era vremea mea cea bună.

Colegul meu de bancă, (M.M), credea același lucru despre sine. Cum ne obosea să ne admirăm de unul singur, începurăm să ne admirăm reciproc. El trebuia să creadă că voi deveni un mare poet (deși revistele îmi refuzau versurile, cu îndărătnicie), și eu trebuia să cred că va fi un mare conducător și stăpânitor de mulțimi, deși era excepțional de timid.

Nu știu de ce nu ne-am fi putut împăca cu gândul că suntem ca toți ceilalți: o viață ca a tuturora, fără zare, ne-ar fi deprimat, înăbușit. Și adesea, o tristețe de sfârșit de lume ne cuprindea când ne îndoiam de noi înșine, căci a fi „ca toată lumea” ne părea urât și de nesuferit, o pedeapsă, o viață ce nu s-ar fi putut trăi.

Repede închideam ochii asupra unei asemenea primejdii ce ne pândeă, dar rămânea, în sufletul nostru, o îndoială amară și nemărturisită, – și nu mai știu bine dacă credeam într-adevăr în noi, sau ne mințeam ca să ne putem suporta.

Dar era în noi sădită nevoia înălțimilor: o dorință arzătoare de a trăi o viață semnificativă. Și nu era, poate, o simplă vanitate.

Meschinăria, banalitatea, lipsa de esențialitate a vieților din jurul nostru ne inspirau o silă nemărginită. Ne întărea credința în genialitatea noastră, faptul că, în cărțile pe care le citeam, ne întâlneam cu propriile noastre probleme, - lucru ce nu e de mirare, deoarece toți oamenii își pun –

filozofic sau empiric, rudimentar sau subtil – în mod natural, aceleași întrebări, dar care atunci ne păreau a fi dovada sigură a superiorității noastre, asupra acelor din jurul nostru.

Nici unul din camarazii noștri din școală care jucau fotbal, vorbeau urât, emanau gaze și făceau haz, și nici profesorii, care știau doar buchia cărții și se duceau să ia aperitive după cursuri la băcanul din colț, nu ni se păreau demni a fi socotiți egali noștri.

[.....]

A fi chinuit de teama morții, de sentimentul micimii omenești, a rămâne copleșit, înmărmurit de numărul nesfârșit al stelelor, de imensitatea spațiilor; a ști că materia e o aparență, că viața e o pedeapsă, a te simți cufundat, pierdut în infinitul mare, uluit de infinitul mic; a crede că poate nu ești măcar o unitate, cu atât mai puțin o personalitate, - lumea întreagă și tu însuși nefiind decât un număr infinit de sisteme planetare microcosmice, - și că ești alcătuit din goluri, - iată banalitățile ce ne păreau totuși a fi singurele semne de noblete spirituală.

[.....]

Dacă sînt și azi predispus la înfrângeri, dacă sunt inapt pentru victorie, pentru entuziasme, pentru orice este credință în puterile creatoare ale umanității, - aceasta se datorează, desigur, faptului că viața mea intelectuală a început în adolescență sub steaua nimicniciei universale, a morții, a individului pierdut ca un bob de nisip în nesfârșitul lumilor.

Iar mândria că sufăr pentru lucruri înalte și sentimentul superiorității mele asupra oamenilor de sută, se prăbușiră, de altfel, la primele lovituri ale vieții.

[.....]

Prietenia dintre M.M și mine, pe aceste două lucruri crescuse: pe un fel de solidaritate a nimicniciilor și a slăbiciunilor noastre în fața misterelor și a nesfârșitelor puteri cosmice și, pe de altă parte, pe conștiința superiorității noastre față de oamenii din jurul nostru, - pe care îi disprețuiam, căci nu aveau „crize și probleme”, semne ale aristocrației spirituale.

Dar dacă faptul că totul se sfârșește prin moarte pe mine mă înspăimânta și mă umilea, pe M.M., dimpotrivă, îl exalta. Că nimic nu are nici o importanță, că viața e un lucru ridicol, înseamnă că putea să o riște, cu dispreț, ca pe o simplă carte fără prejudecăți și fără iluzii.

Începuse, de altfel, să se prepare pentru cucerirea lumii într-un mod ciudat. După indicațiile unor broșuri conținând metode de întărirea voinței, se scula în fiecare dimineață la ora 5, făcea o oră gimnastică, exerciții de respirație, dușuri reci, deschidea fereastra și învăța în frig, două strofe dintr-un poem.

Își propusese să nu mai citească nimic distractiv, să nu se odihnească niciodată. Într-adevăr, era mereu premiantul întâi al liceului. Și pentru că tot mai avea timp liber, se apucă să învețe, cu dicționarul, italienește. Devenise obiectul de admirație al întregului liceu, modelul dat de părinți și profesori tuturor școlarilor.

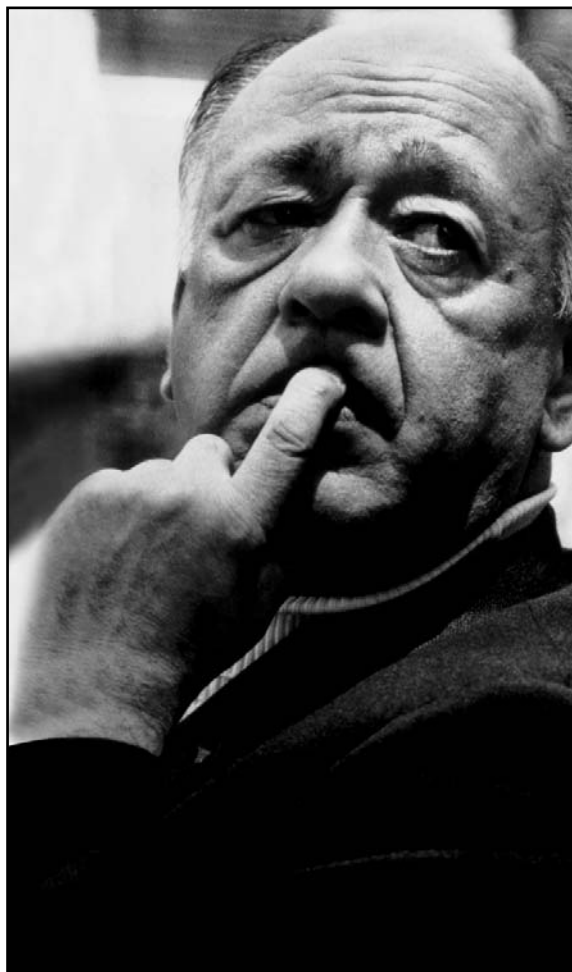
Și datorită succeselor de acum, M.M. credea că deținea secretul și al biruințelor de mai târziu. În timpul acesta, eu leneveam, sufeream, făceam versuri proaste. Sentimentul că totul e un caraghioslâc nețărnut, că lumea e moarte, că nimic nu merită nimic, urma panicii ce mă cuprindea gândindu-mă că nu făceam nimic pentru a mă realiza. Nu aveam nici un semn concret care să mă asigure, lăuntric, că eram un ins dăruit, un ales, în afară de sila pentru mulțimea celor proști.

[.....]

De atunci am, poate, această intuiție a subrezeniei universului, a putreziciunii, a lavei. Oamenii îmi par făpturi de noroi, de ape puturoase, de lavă, de smoală. Sunt, ades, stăpânit de teama că totul poate, o dată, să alunece; lumea să se moaie; să se deformeze.

[.....]

Dar sub cerul blând ca un surâs, îmi simții chipul mângâiat de degetele de față ale soarelui. O înduioșare, o înmuiere mă cuprinseseră, o împăcare lăuntrică cu lucrurile mă încălzi. Avui deodată intuiția că lumea suferă și, devenind de o sensibili-



tate îngrijorătoare, participam la durerea ierburilor și a pietrelor. Nu pricep bine prin ce proces de sentimentalizare ajunsei la asta, dar faptul era desigur cunoscut în psihologia adolescenței. Destul că omul sceptic și rău, cum mă credeam, deveni dintr-o dată de o bunătate ideală și absurdă, de o plină-tate a dragostei care iradia asupra lumii. Mi se păruse că, așa singur cum eram, înduioșasem cerul. Rămăsei de mai multă vreme într-o stare de înlăcrimare, pe care o consideram vecină cu starea de genialitate, cu nasul roșu, mai roșu de atâta elevație, spre admirația lui M.M., și ironia celorlalți. Dar mă uimi, și apoi mă copleși de tristețe, faptul de neînțeles că poeziile scrise sub puterea acelei emoții fură și ele respinse de reviste, fără nici un comentariu la „poșta redacției”.

Oricum, acea moale înduioșare pe care o numeam și o credeam a fi participare la

suferința universului mă stăpânește, sub diferite chipuri, și astăzi, - din ce în ce mai puțin însă, căci simt cum vârsta mă împietrește treptat. E cert că aveam o mistică a „suferinței universale”, care - în realitate - nu era decât o amplificare a milei ce-mi purtam mie însumi.

Și fu un moment care îmi părea atât de trist, încât și azi, când mi-l amintesc mă cuprinde amărăciunea, deznădejdea: momentul suprem al renunțării la mine însumi; al renunțării de a ne simți pe noi înșine; sau, poate, al renunțării de a mai dori, al pierderii puterii de a mai dori. Poate că dacă am fi avut puterea de a crede nețăr-murit în noi, deveneam ceea ce am fi crezut că suntem. Dar luciditatea și spiritul critic nu sunt decât darurile searbede ale medioc-rilor. Luciditatea este, adesea, lumina încăperilor sărace; și spiritul critic, spiritul de încredere.

Un dezgust adânc mă cuprinsese, o oboseală de sfârșit care luase, nu știu cum, chipul resemnării și al liniștii. Avui, măcar, curajul de a voi să văd, de a voi să recunosc iremediabilul.

Și acum, când vreau să povestesc lucrurile acestea, parcă aș ridica munți.

De atunci, înțelesei că viața mea nu mai are nici o justificare, îmi dădui seama, îndrăzni să-mi dau seama că sunt o cârpă, un bun de nimica, un om ca toți ceilalți.

Mă plimbam cu M.M în grădină, în lumina amurgului. O melancolie ne cuprindea, cu seara. Serile coborau încet, implacabile, îmi fac totdeauna rău. În ele sunt toate sfârșiturile, toate morțile. Amurgul e pentru mine o ciudată auroră a lucidității dezastrelor. Conștiința mi-e clară la miez de noapte. Nu mă pot apleca asupra vreunui colț cât de întunecos al sufletului meu, fără să se lumineze, nemilos, toată mizeria care o adăpostește. Zbaterea zilei, alergările, soarele, bucuria de a avea soarele, - nu-mi dau răgazul să văd ce e în mine. Dar seara și noaptea mă înspăimântă.

N-aș vrea să mor în amurg, - coborâre de două ori în abis. Dacă mori ziua, moartea e parcă înșelată.

Ne așezarăm pe o bancă. Culorile se

atenuaseră. Era o seară de primăvară cu atmosfera toamnei.

Câțiva bătrâni se plimbau pe alei, printre rondurile florilor sfioase, așezate cu grijă ca să stea frumos și geometric. Nu toată grădina înflorise. Pătrate închideau florile viitoare ale grădinii. Un trandafir agățător se strângea în jurul unei coloane meschine, subțiri, de piatră. Lumini galbene pătau grădina.

- Mă îmbolnăvesc serile, zisei.

- Pentru mine, dimpotrivă, sunt evoca-toare, răspunse M.M, ușor încruntat. Avea bărbia lungă, aspră, nasul puternic.

Îl priveam. Iată un om al cărui tip chiar l-ar indica a fi făcut să lupte cu viața și s-o biruiască, - îmi zisei.

Un om cu bărbie proeminentă evolutiv și, într-adevăr, M.M semăna cu cineva, dar în același timp râsei în sinea mea cu tristețe: - Cât o să ne mai putem minți? Ce comedie! Ce comedie!

M.M spuse:

- Din camera mea văd dealurile și turlele Patriarhiei, Piața Bibescu și o mulțime pestriță. Când soarele amurgului scaldă în lumină turlele, se petrece ceva minunat. Din adâncuri misterioase răsare, suprapunându-se peste cea actuală, imaginea unor turle, a unei înălțimi pe care se afla, demult, un palat, o biserică. Nu știu de ce am siguranța că e o amintire din secolul al XII-lea, din Târnova, din Împărăția româno-bul-gară.

M.M ar fi continuat povestea și ar fi lungit-o, desigur. Mi-ar fi vorbit, simulând că-și aduce aminte de viața în care el era Petru sau Asan. De la gloriile vieților trecute, ar fi ajuns la siguranța că va însemna ceva și în viața aceasta. Ce reverii, ce vorbării ar fi urmat de o parte și de alta, știind totuși că nu ne credeam.

De câteva ori, în câteva seri îmi mărturi-sise iluminat: „Seara aceasta este o seară mistică. Îmi aduc aminte de o altă seară, dintr-o altă viață...”

Iar eu nu puteam suferi serile, pentru că (găseam noi explicația) murisem odată, într-un amurg, asasinat de o ceată de conspira-tori...

EUGEN IONESCU

Pagini rupte din jurnal

Abstract

We publish what Eugen Ionescu called Pagini rupte din jurnal. These are 11 pages, written in the French town of Honfleur. The writer thinks about the sense of history, about man's place in the history and makes a few reflections about the predecessors of the modern revolution in culture.

Keywords: Eugen Ionescu, diary, Honfleur, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Nietzsche

[fila 1] Să mă mențin totdeauna, cu efort, dacă e [ilizibil], – pe culmile cele mai înalte ale uimirii. [ilizibil] de bine, rău, politic, speranță disperare, [ilizibil], în inima misterului. Uitând că vasul se scufundă, [tăiat, stăpânul] uitând drama și logica scufundării, – să mai privesc cerul; sau să mă privesc pe mine însu-mi, existența mea uimitoare, independent de scufundare.

**

Pentru a locui în mirare să-mi [tăiate, că nu ș] întotdeauna seamă că nu știu nimic, că sunt în afară de lucruri deși în mijlocul lor, că totul este îngrozitor de obscur, – și că trăim și [tăiat, că] facem, pentru că uităm că suntem în afară de toate.

Să-mi spun și să gândesc cu intensitate că trăiesc și că nu știu ce e asta. Adică: să fac un efort constant de a sub-mina cotidianul, ocupațiile (a fi ocupat sau a fi absent, a fi prins de altceva) tot ceea ce acoperă uimirea. Trăim bucuria, suferința, participarea te îndepărtează [fila 2] de tine însu-ți, te aruncă într-o [tăiat, falsă] logică a istoriei și a oamenilor. Să te degaje în fiecare clipă de ele; să te porți d[es]părți de tine, să

privești și să te privești în afară de lucruri, [ș]i să reintri în miezul lor; în misterul lor de neînțeles.

De fapt, a fi uimit înseamnă, desigur, a fi tot în afară, – suntem mereu înafară, – dar și a fi la începutul despărțirii noastre de unitatea din care suntem rupți; înseamnă a fi la frontiera inițială de unde pornesc sensurile umane, logice, istorice. [tăiat, Desp] Lăsând în urmă istoria, ești, uimit, la porțile misterului; pierzi înțelesul istoriei, și de apropii de celălalt.

Pentru a simți lucrul acesta, e destul să mă uit extrem de atent la cartea pe care o am în față și să uit că este scrisă de Claudel; sau să mă uit la cheia aceasta și să uit că e făcută pentru a deschide ușa.

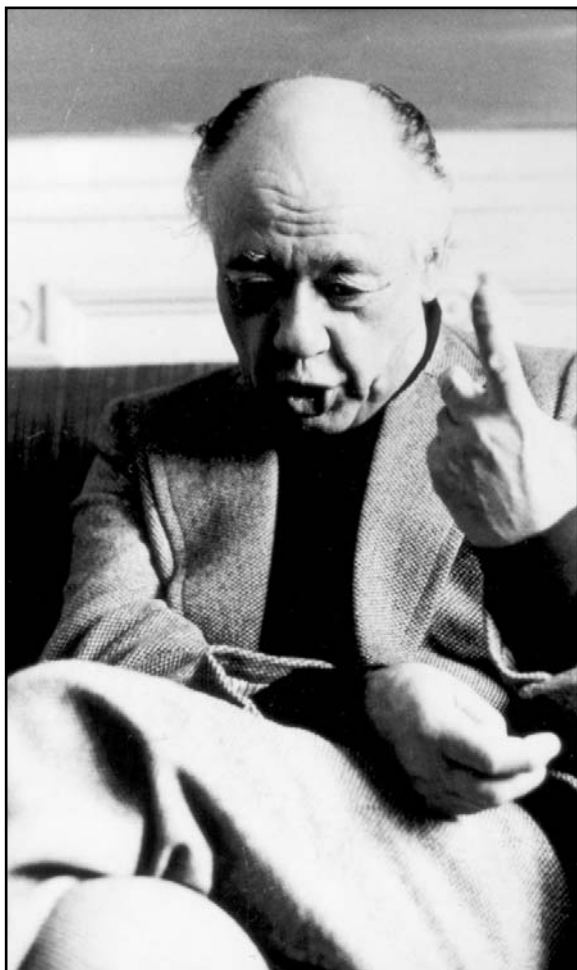
Să păstră un ce este asta, al lucrurilor, o posibilitate de dizolvare a aparențelor și a semnificației lor imediate pentru a prinde [fila 3] ceva din semnificația lor cea mai îndepărtată.

La același lucru ajung privindu-mă din ce în ce mai înăuntru, până ajung la mine, sau cât mai aproape de mine. Semnul că am ajuns limita ultimă posibilă (cu mijloacele mele rudimentare, empirice), e [cuvânt tăiat, ilizibil] această euforie, această tranșă. Uimirea că sunt totuși, deși există istoria, – și că sunt cu plinătate. Dealtfel, starea este inefabilă.

**

Să sari, fulgerător, în nonsensul lucrurilor. Să te obișnuiești să stai acolo. Dincolo de sensul lor cu care ne-am familiarizat, e un adânc nonsens al lucrurilor. Adică, sensurile lor istorice, umane nu mai ajung, se dizolvă. De fapt, pentru aceasta trebuie să izolezi lucrul; sensul obișnuit al lucrurilor pentru noi îl dau celelalte lucruri, mersul lor, căderea, scufundarea lor; noi punem lucrurile în legătură cu mersul lor, ni le explică mersul lor. Mersul lor le separă, le fură.

[fila 4] Iertând un lucru, tindem să-l legăm cu legăturile lui de dincolo, [cele] care desf[ăș]ur[e]ază sensurile obișnuite, superficiale. Noi nu putem realiza legătura, dar putem sta acolo unde legătura lipsește (absența ei e o chemare, e o prezență) și



unde sensurile actuale se dizolvă. La margine.

**

Când am văzut, prima oară, o „natură moartă” de Braque, care, cu atâta dragoste știe să regăsească unitatea lucrurilor dispartate, am înțeles că o *cheie* este identică cu o *carte*. Să spui, după atâția alții, că amândouă stau în *Unul*, e facial. E mai greu să simți asta. *Honfleur* – 28 Februarie. Oraș prea frumos, prea decorativ, fără să vrea. Portul de pescari este teatral. Casele din secolul al 16-lea, negre, strâmte, înalte ca niște domnișoare bătrâne, englezoaice, încheiate până la gât în rochii închise (în amândouă sensurile)

**

E destul să privesc cerul (într-o noapte [fila 5] cu stele, fără lună, – și brațele îmi cad în jos de nepuțință, de tristețe.

Dacă oamenii ar privi mai des cerul și foarte atent, ar muri de disperare și umilință. Putem trăi fiindcă îl uităm. Nu ne întristează numai; ne înspăimântă, ne înnebunește, ne sfâșie.

**

Deodată, conflictul european se risipise ca o ceață. Fugeau vertiginos dușmăniile ireductibile, catastrofa amenințătoare, ura și dragostea care mă înăbușe.

În față, în mine, orașul acesta nou, lumea aurorală. Străzile limpezi pe care nu mersesem niciodată, zidurile pe care le vedeam prima oară erau străzile înși-le și zidurile blânde ale unui Raiu.

Unde era lumea cealaltă, infernul terestru? Este, oare? A fost? Abia mai credeam.

O bucurie imensă; o primenire a ochilor, a sufletului. O nouă lumină în lume. Pietrele sunt pietre sau covor?

Ne dădurăm mai bine seamă că nu [fila 6] eram în lumea veche, cea de ieri, pentru că mersul nostru se făcuse zbor (adio lege a gravitației!) pentru că străzile urcau în cer, coborau din cer, stăteau, albastre, în cer; tot orașul era în cer, și noi în oraș.

«Salutare, cicluri și momente istorice, mi se pare că sunt un raiu».

Mi se părea.

**

Dincolo de cicluri, istorie, mișcare îmi tot propun să fiu. Un om rece de dincolo de cicluri. «Un înger?» îmi spune o [cuvânt tăiat, ilizibil] voce care seamănă cu [2 cuvinte tăiate, ilizibile] vocea Sfântului Toma din Aquino. «un înger este plinătate, neîmplinitule!»

... Un om de dincolo de cicluri nu este totuși un om rece; participă, nu la istorie, dar la lumea fragilă, tânără, primăvăratecă, eliberată de bătrânețea istorică.

A intra liber în miezul lucrurilor neîntinate. Să fii în lucrurile care nu fug, care nu cad, care rămân ele înși-le (bun?). Să fii în ceea ce nu fuge din lucruri, [fila 7] în veșnicul uimitor.

Lumea istorică coruptă, uzată; vag, își dă seama că este uzată. Se cârpește.

E nou ceea ce nu se schimbă niciodată. E vechi tot ceea ce se renovează. Așezările

istorice sunt vechi, pentru că se simte nevoia să fie renovate, adică să pară mai puțin vechi decât sunt (vechi, uzate, bătrâne; și mai au timp să se uzeze și mai mult încă, până ce n-au să mai fie bune de nimic. Atunci, din nou le va face bune Dumnezeu sau...).

1 *Martie*. Părăsind muntele St. Michel în caraghiosul îl priveam mișcându-se treptat prin fereastra din spate, încadrat ca într-o ramă. O carte poștală.

În clipa ceea, și pentru o clipă, sentimentul bine cunoscut de uimire: eu exist, eu văd asta, se este asta.

2 *Martie*. O violentă, ascuțită nostalgie a ceea ce este extra-uman; o dorință aprigă de distrugere a omului, a închisorii lumii caracterizează spiritul modern. Rimbaud este pre-revoluționar. [fila 8] Voința lui de distrugere a civilizației și a ordinii creștine, a occidentului etc. este revoluționară, – precursora a revoluțiilor de extrema-dreaptă sau de extrema-stângă. De asemeni dinamismul rimbaldian care făcea ca ideile să fie dezmințite, depășite îndată ce erau formulate; ca orice tipar, orice tehnică (poezia, – de pildă) să fie sparte îndată ce se începeau a se preciza, – se reflectează în dinamismul revoluțiilor moderne, în contradicțiile și duhul lor de distrugere.

Baudelaire este unul dintre primii moderni care au încercat să sfărâme [tăiate, *unitatea om individuu*] omul și să-l reîntregească în unitatea superioară a frumuseții. Sfărâmarea individuală, pentru întregirea [ilizibil] într-o unitate superioară, în absolut, a încercat-o și Mallarmé aproape în același timp cu Rimbaud.

Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé au eșuat, firește. În definitiv, încercarea lor era o încercare de mântuire cu mijloace personale, laice. Totuși, cei trei poeți [fila 9] au fost inși de-o covârșitoare [ilizibi] anvergură. În Franța, abia acum încep să fie cunoscuți, la noi ei sunt cu totul necunoscuți.

Dar nu despre aceasta e vorba, ci despre faptul că îndată ce această încercare înnebunită de depășire a limitelor umane prin distrugerea lor a început, – după ei, – să se cristalizeze în gesturi exterioare, în acțiune politică, – ea a început să decadă în intensi-

tate și să devină (în ciuda dinamismului principal) greoaie și aproape statică. Tot ce fac noii revoluționari e cu mult dedesubtul dinamismului, falsului profetism al lui Rimbaud. Deasemenea, la rândul ei, deslimitarea, tentativa neclară de identificare cu esența absolutului a lui Rimbaud, – în măsura în care era pasională, dominată, distructivă dar și distrugându-se, e mai prejos de încercare de deslimitare, gigantică a lui Mallarmé care, cu luciditate, încerca să făurească o tehnică mânuibilă de pătrundere în absolut. Mallarmé era, definitiv, el însuși însuflețit de un duh al distrugerii: distru-[fila 10]gerea a limbajului, a logicei, a convenției, a socialului, a terestrului.

**

Extrem de semnificativ este faptul că mișcările revoluționare moderne au fost pregătite, precedate de o literatură întreagă a agoniei, disperării, urii de om, a viziunilor de sfârșit apocaliptic, de deslimitare (de distrugere) a insului în colectivitate.

Revoluțiile actuale exprimă ura pentru eterna condiție umană; dorința de depășire a ei; de reintegrare în cosmos a omului izolat de el.

Dinamismul lor va deveni însă static peste zece ani; mai cristalizat, mai rob, mai individualizat și retransat din lumea reală decât civilizația „veche”.

**

Nu numai Nietzsche [2 cuvinte ilizibile], și alți nemți, sunt premergătorii revoluțiilor moderne; nu numai Dostoievski; [ilizibil] dar și Poe, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé.

Toți aceștia sunt niște Rousseau, Voltaire, [fila 11] Diderot, Montessqieu etc., a revoluțiilor din secolul XX.

**

Într-adevăr, Anglia și Franța apără omul, structura lui, limitele lui, organicitatea lui, integritatea lui firească și individuală. Izolarea lui de cosmos deasemeni. Iată ceea ce numim „lipsa de spirit metafizic” a Anglo-Francezilor.

Ceea ce numim „sensibilitate metafizică” la cutare și cutare ins renumit nu este, [ilizibil] de fapt, decât o nostalgie spirituală neîmplinită, o neputință metafizică.

Pagini rupte din Jurnal

~~carastine. Imi trebuia explicatii.~~

de Eugen Ionescu

Să mă mențin tot timpul, - cu efort, - dacã e
sã, - pe culmile cele mai înalte ale uimirii.
colo de linie, rău, politic, speranță, disperare
în inima misterului. Uitând că vasul
e scufundat, stăpânind uitând drama și logica
scufundării, - să mai privească cerul; sau să
mă privească pe mine însuși, existența mea
uimitoare, independent de scufundare.

Pentru a locui în mirare, că nu; să-mi
întotdeauna seama că nu știu nimic, că sunt
afară de lucruri deși în mijlocul lor, că totul
este îngrozitor de obscur, - și că trăim, și
facem, pentru că uităm că suntem înafară de
toate.

Să-mi spun și să gândesc cu intensitate că
trăiesc și că nu știu ce e asta. Adică: să fac un
efort constant de a submina cotidianul, ocupa-
țiile (a fi ocupat sau a fi absent, a fi prins de
altceva) tot ceea ce acoperă uimirea. Trăirea,
bucuria, suferința, participarea te îndepărtează

critice

2

de tine însuți, te aruncă într-o ~~falsă~~ logică a istoriei
și a oamenilor. Să te deghizezi în fiecare clipă
de ele; să te poți și de tine, să privești
și să te privești înafară de lucruri, să reintri
în miezul lor; în misterul lor de neînțeles.

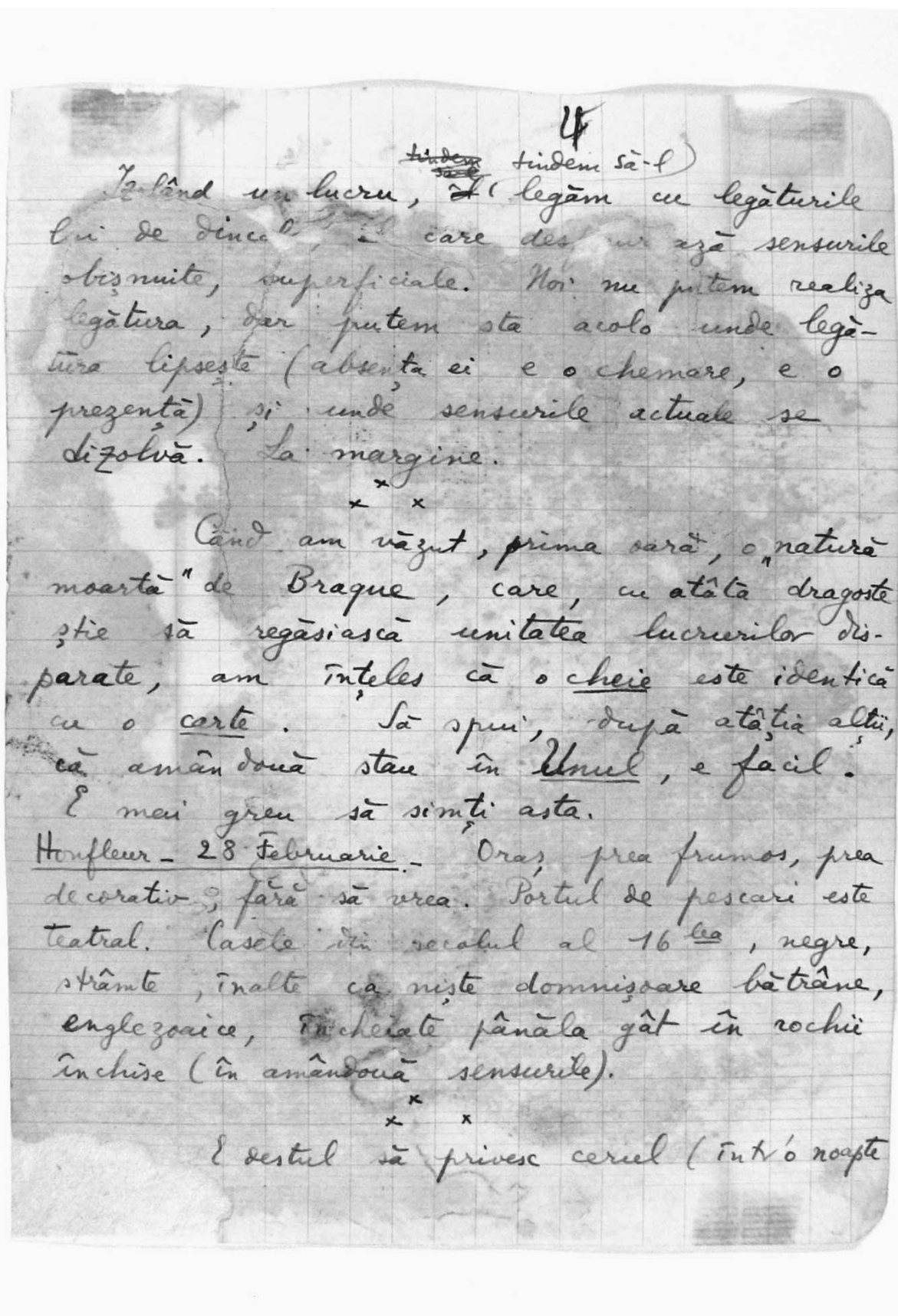
De fapt, a fi cuimit înseamnă, desigur,
a fi tot înafară, - suntem mereu înafară, - dar
și a fi la începutul despărțirii noastre de uni-
tatea din care suntem rupeți; înseamnă a
fi la frontiera inițială de unde pornesc sen-
surile ~~noastre~~ umane, logice, istorice. ~~De~~
Lăsând în urmă istoria, ești, cuimit, la
porțile misterului; pierzi înțelesul istoriei,
și te apropii de celălalt.

Pentru a simți lucrul acesta, e
destul să mă uit extrem de atent la cartea pe
care o am în față și să uit că este scrisă
de Claudel; sau să mă uit la cheia aceasta
și să uit că e făcută pentru a deschide
ușa.

Să păstrăm un ce este asta, al lu-
crurilor, și ^{posibilitate} de dizolvare a aparențelor, și a
semnificațiilor lor imediate pentru a prinde

3
ceva din semnificația lor cea mai îndepărtată.
La acest lucru ajung, privind-mă
din ce în ce mai înăuntru, până la
mine, sau cât mai aproape de mine. Semnul
că am ajuns: limită ultimă posibilă (cu
mijloacele mele rudimentare, empirice), e ~~starea~~
această euforie, această transă. Uimirea
că sunt totuși, deși există istoria, - și că
sunt cu plinătate. Dealtfel, starea este in-
fabilă.

x x x
Să sari, fulgerător, în non-sensul
lucrurilor. Să te obișnuiești să stai acolo. Din-
colo de sensul lor cu care ne-am familiari-
zat, e un adânc non-sens al lucrurilor. Adică,
sensurile lor istorice, umane nu mai ajung,
se dizolvă. De fapt, pentru aceasta trebuie
să izolezi lucrul; sensul ^{obișnuit} lucrurilor pentru
noi îl dau celelalte lucruri, mersul
lor, căderea, sufundarea lor; noi punem
lucrurile în legătură cu mersul lor, ni
le explică mersul lor. Mersul lor le separă,
le fură.



5
cu stele, fără lună, - și brațele îmi cad în jos
de neputință, se tristesc.

Dacă oamenii ar privi mai des cerul
și foarte atent, ar muri de disperare și
umilință. Putem trăi fiindcă îl uităm. Nu
ne întristează numai, ne înspăimântă, ne
înnebunește, ne sfășie.

+ +
Deodată, conflictul european se ri-
sipise ca o ceață. Fugeau vertiginos dușmăniile
ireductibile, catastrofa amenințătoare, ura
și dragostea care mă înnebunise.

În față, în mine, orasul acesta
nou, lumea aurorală. Străzile limpezi pe
care nu mersesem niciodată, zidurile pe care
le vedeam prima oară, erau străzile înguste
și zidurile blânde ale unui Raiu.

Unde era lumea cealaltă, infernul
terestru? Este, oare? A fost? Abia mai credeam.

O bucurie imensă; a primenire a
ochilor, a sufletului. O nouă lumină în lume.

Pietrele sunt pietre sau covor?

Ne dădurăm mai bine seama că nu

critice

eram în lumea veche, cea de ieri, pentru că mersul nostru se fusese schimbat (radio, și lege a gravitației!) pentru că străzile surcau în cer, coborau din cer, stăteau, albastre, în cer; tot orașul era în cer, și noi în oraș.

„Salutare, cicluri și moment istoric, mi se pare că sunt în rain».

„Mi se părea.

x x x

Dincolo de cicluri, istorie, mișcare îmi tot propun să fiu. Un om rece de dincolo de cicluri. «Un înger?» îmi spune o voce care seamănă cu a ~~un~~ vocea Sfântului Toma din Aquino «Dar un înger este plinătate, neîmplinitate!»

... Un om de dincolo de cicluri nu este totuși un om rece; participă, nu la istorie, dar la lumea fragilă, tânără, primăvărată, eliberată de bătrânețea istorică.

A intra liber în miezul lucrurilor neîntinate. Să fi în lucrurile care nu fug, care nu cad, care rămân ele înși-le. (teu?) Să fi în ceace nu fuge din lucruri,

7

în vesnicul viitor.

Lumea istorică coruptă, uzată; vag, vag, și dă seama că este uzată. Se cârpește.

E nou ceea ce ~~sau~~ nu se schimbă nicio dată. E vechi tot ceea ce se renovează.

Asezărilor istorice sunt vechi, pentru că se simte nevoia să fie renovate, adică să pară mai puțin vechi decât sunt (vechi, uzate, bătrâne; și mai au timp să se uzeze și mai mult încă, până ce n'au să mai fie bune de nimic. Atunci, din nou le va face bune Dumnezeu sau....).

1 Martie. Părăsind Mentele S^t Michel în caraghiosul autocar îl priviam micșorându-se creștat prin fereastra din spate, încadrat ca într-o ramă. O carte poștală.

În clipa cea, și pentru o clipă, sentimentul bine cunoscut de viimire: eu exist, eu văd asta, ce este asta.

2 Martie. O violență, ascuțită nostalgie a ceea ce este extra-uman; o dorință aprigă de distrugere a omului, a închisorii lumii caracterizează spiritul modern. Rimbaud este pre-revoluționar.

critice

8

Voința lui de distrugere a civilizației și ordinii creștin, a occidentului etc. este revoluționară, precursoră a revoluțiilor de extrema-dreapta sau de extrema-stânga. De asemenea, dinamismul rimbaldian care făcea ca ideile să fie desmintite, depășite îndată ce erau formulate, ca orice tipar, orice tehnică (poezia, de pildă) să fie spartă îndată ce se începeau a se prezisa, — se reflectează în dinamismul revoluțiilor moderne, în contradicțiile și duhul lor de distrugere.

Baudelaire este unul dintre primii moderni care au încercat să sfărâme ~~unitatea~~ ~~o~~ ~~indivizibil~~ omul și să-l reîntregească în unitatea superioară a frumuseții. Sfarâmarea individuală, pentru întregirea ~~o~~ într-o unitate superioară, în absolut, a încercat-o și Mallarmé aproape în același timp cu Rimbaud.

Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé — au eșuat, firește. În definitiv, încercarea lor era o încercare de menținere cu mijloace personale, laice. Totuși, cei trei poeți

93
au fost însi de-o covârșitoare ~~anver-~~gură. În Franța, abia acum încep să fie cunoscuți, la noi ~~ei~~ ei sunt cu totul necunoscuți.

Dar nu despre aceasta e vorba, ci despre faptul că îndată ce această încercare înnebunită de depășire a limitelor umane prin distrugerea lor a început, — după ei, — să se cristalizeze în gesturi exterioare, în acțiune politică, — ea a început să decadă în intensitate și să devină (în ciuda dinamismului principal) greoaie și aproape statică. Tot ce fac noi revoluționari e cu mult dedesubtul demeritului, falsului profetism al lui Rimbaud. Deasemenea, la rândul ei, deslimitarea, tentativa neclară de identificare cu esența absolutului a lui Rimbaud, — în măsura în care era pasională, dominată, distructivă dar și distrugându-se, e mai puțin de încercarea de deslimitare, gigantică, a lui Mallarmé care, cu luciditate, încredea să faurască o tehnică ~~a~~ mânuibilă de pătrundere în absolut. Mallarmé era, în definitiv, el însuși însoțit de un duh al distrugerii: distra-

critice

10

gere a limbajului, a logicii, a convenției,
a socialului, a terestruului.

x
x x

Extrem de semnificativ este faptul că
mișcările revoluționare moderne au fost
pregătite, precedate de o literatură întreagă
a agoniei, disperării, urii de om, a viziunilor
de sfârșit apocaliptic, de deslimitare (de
distrugere) a omului în colectivitate.

Revoluțiile actuale exprimă ura pentru
eterna condiție umană; dorința de depășire a ei;
de reintegrare în cosmos a omului izolat
de el.

Dinamismul lor va deveni însă static
peste zece ani; mai cristalizat, mai robitor,
mai individualizat și retransat din lumea
reală decât civilizația "veche".

x x

Nu numai Nietzsche a ~~est~~, ni alți
nemți, sunt premergători revoluțiilor
moderne, nu numai Dostoievski; dar
și Poe, Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé.

Totul acesta sunt niște Rousseau, Voltaire,

18
Diderot, Montesquieu etc, a revoluțiilor din
secolul XX.

Intr'adevăr, ^x ^x ^x Anglia și Franța apără omul,
structura lui, limitele lui, organicitatea
lui, integritatea lui firească și individuală.
Ipoteza lui de cosmos deasemenea. Dar
ceea ce numim „lipsa de spirit metafizic”
a Anglo-Francezilor.

Ceea ce numim „sensiibilitate me-
tafizică” la cutare și cutare ins renumim
nu este ~~adev~~ de fapt, decât o nostalgie
spirituală neîmplinită, o neputință meta-
fizică.

— Eugen Ionescu

EUGEN IONESCU

Jurnal*

Abstract

At the origin of the Diary published in French (1968), are the sketches of many attempts, abandoned in vary phases, of the author to organize and analysis his existence in an Diary. And those fragments, dated in different epochs, are an strong proof that between Eugen Ionescu and Eugen Ionesco has existed an line of continuity witch is passing from the biography to his work.

Keywords: confession, diary, meta literature, psychoanalysis, Romanian literature, French literature.

Paris, 19 mai 1939. Nu înțeleg și nu știu nimic, nimic, nimic. N-am intuiția nici unui sens, a nici unei substanțe. Ar trebui să fac eforturi supreme ca să încerc să pot vedea, dincolo de lumina zilei și luciditatea nopții, dincolo de cer și stele, dincolo de legi. Sunt un prost. E ușor să spui: „Totul e absurd, nu pot ști și înțelege nimic din lucruri” – dar cuvintele acestea banale dacă nu le pricepi. Acum sunt într-unul din rarele momente în care îmi dau seama adânc cât de leneș intelectualizește sunt, în care trăiesc ascuțit că nu știu și că nu văd.

Am sentimentul greu că lumea sfârșește, că totul se va prăbuși. Nu mai pot imagina ce rost ar mai avea lumea să continue să trăiască și ce ar mai putea fi după cele ce au fost și sunt, după atâtea zeci de secole. Gândul sfârșitului lumii a devenit pentru mine ceva permanent, familiar. Ce-ar mai putea fi după această imensă oboseală lungă și după acest chin atroce?

Dar însuși acest penibil sentiment stă acum în urma faptului că nu văd, că nu știu nimic. Ce e dincolo de miliardele de oameni, de stele, de case, dincolo de înăuntrul lor; ce este ceea ce mă pot întreba, ce este? Politicul, „marile” momente istorice actuale, legile umane, medicina, fizica, chimia astronomia ș.a.m.d. sunt fleacuri și imbecilități inefabile împreună cu cuvântul „inefabile”. Nu știu decât că toate lucrurile astea sunt prostii despărțite de *sens*, despre care nu știu ce este.

22 mai. Acum o lună am fost, împreună cu R., în satul La Chapelle-Anthenaise – locurile copilăriei mele. De peste șaisprezece ani am plecat de-acolo și nu revenisem niciodată. (Când scriu lucrurile acestea, mă gândesc că dacă nu au altă valoare, o vor avea pe aceea de a-mi înlesni reamintirea; de a mă face să sufăr mai adânc când voi citi spusă precis – o viață totdeauna în goană după viață.) Marie, țărancă ce mă îngrijise când eram mic, mi-a dat adresa Simonei, mica mea camaradă din copilărie, acum măritată B. Am fost astăzi s-o văd.

E mai mult urâtă. Un profil lung, aspru, dar din față – ce contrast – o figură extrem de dulce. Îi anunțasem vizita. Era mai tulburată încă decât mine. A făcut un gest să mă sărute (se gândise, probabil, dinainte, că așa trebuie să mă primească). O vedeam după șaptesprezece ani. Căutam să regăsesc în ea chipul Simonei mici.

Imposibil să restabilesc vechea ambianță. Cu o emoție imensă, ca în fața miracolului morții, al vieții, al transformării, o priveam cu o fixitate obositoare, fără să-mi pot întoarce ochii. Era altcineva – o străină, aptă însă să fie foarte aproape de mine; amintiri se integrau ei, și parcă nu, ca într-o luptă. Era ceva – din sentimentul că se cunosc, parcă foarte bine și parcă deloc – doi oameni întâlnindu-se într-altă viață. Căci era, oricum, peste o mulțime de baricade, o legătură așa de adâncă și obscură, apărând din străfundurile uitate ale copilăriei.

Îmi amintesc, din copilărie, relativ puține lucruri, dar – mai mult decât amintirea lucrurilor precise – e și o altă amintire din

* Text apărut în "Viața Românească", nr. 12, 1939, pp. 92-104.

adâncuri, așa cum trebuie să aibă morții amintirea vieții: fără fapte, fără sensuri, fără oameni sau peisagii. Vorbirăm despre Marie, despre La Chapelle, despre Moară. Constat că Simona își amintea lucruri și mai puține decât mine: dar era, ca și la mine, aceeași amintire fără amintiri, extrem de intensă, crescută nu ști de unde. Eurile noastre actuale ne separau. Un eu, foarte interior, un eu necunoscut, și totuși atât de autentic al nostru, ne lega, ne leagă. „Sunt atât de fericită să te revăd” – fură primele ei vorbe, spuse cu figura ușor strâmbată de emoție, și erau adevărate.

(Neapărat, neapărat trebuie să scriu despre *Moară*, despre copilărie, înainte de-a uita iremediabil totul; atâta timp cât încă mai pot avea destulă sensibilitate, adică destulă amintire a *substanței* copilăriei. Și ce chin fără nume să-ncerci să spui astea. Nici dacă aş avea talent n-aş putea-o face.)

Eram într-o stare cu totul curioasă, nouă, inefabilă. Asta trebuie să simți la Judecata de Apoi, când îți amintești viața de care răspunzi, nu lucrurile, ci substanța vieții.

Sunt atât de mult altul – decât cel care eram eu acum atâta timp! Am impresia că eul de-atunci se trezește ultima oară în mine, înainte de a muri definitiv, căci, astăzi, parcă redevin puțin cel de atunci. Așa va muri pentru cel de șaizeci de ani și vârsta asta de douăzeci și nouă de ani; așa va muri și omul acesta *eu*, pentru ceea ce *eu* va fi.

Cum am putut muri, în mine însumi, pe încetul, fără să-mi dau seama! Mi-e dor de mine, cel de-atunci, cel mic, un dor disperat, fără leac, cum mi-e dor de morți, de maică-mea.

(Îngrămădesc aici vorbe fără șir, abstracte și goale, fac un efort teribil să traduc, și nu pot, intensitatea acestor momente.)

Deodată simt cât d adânc misterioase sunt toate. Sunt aproape de esența intimă, unitatea miraculoasă a lumii.

În definitiv, ceea ce simt acum, e asta: sunt altul decât cel de azi-dimineață, înainte de a o vedea pe Simona. Eul meu de-acum șaisprezece sau șaptesprezece ani re trăiește în mine, o clipă. Nu cum eram. Numai un fel de spirit al lui trăiește. Sau, mai precis:

eu, cel ce sunt acum, sunt luminat de el.

... De fapt, nu pot înțelege nimic din toate astea. Nimic nu pot desprinde. Îmi dau seama doar că trăiesc un moment extrem de intens, luminat de o lumină nouă. Și însăși starea aceasta a început, în clipa în care scriu, să se stingă. Nu am decât siguranța acestui miracol inexprimabil, a apariției *lui* neașteptate, în mine, din imense depărtări, din altă lume.

Mai sunt sigur că niciodată nu am să mai trăiesc ceea ce trăiesc acum. Voi pierde unicitatea momentului – și l-am pierdut definitiv și pe *el*. Îmi voi aminti că momentul acesta a fost luminos și tare, dar nimic nu voi păstra din luminozitatea și puterea lui.

(Mi-e groază când mă gândesc că niciodată n-am să mai trăiesc *asta* și că mâine, recitind aceste pagini, au să-mi pară banale, fără cuprins, golite de o substanță ce nu se lasă niciodată prinsă. De altfel, pentru ca să se înțeleagă ceva din aceste pagini chinuite, e necesar un efort mare de bunăvoință și atenție: un efort pentru a despuia cuvintele de uzura și cotidianul lor. Pentru ca niște vorbe banale să-ți exprime oarecare substanță de viață, trebuie să le citești ca și cum le-ai întâlni pentru prima oară; trebuie să le citești extrem de atent și *ca și cum le-ai traduce* din altă limbă; numai așa cuvintele nu rămân neutre, ci se pot umple de viață; o frază trebuie trăită.)

Dacă m-aș duce s-o revăd pe Simona, aş strica și această ultimă urmă d4e retrăire a lucrului de atunci. Nu m-aș mai putea întâlni decât cu o doamnă străină și oarecare, Simona cea nouă, de acum. N-am să mai trec niciodată [pe] la ea.

Astăzi însă mi-a fost extrem de greu să plec de la ei. Nu știu ce așteptam. Am fost trist și pustiu la plecare.

Ajuns acasă, mă uitai câteva minute în oglindă și căutai chipul meu buhăit de om matur, matur, matur – chipul pur al celui de zece ani. Același efort chinuitor și inutil, cel de a descoperi chipul interior sub buhăiala mea spirituală actuală.

... Descopăr la mine o curioasă psihologie de strigoi. O tendință de reîntoarcere pentru a împlini o lipsă; de retrăire a aceluiași lucruri; de nedepășire. Mă întorc la *Moară* după șaptesprezece ani, pentru a o

retrăi; mă caut, în străfunduri, pentru a mă retrăi pe mine însumi. Nu mă las să mă pierd, să mă regăsesc pe alte planuri. Sunt în căutarea aceluiași plan de viață, părăsit și regretat. Sunt din cei ce se întorc ca să rezolve ceea ce nu au putut rezolva când trebuia.

(E târziu și sunt foarte obosit. Mă mir că am putut scrie atâta.)

24 mai. În două zile, aproape am pierdut posibilitatea de a vibra la lucrurile acelea. Recitind, nu regăsesc nimic.

Cuvintele și literatura pot lesne exprima sentimentele psihologice, lucrurile din realitatea relativ rudimentară și grosolană. Nu pot exprima nimic din ceea ce este dincolo de această realitate, pentru că ele sunt făcute din substanță și pentru realitatea inferioară. Este cu neputință să spui *ce este*, să traduci în limbajul inferior al expresiei obișnuite, când te afli, deodată, orbit în fața legilor mari și tainice ale lăuntricului realităților: moartea, viața, transformările. Le descoperi uneori, înmărmurit, și rămâi subt ele. Parcă pui mâna pe ele și parcă nu. Nu am ajuns – nu se poate – la cât de puțin din înțelegerea lor, dar la sentimentul prezenței lor uimitoare. Misterul nu se poate spune.

Câțiva dintre poeții francezi ai simbolismului (Mallarmé, îndeosebi, ți, mai puțin teoretic, dar mai spontan și mai natural Arthur Rimbaud) au încercat să facă – tentativă covârșitoare – ca cuvintele să exprime mai mult decât pot, să pătrundă în zone superioare lor. Era un efort tragic al unor oameni care intuiau obscur ceea ce este peste oameni. Dacă au reușit, deși atât de imperfect, să exprime pentru ei și pentru un moment lucruri inexprimabile, și să-și lămurească lucruri nelămurite și ininteligibile – am redevenit, în expresie, ininteligibili. Tentativa lui Mallarmé, cum bine se știe, a eșuat; pe măsură ce trece timpul, Mallarmé e tot mai închis în el însuși, în cuvinte care, în loc să devină punți, devin ziduri, bariere. Curând, va fi cu totul de neînțeles.

Prozatorii – cei ce exprimă realități pipăibile, sentimente, stări umane obișnuite etc.

– devin, din ce în ce mai limpezi, mai facili, mai „documentari”. Nici chiar Proust, care e cel mai dificil dintre prozatori, cel mai poet dintre romancieri, realizator al expresiei rare – nu scapă de această curioasă degradare: fraza lui greoaie a devenit clară, și valoarea lui artistică tinde să devină tot mai mult valoare de document.

3 iunie. Au reînceput neliniștile europene. Presimt că iarăși vom trece prin niște crize groaznice, care vor împiedica patru sau cinci sute de milioane de europeni să aibe capul la orice altceva. Din nou, eu însumi voi fi copleșit, speriat, cu respirația întretăiată, furios.

În Paris, în lunile martie și aprilie, trăiam într-o tensiune intolerabilă: din clipă în clipă așteptam să-nceapă războiul, să fie bombardat Parisul. După ce a trecut momentul de primejdie iminentă, am mai rămas, un timp, în atmosfera alarmei. Trăiam de la o zi la alta, bucurându-mă de liniștea provizorie ce-mi era dată în acea zi, păstrând, însă, permanent, sentimentul fragilității, stării de provizorat a liniștii. Eram pregătit sufletește pentru cataclismul ce se aștepta. L-aș fi primit, prin urmare, mult mai puțin greu.

Dar, pe la jumătatea lui aprilie, lucrurile se schimbă. Sentimentul primejdiei, al crizei permanente se atenuă, dispăru. Am reînceput să trăiesc într-o dulce liniște. Se îndepărtase cu totul acel sentiment de așteptare, de pândire a catastrofei, și, iată-mă din nou, dezarmat sufletește în fața ei.

Senzații proaste, presimțiri rele. În curând, trebuie să se petreacă lucruri teribile în Europa. Nu trebuie să mă mai las pradă liniștii; să fiu, din nou, pregătit pentru totul, în atmosfera de catastrofă iminentă. Să fiu mereu gata. Să nu fiu surprins. Trebuie să reintru, din clipa asta, în neliniște și să n-o mai părăsesc. Șase săptămâni de „vacanță” au fost suficiente ca să mă facă să pierd senzația crizei, ca să mă facă să mă reintrez într-o liniște absurdă, ireală.

Lumea de astăzi este panică. Lumea reală este panică. Nu trebuie să mă dezo- bișnuiesc de rău. Orice obișnuință provi-

zorie în răgaz îmi poate fi fatală. Nu am șanse să rezist decât dacă mă inoculez zilnic cu această atmosferă a teribilului care să-și fie, poate, propriul antidot.

4 iunie. Azi-dimineață, privindu-mă, mi-am zis: iată un picior bătrân, de om de aproape treizeci de ani; o burtă de aproape treizeci de ani. În curând, o să am treizeci de ani. Nu am decât să întind pasul, și iată-mă la treizeci de ani.

Mă uitam la mine ca la o făptură monstruoasă. Așa cum mă uitam, când eram tânăr sau copil, la oamenii de treizeci de ani, de patruzeci de nai, grași și păroși.

Am devenit *ei*, acum. Sunt un om „ca la treizeci de ani”. Sunt un bărbat, un matur. Am obrazul lat, de bărbat. E groaznic, e dezgustător. E groaznic să nu fii foarte tânăr. Vârsta de douăzeci și opt, de treizeci de ani îmi părea, nu prea de mult încă, pierdută în noaptea depărtărilor, și-acum, iată, e în plină zi, în plin miez de zi. Parcă e o păcăleală.

E îngrozitor să fii matur: împietrit, păros, gras, murdar. Cum ai ajuns aici? E inexplicabil.

O nostalgie ascuțită după copilărie. Măcar vârsta de optsprezece ani... Mai târziu, ești un bătrân fără ardoare, fără fervori, care nu mai e în stare de nimic, nici să se convertească, nici să se damneze, nici să fie genial. Un om „ca la treizeci de ani”. Un om sfârșit.

Mă gândesc că sunt cu desăvârșire stupid, închipuindu-mi că pot repara puțin din ireparabil, că pot realiza și salva, scriind acest jurnal.

Mai întâi: scriind și manifestându-te în literatură, nu salvezi absolut nimic nicio dată. Dimpotrivă, dacă e ceva omenesc care ar putea scăpa de la pierdere, îl pierzi definitiv făcând literatură. Mântuirea, adevărul sunt dincolo de manifestările omenești de orice fel: sociale, politice, culturale, științifice etc. Tot ceea ce omul scoate din omenia lui și îl dă, în literatură, omului, este pierdut, aruncat din nou. Ceea ce este omenesc în om trebuie ridicat pe deasupra omenescului, eliberat, salvat din omenesc. Dacă așa ceva se poate. Dacă nu, în orice caz nu e

(X)

mănea, în sufletul nostru, o îndoaie amară și ne-
mărturisită, - și nu mai știu bine dacă credam
într'adevăr în noi, sau ne minteam ca să ne
putem suporta.
Dar era în noi sădită noua înălți-
milor; o dorință arzătoare de a trăi o viață
semnificativă. Și nu era ~~un~~, poate, o simplă
vanitate.

Meschi năria, banalitatea, lipsa de esențialitate
a vieților din jurul nostru ~~se părea~~
~~noastră~~, ne inspiră o simțăminte.

Ne întărea credința în genialitatea noastră
faptul că în cărțile pe care le citeam, ne
întâlneam cu propriile noastre probleme, -
lucruri ce nu e de mirare, deoarece toți
oamenii își pun, - filozofic sau empiric,
rudimentar sau subtil, - în mod natural,
aceleași ~~probleme~~ întrebări, - dar care, atunci,
ne părea a fi dovada sigură a superiori-
tății noastre asupra celor din jurul nostru.

Niciunul din ~~noștri~~ camarazi noștri

de școală care jucau fotbalul, vorbeau ~~despre~~
dame urât, emanau gaze și făceau haz
și mică profesorii, care stău doar beca
cărții și se buceau răia apertivă, după
cursuri, la băcanul din colț nu mi se
făceau semni a fi socotiți egali noștri.

Vicinalul din sementi tota de ată nu a
fost chemat de riscina lui, de groaznica reîn
portanta a furtului și nu a ^{într-un} fost oprit
de numărul nefărsit

A fi chemat de teama martii, de
sentimentul micimii omenești; a rămăna co-
plăsit, înmărmurit de numărul nefărsit
al stelelor, de imensitatea prătililor; a
și că ~~stătu~~ materie e ~~pe~~ o
aparentă; că viața e o pedapsă; a te
simți confundat, pierdut în infinitul mare,
uluit de infinitul mic; a crede că poate
nu ești măcar o unitate, ^{de atâtea} lumina răzga-
și te înșuți nefind decât un număr

nimic de făcut. O încercare mare trebuie făcută în realizarea unei arte sacre.

Pe de altă parte – nici menținându-mă, mărginit și greoi, în cultura pentru cultură, în valorificarea pentru om a umanului din mine (umanism: folosești umanul pentru om, în loc să-l închini lui Dumnezeu) – nu fac un joc bun. Căci scriu aici, cu forme vechi, ca un om vechi, al unor realități perimate, depășite, epuizate.

Măine, se va schimba totul în lume – dacă va mai fi ceva. Tot ce scriu aici sunt crize și probleme ale „ieri”-ului. Scriu pentru a încerca să trăiesc în oameni care, ei însuși, mor. Sunt străin de oamenii ce se nasc astăzi și mâine.

În definitiv, sunt un om constituit din goluri. Acum, la acest sfârșit de ciclu vechi, nu mai sunt nici măcar o problemă pentru alții. Cazul meu e rezolvat de ei și trecut la arhive. Nu mai sunt problemă decât pentru mine, dar cu atât mai gravă.

Voi îmbătrâni, împietrindu-mă în goluri. Bogățiile mele sunt mizeriile unei adolescențe chinuite și cerșetoare, N-am învățat nimic, nu știu nimic. N-am folosit nici o experiență, nu mi s-a dat nici un răspuns. Încep să trec, cu nimic în mâini. Mă uit în urmă. Nu am din mine ce alege.

Și vreau să fiu tânăr, să fiu nou, să fiu trist, să ard.

(Mă îngrozesc de mine însumi. Un singur om, ea, mă poate apăra de mine însumi.)

Să fiu salvat? Ce merită să fie salvat din mine? Chemările, febrele, frământările astea, mă justifică oare?...

... De fapt, îmi dau seama, pun toate lucrurile astea, greșit, pe planul sentimentalului. Afectivitatea asta e planul care cade.

Are să domine lumea o ordine intelectuală, de știință și luciditate. Eu n-o ajung. Cad, împreună cu lumea veche, afectivă și religioasă. Lumea de mâine e de metal mai tare.

13 iunie. Sunt patru zile de când nu am mai scris nimic aici. Credeam că n-am mai scris decât de ieri. Fuga timpului se accelerează în progresie geometrică.

E seară. Am impresia că mă culc pentru a mă trezi mâine dimineață la vârsta de șaizeci de ani.

Când mă gândesc că și R. îmbătrânește, odată cu mine, că timpul fuge și pentru ea, tristețea mea se însutește. Sunt grav răspunzător de timpul, de viața pe care o pierde și ea, alături de mine. Își dă toată viața pentru a mă apăra, pentru a mă organiza, pe mine cel ce cade, pe mine care sunt haos.

Acum vreo patru ani, Ștef., prietenul meu, cânta, la beție, un cântec popular sfâșietor: un plânset al bătrâneții, simplu și dezolant (*Bătrânețe haine grele*, etc.). În noaptea aceea, mi-aduc aminte, am avut un coșmar. M-am visat bătrân, îmbătrânit deodată, viața, tinerețea, alunecate printre degete. Era o disperare fără nume. M-am trezit, în dimineața însoțită, plângând de fericirea de a-mi putea spune: „Am douăzeci și cinci de ani, nu șaizeci”. Însă, panica unui gol, unui trecut gol, unei vieți fără viață, fără chip, nu am putut-o înlătura. Și nici acum. Nici mai ales acum. Golul (câțiva ani au trecut!) a început să se întindă în urma mea. Năvălesc, în fuga cea mai mare, din spate gonit, spre bătrânețea hidoasă. Nu mai am timp de nimic. Golul se constituie, se împietrește, se definitivează în mine, peste mine.

Am de lucrat, neîntrerupt, zi și noapte. Dacă mă zbat, am impresia că pierd timpul. Dacă mă odihnesc, e mai rău. Mă întind pe pat cu un roman în mâini, pentru o jumătate de oră; să mă duc „să iau puțin aer”, o oră, de cheiurile Senei și mă trezesc, deodată, că au trecut (cum? cum?) Trei zile, trei săptămâni, trei luni. Așa stau, între somn și trezie – și timpul trece golindu-mă.

La urma urmei, ce importanță are și asta? Toți oamenii trăiesc la fel, în toată lumea. Dar eu simt nevoia să mă umplu, să nu fiu gol.

(Uman, uman, uman, uman! Până-n gât! Uman, uman! M-am plictisit cât de uman sunt, document uman! Pfff! Umanitate, abjecțiune!)

6 iulie. Războiul european pare a fi foarte aproape. O frică mă cuprinde. O să

scăpăm oare de data asta? Dacă scăpăm acum, vom fi liniștiți până la anul: anul fatidic, 1940. Lipsa noastră de curaj, comoditatea noastră refuză războiul. Cerșim câte-va luni de pace. Câteva luni! E un timp infinit.

Tot aștept marea zguduire care să mă îmboldească pe calea marilor și esențialelor valori ale Spiritului, dar mă tem că voi fi indolent și, în timpul marei zguduirii, cotropit, dominat.

...Sunt plin de uimire, nedumerire, tristețe față de toate aceste eterne suferințe umane: nostalgia cerului, panica de moarte, blestemul de a ne urî unii pe alții (sau de a ne iubi); cu stelele deasupra capului, cu pământul acesta sub picioare, ce fac eu aici? Și ce e asta?

Mă întreb prostește: e oare adevărat ce se spune, că fața lumii are să se schimbe? Că oamenii care au ochii făcuți ca să vadă lumea de astăzi nu vor putea să vadă lumea de mâine?

Ce scriu eu în jurnalul acesta, va mai putea oare interesa?

Dacă se schimbă lumea fundamental, literatura asta nu va mai avea rost. Pentru cunoașterea omului, vor fi poate mijloace mult mai sigure, mai pătrunzătoare decât superficialele mele autoanalize desuete (științele vor schimba cu totul perspectivele actuale; iar metafizica însăși și noile așezări politico-sociale vor determina o altă înțelegere a omului; lucrul se spune de toată lumea, dar mi-l spun și eu mie). Și, la urma urmei, nu știu dacă merită ca un asemenea scop – supraviețuire a mea, a acestui ins mă dezgustă când îl privesc în oglindă, sau interior, să grupeze toate preocupările mele pentru toată viața; mă-ndoiesc dacă merită să-mi dau toată viața pentru asta, pentru mine; și, apoi, nu știu dacă voi avea liniștea și lipsa de lene necesare.

În orice caz, dacă totuși mă consacru acestui scop mărunț, însemnează că am pierdut definitiv orice sens al dragostei, al mântuirii spirituale. Nu mai simt, nu mai știu ce înseamnă mântuirea. Și, ne mai știind, nu mai pot să vreau mântuirea.

Și cu cât voi îmbătrâni (și va fi atât de repede!) în această literatură și indiferență

spirituală, cu atât mai greu îmi va fi să parvin a înțelege ceva. Imposibil, va fi.

Hotărâsc să fac, totuși, toate eforturile să rămân treaz. Voi lupta împotriva tuturor grăsimilor cărnii și ale sufletului. Bătrânețea este grăsime. Indiferența este grăsime. Inerția este grăsime. Moartea e o coborâre în pământurile grase. Diavolul este grăsime. Burghezia este grăsime (în burtă și capital). Lenea este grăsime.

12 iulie. A apărut jurnalul complet, pe cincizeci de ani, al lui André Gide. Apariția lui datează de vreo două sau trei săptămâni și nu m-am putut decide să-l cumpăr. Mă tem cumplit că scriu și eu în același gen – dar cu mult mai puține mijloace. Mă interesează fiecare caz și om în parte. Andè Gide mă reprezintă, odată cu el însuși, și pe mine, și pe domnul lucid X, și pe trimisul Z ș.a.m.d. Noi, cu viețile și experiențele noastre, cu febrele și amărăciunile noastre devenim inutili în expresia literară. E unul care ne cuprinde pe toți. Ce rost ar avea să-l repetăm?...

Mă necăjește faptul că, din ce în ce precizându-mă, mă dovedesc a fi un întârziat. Nu sunt nici răsăritean, nici occidental. (În occident, e prea târziu ca să mă pot integra, ca să mai prindă grefa.) Nu sunt nici în car, nici în căruță. Sunt un amestec hibrid de spiritualitate catolică și ceva ortodoxă.

... Și mă zbat, în mod absurd, pentru lucrurile acestea în ajun de prăvălirea tuturor lucrurilor acestora și a tuturor celorlalți. Mă cert pentru un loc mai bun în compartiment, deși știu foarte bine că trenul va deraia peste un kilometru. Atâta mai avem: abia timp să ne închinăm.

Nici chiar eu, ins obsedat de moarte, de trecerea în goană a timpului, conștient de vidul realizărilor lumii, nu-mi dau întotdeauna seama că nu trebuie să facem, din prăzile morții, scopuri de viață.

17 iulie. După masa de seară, obosit, greoi, am adormit. Un vis inexprimabil, obscur, m-a chinuit. Nu-mi pot aminti, precis, ce era, în imagini. În substanță, acesta era chinul: moartea este, poate, foarte aproape și eu nu am făcut încă nimic ca s-o

infrunt de sisteme ^{planare} ~~slabe~~ microcosmice, și
la urmă, golul; că este aliatul din
goluri, ~~sentimentul~~ ^{sentimentul} ~~vie~~ ^{vie} ~~și al lucrului~~
~~irreparabil~~, - ~~istă~~ ^{istă} ~~ca ne pareau a fi~~
~~semne de noblete~~ ^{istă} ~~banalitate~~
ce ne făceau totuși ^{ca} ~~constitue~~ ^{constitue} singurele
semne de noblete ~~și al lucrului~~ ^{spirituală}.
~~Deci~~ ^{Deci} ~~mi pare~~ ^{mi pare} ~~caracteristic~~
~~este faptul că~~ ^{este faptul că} ~~mi am trăit~~
dacă însă sunt ^{și} ~~predispus~~ ^{predispus} la
înfrângeri, dacă sunt inapt pentru victo-
rie, pentru entuzias ~~și~~ ^{entuziasme}, pen-
tru orice este credință în putere, ~~și~~
~~realizabile~~ ^{realizabile} creație ale umanității, -
lucrurile ^{aceasta} ~~se datorează~~, desigur,
~~faptului~~ ^{faptului} ~~că~~ ^{că} ~~trăgura mea~~
~~la viața~~ ^{la viața} ~~mea~~ ^{mea} ~~intelectuală~~ ^{intelectuală} ~~și~~ ^{și} ~~politică~~ ^{politică}, în
adolescență, sub semnul sub steaua
~~aceasta~~ ^{aceasta} ~~a nimicniciei universale, a~~
~~mortii~~, ^a ~~indivizibilității~~ ^{indivizibilității} ~~prăvălit~~ ^{prăvălit} în

~~prăpastia~~ ^{prăpastia} ~~absurde~~ ^{absurde} ~~inf~~
pierdut ca un bob de nisip în nesfârșitul
lumilor.
Dar ~~Memoria~~ ^{Memoria} ~~ca suferă~~ ^{ca suferă} ~~pentru lucruri~~ ^{pentru lucruri} ~~înalte~~
și sentimentul superiorității mele asu-
pra semenilor de rătă ~~na au putut~~
~~registra~~ ^{registra} ~~și~~ ^{și} ~~se am~~ ^{se am} ~~prăvălit~~ ^{prăvălit} ~~la primele lo-~~
~~vituri ale vieții~~.
Prătoria dintr-o ~~livrescu~~ ^{livrescu} ~~liberal~~
și mine ~~creșuse~~ ^{creșuse} ~~pe aceste~~ ^{pe aceste} ~~doce~~
lucruri: ~~pe un fel de~~ ^{pe un fel de} ~~solidaritate~~ ^{solidaritate} ~~pe un~~
~~ajutor reciproc~~ ^{ajutor reciproc} ~~morale~~ ^{morale} ~~în fața~~ ^{în fața} ~~a~~ ^a ~~stăru~~
a nimicniilor ^{și a} ~~noastre~~ ^{noastre} ~~în fața~~ ^{în fața} ~~problemelor~~
misterului și a nesfârșitelor ~~ființe~~ ^{ființe} ~~cosmice~~
și, pe de altă parte, ~~pe~~ ^{pe} ~~constință~~ ^{constință} ~~a superiori-~~
~~tății noastre~~ ^{față de} ~~față de~~ ^{față de} ~~oamenii din jurul~~
~~nostru~~ ^{nostru} ~~în fața~~ ^{în fața} ~~problemelor~~ ^{problemelor} ~~și~~
~~unze~~ ^{unze} ~~ne~~ ^{ne} ~~socialism~~ ^{socialism} ~~oamenii alții~~
~~trăgă~~ ^{trăgă} ~~și~~ ^{și} ~~problemelor~~ ^{problemelor} ~~erau~~ ^{erau} ~~semne~~ ^{semne} ~~de~~ ^{de} ~~aristocrație~~

primesc. Nu sunt gata; panică grea.

Cultură? Neantul culturii. Ce urmă poate lăsa existența mea, dragostea mea, drama mea în univers? Deși mereu îmi spun toate astea - azi-noapte, trăindu-le într-un vis lucid, devenită deodată, pentru mine, covârșitoare, implacabile. Aburii visului risipindu-se, am putut scrie asta. Risipindu-se din ce în ce, liniștesc toate, într-o claritate goală, claritatea nelucidă a zilei, și nu-mi mai dau seama ce grozav este să știi lucrul acela. Acum dorm parcă, și nu atunci. Care este locul meu, aici? Ce-am venit să fac? Se poate vorbi de-o misiune a fiecăruia dintre noi?

Într-o imensă prăpastie se prăbușesc oamenii, țările, mulțimile, continentele, planetele, sorii.

(Totuși, azi-dimineață, într-o clipă euforică, luciditate în zi, mi-a surâs, fulgerător, certitudinea miracolului etern al ființei mele, al vieții mele. O clipă mi-am dat seama. Și lumina de har a pierit. Cum să fac să-mi aduc aminte? O clipă infimă am putut deschide ochii asupra rostului meu. Dar clipele acestea nu lasă urme pentru mine. Nu-mi revin în somn, în vis. În vis, în nopți nu-mi revin - lăsându-mi urme adânci, amintiri pe care să le port în zi - decât grelele lucidități negative).

18 iulie. În străfulgerările de luciditate ale visului, ale nopții, îmi dau deodată seama că în mod necesar și firesc (e nefiresc, nelogic să stau fără să fac nimic) trebuie să mă zbat, să mă zvârcolesc, să fac imposibilul. Pentru a descifra sau pentru a ajunge să cred; pentru a mă orienta, în sfârșit, spre ceea ce este esențial, nefacil, necotidian.

În timpul zilei (și al zilelor) însă, se risipește această luciditate, intră în penumbră. Și atunci, mă mulțumesc să fac din toate astea o pagină de jurnal. (nici măcar bine scrisă. Am citit pagina scrisă ieri și o văd, neutră, goală, încercând să exprime substanțialități.) Toate astea devin și rămân, biată literatură. Așa se pierd viețile.

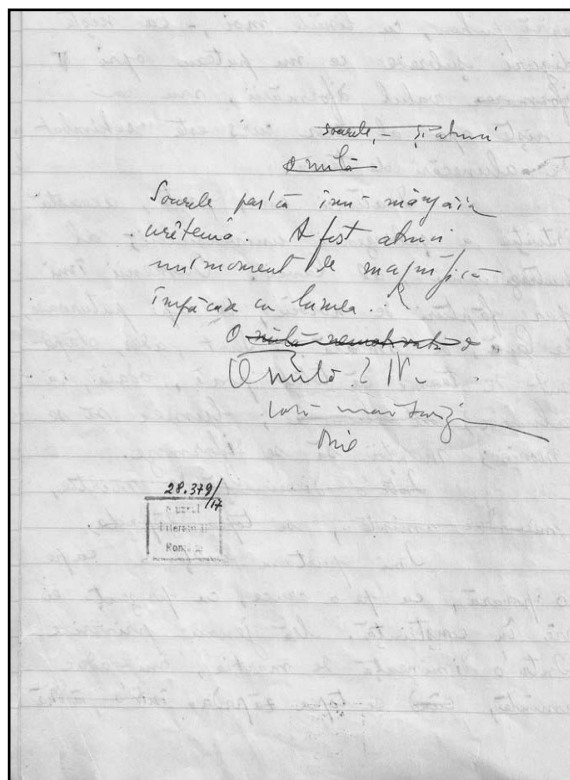
20 iulie. Am cumpărat jurnalul lui André Gide. Sunt în el, uneori, lucruri aproape imbecile. Ce mi se pare curios și fără scuze e

faptul că în iulie 1914 nu avea nici un pre-sentiment al războiului, al dramei lumii ce sta gata să izbucnească. Preocupările lui sunt ridicule (nici un fel de participare!): la 1 iulie, o „durere de cap, umilitoare” care, „après diner, ... s'est dissipé”. În ziua de 2 iulie, se plânge că nu a putut nota nimic în jurnal. La 4 iulie, după „plecarea doamnei Copeau și a copiilor”, își recitește „notele turcești”. La 6 iulie – notați că e în 1914 – se întreabă dacă Jean T. e inteligent. El „crede că da”. Ce teribilă importanță capătă, în iulie 1914, problema inteligenței lui Jean T. La 7 iulie: „Ma chatte attend ses petits d'heure en heure; elle rôde inquiètement de chambre à travers toute la maison. Son panier est installé dans la grenier”... ș.a.m.d. ... „Temps splendide. Ce matin: piano”. (Trei săptămâni după asta, urma să fie un *piano* ceva mai *forte*.) La 11 iulie; „Noapte albă. A fost foarte cald”. La 12 iulie: scria că primește o revistă, în care Henri Massis scrie rău despre *Les Caves du Vatican*, La 13 iulie: ... „Ce matin, dès six heures, j'ai pu remettre en cage mon sansonnet qui a voié vers moi aussitôt qu'il m'a vu venir”... La 14 iulie – ridiculul preocupărilor lui (în contrast mai ales cu preocupările tragice ale Europei întregi) culminează: „secretul tuturor slăbiciunilor mele stă în această îngrozitoare modestie de care nu parvin să mă vindec”. (Într-adevăr.) „M-au crezut un revoltat (Claudel și Jammes), pentru că nu am putut obține, sau pretinde, de la mine, această lașă supunere care mi-ar fi asigurat confortul. E poate ceea ce am eu mai protestant: oroarea de confort”.

E cazul să te gândești nu numai la „confortul material” al celor ce urmau să intre în tranșee, dar și la confortul moral al acelora ce participară la teribila dramă a lumii ce începea, vădit să se iște.

Nu îl acuz de faptul că s-ar afla departe de oameni, într-un „turn de fildes”. Căci nu e nici un turn de fildes – ci în mocirle de indiferență. Mă uimește lipsa lui de sensibilitate, de ecouri interioare, de răspuns – la covârșitoarele evenimente ce începeau să se întâmple, atunci, în lume.

Și continuă la fel: la 15 iulie, descrie străzi, un circ, o cafenea, un luptător etc. La



16 iulie: „corrigé mes épreuves” etc. Apoi, vorbește despre păsărici. La 17 iulie – se ocupă de cariera lui K., sfătuindu-l să nu facă școala de comerț. La 18 iulie – se ocupă de ce scrie La Cardonnel despre *Les Caves du Vatican* – și despre o păsărică pe care pisicile vor s-o mănânce. La 19 iulie, e nenorocit: „Ce matin, mon pauvre sansonnet s'est laissé déchirer par les chats”. Îi descrie moartea, cu aplicație literară. La 20 iulie – iarăși despre K. și școala de comerț. Discuție lungă. Apoi, considerații triste despre păsărică. La 21 iulie, devine cu totul surprinzător: „Această ciudată apucătură, pe care totdeauna am avut-o, de a face să lucreze, de preferință, părțile cele mai leneșe din mine”. De ce nu face să-i lucreze flerul? În aceeași zi (21 iulie 1914!) scrie: „Azi dimineață a trebuit să mă duc să-l caut pe Toby (câinele), care, ieri, fugise la soții Dumont, atras de cățeaua lor”. La 22 iulie – îl interesează, îndeosebi, faptul că, „Basserman, traducătorul meu, a sosit cu trenul de ora șase”. La 23 iulie scrie că e obosit; la 25 iulie a pierdut niște însemnări și, în fine, la 25 iulie, pare a se trezi și începe să vadă că oamenii sunt neliniștiți: „on ne parle pas d'autre chose” (n-ai fi ghicit), „que de

l'ultimatum des Autrichiens aux Serbes". Totuși, cântă la pian – și e dominat de problema de a scrie toate astea, frumos și literar. La 31 iulie, va nota din nou, „poetic”: „*L'on s'apprête à entrer dans un long tunnel plein de sang et d'ombre*". Își bruftuluiește însă nevesta, fiindcă îl „împiedică să citească”.

(În toate paginile, demonul literaturii. Gide e oare insipid aici pentru că nu mai are ce spune, toată substanța fiindu-i epuizată în literatura organizată? De altfel, aceeași organizare, aceeași grijă pentru cuvânt, pentru aranjare e și în jurnalul acesta – cu deosebirea că nu e miez. Arta de a scrie frumos despre nimic. Mă întreb dacă *este voie* să fii, cu mediocritate, atât de retransat din umanitatea dramatică. E o izolare nu roditoare, ci tristă, sterilă.

Nu te poți retrage în tine însuți decât într-un chip dureros: din ratare, orgoliu, umilință etc. Nefiind primit de lume, sau neputându-te dăruia ei, te consolezi, cum poți, în tine însuți. Să se simtă însă că aceasta se face cu durere, cu dramă. Succesele personale, de pildă, nu pot fi decât un mizerabil paliativ. Le cauți pe ele, din lipsă de altceva. Neputând participa la drama lumii, faci din tine o dramă a lumii.)

La 7 octombrie 1938, adică în împrejurări identice, după douăzeci și patru de ani, aceeași neparticipare, mărturisită cu încercarea de a scuza: „*Depuis le 22 Septembre, nous avons traversé des jours d'angoisse dont «on» pourra s'étonner de ne trouver aucun reflet ici... les réflexions que je pus faire ne me paraissent guère leur place dans ce carnet*” (de ce?) *et* și *je cessai durant ce temps d'y rien écrire, c'est qu'elles occupaient toute ma pensée*”. Iar la 8 oct. declară: ... „*Le domaine où mon esprit retrouve sa valeur reste inenvahissable*” ... (Iată un scriitor care declară că e apărat de emoțiile umane. Dar ce îl fructifică atunci?) Citează din Montaigne și declară: „*passons outre. Il ne sert à rien de gémir*”. Facil și fals – mai ales pentru Gide, a cărui literatură este, în mare parte, geamăt.

Jurnalul lui Gide nu e o mărturisire a trăirilor lui. Nu e viață, respirația lui, ci un fel de literatură de mâna a doua, destinată și organizată pentru public. (Într-o parte, se

întreabă cum poate cineva să scrie, chiar în jurnal, *fără ordine*. Dar „ordinea” jurnalului e cu totul diferită de cea a literaturii organizate. E o ordine interioară, netehnică.)

Jurnalul e nereușit, dacă e conceput ca „literatură de mâna a doua”. Jurnalul e valoros când exprimă intensități, arderi. E mai autentic decât un roman și nimic nu-l împiedică, la urma urmei, să fie *artistic*, căci intensitățile se pot grupa după un ritm spirital, după o anumită respirație. Organizarea romanului n-ar trebui să fie, ea însăși, decât organizare după un ritm firesc de respirație umană.

Multe din jurnalele intime scrise până acum n-au fost realizate pentru că au fost scrise de mediocri ori au fost greșit concepute. Nimeni nu împiedică pe nimeni să-l scrie altfel. Fiind însăși respirația omului, jurnalul e în legătură strânsă și directă cu valoarea însăși a omului; e omul însuși. Jurnalul poate depăși planul de mărturisiri semiconfidențiale și poate deveni, ca poezia, țipăt. El poate să nu fie un refugiu, ci o tribună, o izbucnire, un discurs permanent, o viață care se ridică ea însăși la intensități dramatice, la intensități semnificative. Jurnalul poate exprima admirabil – tot ceea ce este, țipăt, scrâșnet, trăit.

Mai târziu. Jurnalul: un om care vorbește, crede, cheamă, plânge, luptă, vrea să convingă etc. Poate fi foarte viu și foarte complex. E cinematografierea omului. Poate să se ridice la înălțimi de poem, epică, pamflet etc. Expresia directă, vie, vehementă, personală. În cazul cel mai rău, el poate fi un șantier, un teren de experiențe literare, o tehnică a mărturisirii. E o prejudecată împotriva jurnalului intim care trebuie neapărat clarificată și înlăturată.

23 iulie. Jurnalul nu se învechește, nu se perimează niciodată. O tragedie, un roman, o nuvelă sunt învechite după, cel mult, o sută de ani. Orice construcție literară, orice operă organizată are, cu timpul, tendința să-și piardă substanța umană să-și vădească sforile, mecanismele. Genurile se perimează. Trebuie să se facă un efort permanent de reînnoire tehnică, de primenire. O



tragedie clasică ne pare azi convențională. Majoritatea teatrului clasic sau romantic, plictisitoare.

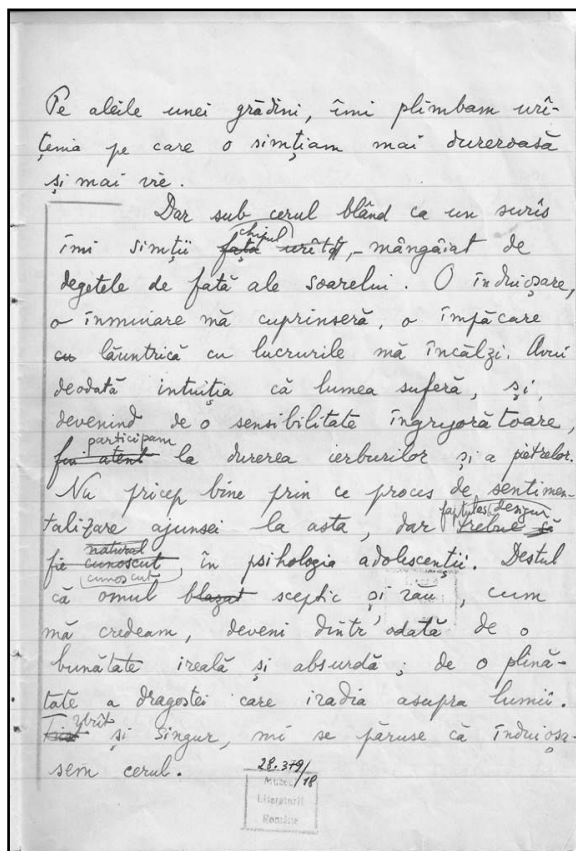
În schimb, jurnalul, proza memorialistică, mărturisirile (gândiți-vă numai la câțiva memorialiști: Pepys, Swift, Montaigne, Rousseau, Saint-Simon, Jules Renard; dar gândiți-vă și la alții mai mici; Amiel, frații Goncourt etc.) cresc în valoare, ca vinul, pe măsură ce se învechesc. Lipsa lor de orice integrare într-o modă estetică trecătoare e însăși garanția expresiei autenticității lor umane. Artă este expresie a omenescului, dar expresie plus convenție. Convenția sfârșește prin a înăbuși omenescul. Cele mai mari capodopere ale literaturii universale cer, pentru a mai putea fi primite, o permanentă, dificilă reactualizare. O reactualizare care, de fapt, le desfigurează.

Nuditatea jurnalului, viața lui naturală, îl apără. El constituie urma cea mai pură și cea mai permanentă a omenescului. Mă

câștigă în el îmbinarea aceasta de caz și de generalitate umană. La limita extremă, care unește generalul cu particularul, el satisface astfel unul din dezideratele cele mai caracteristice ale artei literare. Jurnalul, prin lipsa lui de „artistic” – are garanție de exprese, precizie, adevăr. Căci nu vom putea niciodată condamna îndeajuns arta „artistică”, hrănită din propria ei substanță, și nu din viață.

În definitiv, jurnalul poate avea exact valoarea umană a omului care îl scrie.

25 iulie. Defectul cel mare al jurnalului îl constituie, hotărât, lipsa lui de grupare în jurul unor centre de probleme. Jurnalul e scris pentru exprimarea unei vieți intense, dramatice. În schimb, greu poate sluji problemele obiective, mari. Iată de ce îmi propun să grupeze idei, în eseu, în jurul câtorva probleme ce mă frământă: omul și persoana umană; primejdia unor metafizici și



mitologii ce pun ziduri între oameni etc....

Peste două zile mă duc la țară, la „Moara” de la Chapelle-Anthenaise. Am să stau o săptămână sau zece zile. Voi lua cu mine jurnalul lui André Gide și *Confesiunile* Sfântului Augustin. Compararea acestor două cărți atât de opuse, și a acestor oameni ce nu se pot compara între ei îmi va fi, cred, revelatoare.

Voi avea oare timpul să scriu acolo o nuvelă de vreo sută de pagini, în care să fie înfățișată o parte din copilăria mea? Subliniez că vreau să scriu nuvela aceasta pentru că mentalitatea oamenilor mi-o cere; se spune că scriu jurnal intim pentru că nu sunt în stare de creație. Deși, în sine, disprețuiesc aceste stupidități și mediocrități, totuși, ceva superficial din temperamentul meu se simte prost cu povara acestei judecăți în spinare. Nuvela va fi scrisă tot la persoana întâi; trebuie să aibă ceva de poem; un lirism intens, o frază ritmică.

Mai târziu. Am recitit versuri de Eminescu. Din ce în ce sunt mai sigur că trei

sferturi din ele au devenit ilizibile, au căzut. Multe par siropoase. De un sentimentalism, de un sentimentalism!

Acum patru ani sau cinci ani, când era la noi furia romanelor de dragoste (Camil Petrescu, Holban, M. Sebastian, M. Eliade, M. Celarianu, Ionel Teodoreanu, O. Șuluțiu, D. Petrașincu, Lucia Demetrius etc.; când apăreau și unele capodopere ale genului, ca *Adela* etc.), Eminescu rezista încă în proporție de șaptezeci și cinci la sută. Era actual. Era în atmosfera noastră senzualo-sentimentală. Acum, Eminescu, odată cu ultimele romane reușite de dragoste, pare a se scufunda și el, împreună cu stilul și problematicile unui ciclu.

26 iulie. Nevoia ca toate tristețile mele, nemulțumirile, plânsetele să fie semnificative. De aceea le scriu: cu speranța că sunt semnificative. Nu pot purta povara lor, umilința lor amară, existența lor pură. Trebuie să le aureolez, să le scriu, să sper că oamenii le vor citi, vor fi interesați, se vor regăsi etc... Iată de ce nu rezolv niciodată lucrurile, iată de ce nu merg în adâncul lucrurilor. Trebuie să mă sprijin.

Cum fiecare om însă nu are decât ceea ce vrea să aibă (aproape fiecare om izbutește să aibă ce vrea, dacă se zbușie pentru ceea ce vrea), și nu vrea să aibă decât ceea ce poate să aibă, ceea ce merită să aibă, este foarte probabil că, într-adevăr, voi fi citit și „discutat”, că lucrurile vor intra într-o anumită istorie literară (dacă istoria literară va mai fi), pentru un moment scurt.

Pe de altă parte, când mă gândesc că o mulțime de inși (în România chiar) se macină în mărunțișele și umilințele lor, sperând și ei să se salveze prin literatură, m-apucă rușinea. Îmi dau seama că lucrul acesta este nedemn, meschin.

E lesne să reușești în literatură, tocmai din cauza mediocrității ei.

Totuși, încă nu am renunțat ca jurnalul acesta să poarte urmele unor lupte, unor probleme mari, unui angajament pentru lume, unor generozități.

Dar, în fond, atâta vreme cât voi scrie în acest jurnal și atâta vreme cât nu voi încerca să ies dincolo de lume, nu mă voi putea

aștepta la nici o victorie spirituală, la nici o depășire a condiției mele inferioare de om de om torturat. (Tortura este har sau josnicie?)

Seara. Măine plec la țară. Trebuie să-mi pregătesc valiza, să pun acolo ciorapi, cămăși. Să fac un pachet din rufele murdare. Să mă spăl apoi, pe corpul acesta. Trebuie să mă culc cu hotărârea de a adormi, ca să mă pot scula de dimineață. O dimineață care va fi, ca toate diminețile, glacială, umedă, rea, lucidă. Și să merg în gara neumană, în trenul cu oameni nesuferiți și mulți.

Sunt într-un moment rău. Nu cred în nimic. Lucrurile sunt goale; cuvintele, cadre fără cuprins. O tristețe nesfârșită.

29 iulie. *La Chapelle-Anthenaise.* Marie îmi spune: „*Mais tu écris les jours, mon gars?*”. „*Mais oui, Marie, tous les jours!*”. „*Tous les jours?... Et ça ne te fatigue pas?... Tu ne vivras pas vieux!... Et combien de pages dois-tu remplir par jour?*”. ... „*Mais... une dizaine, environ*”. „*Oh, alors... mais tu ne dois jamais avoir le sommeil tranquille?*” – „*En effet... – Moi, si j'écrivais un jour tant que ça, je ne ferais plus rien pendant une semaine...*”.

Casa asta de piatră, țărănească, e veche de câteva sute de ani. Pân-acum o sută cincizeci de ani a fost moară. Astăzi e o fermă mică. Generații de morari și țărani francezi au trăit și au murit între zidurile acestea. Dintre ei, mulți au fost călugări. Iubesc amintirea lor, ca a propriilor mei strămoși.

Casa aceasta, zidurile, paturile, podoa-bele sunt omenști, cum numai lucrurile țărănești pot fi. Încă cred că omenia adevărată e la țară. Există o internațională autentică: aceea a țăranilor.

Ceea ce iubesc la țărani este și admirabila lor lipsă de igienă. Igiena sterilizează; ne face moartea nefamiliară, dușmănoasă. În loc să vedem prietenie în lucruri, ne speriem de ele și ni le îndepărtăm. „Obiectul acesta este contaminat! Feriți-vă de microbi!” și iată și obsesia microbilor care ajunsese să-l chinuiască pe Pasteur însuși, îmbolnăvinduo-l de nervi. Într-adevăr, suspectând tot ce este în jurul tău, te simți încolțit, persecutat. În spitalele de boli

nervoase există o mulțime de maniaci ai microbilor.

Pe timpul regilor magnifici ai Franței, nobilii și regii înșiși (Ludovic al XIV-lea, mai ales) miroseau îngrozitor. „Îngrozitor”, ni se pare nouă acum; de fapt – citeam aceasta de curând, într-o revistă care totuși nu e reacționară –, igiena, băile zilnice ale modernilor, pasta de dinți, săpunurile, parfumurile, făcând să dispară mirosul greu al omului, mirosul natural, au făcut să se piardă și ceva din integritatea firească a omului.

De altfel, un cunoscut se întreba dacă nu igiena este aceea care l-a făcut să aibă oroare de corp, sudoare, păr, grăsimi. L-a făcut să devină, oarecum, maniheist. Dezgustul lui de corpuri nu e puritate (puritatea iubește corpul, nu se dezgustă), ci o dezintegrare, dezincarnare. Este un paradox senzual, rușinat de simțuri, de corp.

30 iulie. E o liniște așa de mare aici, încât mi-e imposibil să mă gândesc la războiul care amenință să izbucnească în lume. La moarte, mă pot gândi. E liniștea morții în pace.

31 iulie. Nu mă gândesc decât să scriu, să scriu și iar să scriu, am devenit un literat incorigibil, tocmai eu care disprețuiesc pe literați și literatura. Și tocmai acum, „literat”, când nici nu mai e momentul (n-a fost niciodată).

Odinioară, aveam un fel de vervă febrilă, la scris. Acum, doar o ciudată predispoziție la vorbă, la a spune „tot ce am pe inimă”, o facilitate, deplorabilă, în a însemna tot ce-mi trece prin gând. Și „elocința” mea se epuizează pe o pagină.

Am oroare de tot ce este tehnică și nu viață. De aceea, îmi place jurnalul. Romanul organizat elimină anumite conținuturi și dă altora intensități false.

Mă-ntreb dacă literatura nu intensifică, ci falsifică? Dă o înțelegere greșită a realității. De aceea, se știe că un literat este un om fals.

(Distincție: un „literat” nu este un poet; romanul nu este un poem; ise văd schemele.)

Un prieten îmi spune: „Nu-ți place romanul pentru că nu poți face decât jurnal intim”. La care se poate replica: „Cu atât mai bine”.

De fapt, sunt într-adevăr înclinat a crede că nu sunt în stare să fac o construcție artistică. Încerc să fac o nuvelă a copilăriei. Întâmpin dificultăți, pentru că vreau să mă exprim ca în jurnal: sunt sincer. Știu, e totdeauna suspectată posibilitatea sincerității directe și conștiente; e-o sinceritate care nu coboară în adâncimi; dar nici romanul, proza literară nu poate face asta. Visul poate face asta, și poezia. Jurnalul e însă mai valabil decât romanul.

Paris, 10 august 1939.

Întors de la țară, revin într-un Paris plin de așteptare și febră. Presentimentul războiului. Agonia Europei? Elitele presimt moartea. Mă-ntorc în București, curând. Va fi, cred, nevoie să fiu acolo. Problemele mele personale îmi par a fi, deodată, de-o intolerabilă meschinărie. Știam, știam întotdeauna că realitatea esențială este aceea a ultimului prezent, aceea a sfârșitului. O știam fără să o știu. Acum trăiesc lucrul acesta.

În vasul acesta al lumii care se scufundă trăiesc, multiplicată, groaza mea individuală, și groaza celorlalți.

Nu știu dacă să plâng pentru mine mai întâi, sau pentru lume? Se sfârșește, poate, tot: cultură, civilizație, umanism. Tot ceea ce omul își durase.

Se dărmă. Un sentiment de-o infinită melancolie, o suferință grea, apăsătoare. O milă sfâșiată pentru munca zadarnică a omului, de secole. Nimeni nu va mai fi: desigur, pentru că a fost greșit întemeiat totul; dar totul era ursit să fie întemeiat altfel decât greșit.

O părere de rău profundă ca pentru propria mea moarte. (Eu însumi cât voi mai trăi?) Clipe din ce-a fost: curtea lui Ludovic al XIV-lea; cruciadele; Beethoven; Napoleon I; romantismul german; amorul curtois; Henric al IV-lea: „*Paris vaut bie nune messe*”;

Un dezastru, un uragan peste toate astea. Sunt solidar cu agonia lumii europene. E în mine însumi. Nu-i nimic de făcut.

Și atâtea revoluții pentru un mai bun

destin. „Umanitarismul”, care ne părea mediocru, și acum, în luminile crepusculare actuale, se arată a fi ridicol și sublim; utopic și sublim.

Totul, totul de prisos. Brațele recad. Omul îngenunchează. Cerul se-ntuneacă. Omul coboară în noapte. Păcălit. De ce au fost cele ce au fost? Răutăcioasă farsă...

Mă restrâng, mă ghemuiesc. Merg în țară... Abia aștept s-o revăd pe R.

La plecarea mea din La Chapelle-Anthenaise, spre Paris, în gară, Maria încerca să nu plângă. Nu putea nici să vorbească. Într-un târziu, a putut scoate un început de frază: „Am presimțirea că nu te voi mai vedea!” Și mai târziu: „Dacă nu te întorci decât peste șaptesprezece ani, cum ai făcut acum..., n-ai să mai găsești pe nimeni la Moară... și poate nici pietrele...”

Roagă-te, Maria, pentru noi, îi spusei. Dacă nu e război, mă întorc în două luni. Dacă e război...

Și, în același timp, peste toate aceste lucruri, o idee incertă își face drum: toate astea nu sunt nici bune, nici rele. Sunt necesare echilibrului fizic al lumii. Toate astea sunt candidide ca un ciclon, ca un cutremur de pământ, ca o erupție vulcanică: dacă ești lava azvârlită, valul, piatra ce se prăbușește, e natural să te zbați, să urăști, să lupți, să suferi, să te aperi.

Dumnezeu este în afară de lumea asta – părăsită sie înseși, reechilibrându-se prin ea însăși –, cu mult deasupra, și nu ține nici cu unii, nici cu alții. El e dincolo de geologie și de istorie.

Nici unii, nici alții – în geologie sau în istorie – nu au dreptate sau nedreptate. Trebuie să te ridici peste geologie și istorie, spre a te integra într-o ordine spirituală, independentă de lumea asta căreia îi aparții, dar de care te poți libera.

Trebuie să ducem o luptă teribilă pentru ca să ne rămână intactă posibilitatea de a urca, de a ne libera de lanțurile geologiei și istoriei. Să dăm istoriei tributul (ascultarea, viața), dar să nu-i dăm sufletul. Să n-o confundăm cu cerul, Să putem fi liberi.

„Viața românească”, an XXXI, nr. 12,
decembrie 1939, p. 92–104 („Scrisori din
Paris”, [IX])

Eugen Ionescu

Texte recuperate, texte regăsite



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.

Keywords: documents, book reviews, art chronicles

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 DIACONU]

Cronica plastică

Troteanu. Eroul lui Proust spune, undeva, că vedea și înțelegea, prin sufletul, prin mentalitatea bunicii sale.

Și aceasta, probabil, întâi în urma impresiilor exprimate de ea și, apoi, prin transpunere în sufletul bunicii: judecând o situație, fapte, oameni, în felul ei de a judeca.

Tot așa, Troteanu vede în genul lui Tonitza, folosindu-se de noile raporturi descoperite, de noul sens revelat, de noile posibilități de intuire artistică. Adică: și-a însușit, transpunându-se în temperamentul acestuia, viziunea lui Tonitza.

Și astfel, Troteanu a suferit procesul descris de Proust: fragmentul de realitate

produce o rezonanță în același sens ca la Tonitza.

Cu alte cuvinte, și mai simplu: Troteanu și-a pus ochelarii lui Tonitza.

Bineînțeles, procesul se petrece, probabil, fără vedere. Dar acesta este.

Mai presupune, apoi, afinități psihice și, până la un punct, o oarecare identitate de temperament. Și iarăși nu exclude, în afară de predominarea vădită a personalității streine și în unele locuri, originalitate proprie.

Culoarea îi este caldă și clară. Nu mult nuanțată, dar cu conținut sufletească. Ca și la Tonitza, sugerează sentiment de milă. Dar aceeași, cu deosebire că este mai puțin abstractă, mai puțin generală. Se limitează,



mai stăruitor la obiectul respectiv, și nu vedește aceeași clocotire interioară. Înțelesul e mai simplu.

Apoi, o prea mare dulceață, augmentată de blândețea tulbure a ochilor portretelor, leșinitoare și lăncedă. Fără vlagă. Și, raportându-te iarăși la modelul spiritual (căci Troteanu e în funcție de Tonitza și opera lui înseamnă decât variații pe teme ale acestuia – pentru că Troteanu nu mai are izvor de inspirație în realitatea însăși, ci în realitatea creată de Tonitza), se îndreaptă, în timpul din urmă, spre nud, spre cult al formei. Însă cu greșeli de dexteritate.

Nudurile îi sunt fără formă, fără contur, ceară care topește. Nu este, în acestea, un înțeles artistic, ci simplu, o neizbutită exteriorizare a viziunii interne.

În total, poate fi caracterizat prin delicatețe caldă, prin sentimentalism și sensibilitate, prin insuficiență de originalitate. Un Tonitza restrâns, mai puțin complex, unilateral.

100

În unele evadări rare, vede impresionist. **Anestin.** Deocamdată schițează, își încearcă puterile. Nu pare a fi lipsit de însușiri. Dar este, încă, în perioada căutărilor, a dibuirilor. Influențele sunt multiple, dar nu exclud, totuși viziune proprie.

Totul este numai schițat, nedesăvârșit, fragmentar. În compoziții vedește simț simetric și armonie, dar linear și nu coloritic, nu are vizualitate picturală. De aceea preferă pictura de idei, de concepție, ceea ce este, poate, groșeală.

Are tablouri expresioniste și academico-expresioniste, pentru că sunt repetare și implică model, suflet strein. Desenează cu linii tari, cu vigurozitate clară.

Sculptura pare a-i fi un drum mai propriu, pentru că înțelege ritmul formelor. Dar și aici se întâlnește aceeași incompletă realizare, cu, pe unele locuri, *trouvailles*-uri fericite.

Cu alte cuvinte și rezumând: de natură cerebrală, viziunea lui interioară nu are încă suficiente mijloace de expresie.

N. Vermont. Spiritual, prietenul care m-a însoțit la expoziția lui Vermont îmi lăuda... curajul acestuia. Se referă la *Învierea lui Lazăr*, o schiță de compoziție în stil mare, căreia pictorul pare a-i da deosebită atenție.

Și, într-adevăr, tratarea unui asemenea subiect cere mijloace multiple; mijloace de care nu dispune d-l Vermont. Este de înțeles de câtă superioară originalitate și expresie nouă era nevoie: descifrarea unui sens cu totul nou, care să-l ferească să cadă, cum a și căzut, în convențional și academic. Căci vedește o desăvârșită lipsă de personală interpretare. Nepotrivire stridentă între intenție și realizare, între aspirații și mijloace.

Și defectele lui Vermont au aici prilejul să se arate în toată plinătatea lor; căci convenționalismul menționat este una dintre cele mai grave ocupații cari i se pot aduce: nediferențiere lipsă de mijloace noi.

Este un diletant, într-un anume sens. În sensul că nu participă. Câteodată mai abil, câteodată mai puțin, pictura îi este exercițiu distractiv, fără miez suflesc. Îi este meșteșug minor. Nu este conturarea nici-unui sentiment, condiție *sine qua non* a artei.

Cu alte cuvinte: nu are lirism. Pictura lui nu indică vibrație sufletească. Nu este mărturisire; iar arta, dacă am admite plauzibila idee a lui Giovanni Papini, este, în sens superlativ, mărturisire.

Nu are nici suflet epic: ceea ce, în pictură, s-ar putea manifesta prin contururi tari, dens și cultul formei, după cum sufletul liric se manifestă prin accentuarea viziunii coloristice: impresionistii sunt lirici.

Dar Vermont nu are suficient[impresionabilitate, nu are suficiente posibilități de înfățișare, de simpatie cu lucrurile din realitate.

Și, limitându-mă la tehnică și la producție în sine, se remarcă lipsa de sobrietate a culoarei, confuză, și, ierte-mi-se termenul literar, prolixă. Unele minuțiozități, gen G. Catargi și N. Grant, zorzoane, floricele strică ??? și indică gol suflesc. Nu este o muzicalitate. Simple calități de dexteritate. De șlefuire.

Arta lui Vermont este exteriorizarea unui temperament minor. Expresia unei sen-

inătăți sufletești superficiale și nu explicate. Este luminozitate. Neconcentrare. O oarecare armonizare rece. Unele grațiozități și eleganțe. Delicatețe convențională și o liniște perpetuă și imuabilă și, deci, desăvârșită lipsă de zbucium făuritor și rodnic, lipsă de penumbre, cum ar zice Gide, deci mediocritate.

Mütznér, Asperități. Nu acea asprime, expresie a unei vigurozități și tensiuni sufletești, clocotire.

Ci asperitatea care indică o nedeplină posedare a instrumentelor de realizare și insuficiență de ritm lăuntric.

Culorile lui Mütznér ne se contopesc între ele. Sunt bucăți amorse, depărtate, independente, care nu fuzionează. Nu constituiesc, prin urmare, o gamă. Și o unitate.

Sunt câteva culori fundamentale, tip, suficient stridente, fără nuanțare, fără gradație și armonie.

Pictura lui îi face, astfel, impresia de grunjii, de colțuros, de nemaleabil, de nefuzionat.

Lucrează și capete de studiu, portrete, fără pătrundere și expresie. Flori, fără sensibilitate. Și Mütznér e, mai ales, peisagist, peisagii cari ar denota o oarecare viziune în sensul crocean, dar inferioară, adică incompletă și unilaterală, exprimată prin acea obositoare obsesie a verdelui și galbenului de nuanță tare, nelucrată.

H. H. Catargi. Peste ritm modern, comprehensiune clasică. Vede realitatea gravă. Și arta îi este cult; de aceea depune atâta seriozitate și concentrare matură. Rigiditatea geometrică este, uneori, prea accentuată. Atunci nu izbutește să făurească o realitate.

Însă, îndeobște, linia conturează și stăvilește o dură stare sufletească. Asprimea aceasta sugerează, uneori, pe Dürer.

Arta lui Catargi este construită. Este, poate, adesea, prea mult construită; și sensul evadează din rigiditatea formei, care rămâne goală, nonritmică. Se resimte lipsa de libertate.

Grav, sobru, elimină linia curbă, care îndulcește; evită jocul de nuanțe și vari-

etatea impresionistă a culoarei, care, la el, este precisă, severă, sonoră.

Sunt și unele iluminări spontane, pe cari s-a îngrijit să le țarmurească, să le închidă; căci este dușman al spiritului anarhic, fiind temperament, prin excelență, disciplinat și cumpănit.

În literatură, ar fi scris epic.

Are unele înrudiri cu Lucian Grigorescu; dar numai în ceea ce privește severitatea concepției și sobrietatea, aceasta fiind mai profund și mai puțin rigid.

H. Catargi limitează, conturează. Culoarea însăși e determinată; am spus: precisă.

Este, poate, ucidere a sufletului. Deși, (și nu este paradoxal) rigiditatea nu implică și răceală.

Dimpotrivă: se poate citi tensiune domolită; dar tensiune. Vigurozitate. Izbucnire înfrântă; dacă nu atribuim liniei tari sens exagerat.

Este bărbăție; și rezignare; și optimism cald. Dar este static, neritimic: *nondevenire* (dacă nu interpretăm *ad litteram* pasagiul din Bergson) și, să traducem, nonviață?

Lucia Demetriade-Bălăcescu. Temperament diametral opus precedentului. Aici este tocmai neconturare și desăvârșită lipsă de construcție. E spirit anarhic și libertar. Este o risipire, o difuziune și o puerilizare a realității. Un tablou, cu păstrăvi de hârtie, pământ de carton și oameni-păpuși, fără formă, în care este exprimat sentiment de milă și, humoristic, aduce aminte de sufletul lui Gauguin; apropiere care, dacă nu mănșel s-a mai făcut.

Îi e caracteristică fărămițarea modelului și humorismului; un humorism întregit de înduioșare, pentru că e bazat pe un fond perpetuu de melancolie.

Impresia unei seriozități de copil, viziune elementară și imagini pure, suprafață.

Este aici o fantezie în gri?, neelocventă și sentimentală; o armonie fragilă, căci unele aparente și preconceptuate durități și brutalități nu sunt în contradicție cu cele mai sus spuse, tocmai pentru că sunt aparente și preconceptuate. Nu acestea predomină și imprimă personalitatea.

Căci arta aceasta se eliberează de materie, de formă; este spiritualitate. Fantasmă. Imagine. Vis.

Și ca sentiment general: humorism melancolic.

EUGEN IONESCU

„Falanga” an III, nr. 48, 1februarie 1929,
p. 3–4 („Cronica plastică”)

Cronica plastică

Marius Bunescu. Este un artist consecvent cu sine însuși. Se repetă, poate, căci este orientat și fixat.

Nici o zdruncinare nu îl va mai clinti.

Nu este încă manieră, pentru că înțelege sincer realitatea, deși cu aceiași ochelari.

Marius Bunescu este echilibrat și constituit. Masiv. Pătrat. Angulos. Statornic.

Are culoare densă și plină. Desen precis și dur. Este materie și formă.

Dar, mai cu seamă solidaritate și plinitate.

Materializare și a atmosferei; condensatoare. Este cântăreț al „grisurilor”, dar gri? mohorât, conturat și vânos. Este o artă aspră și închisă. Nuanțele impecabile, dar extrem de variate, de gri?, nu se văd ușor; se descifrează.

Adeseori, arta lui pare brutală; este energetică.

Marius Bunescu e, prin excelență, static. Oprește mișcarea. Suspendă clipa, viața, și o țărnuiește în tari margini.

Expresie a unui sentiment, un tablou nu este decât amplificarea simfonică a unei pete de culoare. Și sunt două sentimente, două laitmotive, la care se reduce expresia lui sufletească: sentiment clar, de căldură sonoră, sentiment sumbru, de mohorâre surdă.

Marius Bunescu nu este un melancolic; e un posomorât. Și un taciturn.

Arta lui proaspătă de sevă sufletească, este caldă și concentrată. Niciodată nu disonează.

Strâmbu. Strâmbu sau falsul impresionist. Este superficialitate și nonadevăr. Coloristica, violetă, criard, obosește retina. Tipă distonant. Inexpresivitatea estetică,

prin lipsa pe înțeles armonic. Nu are căldura care să topească asperitățile glaciale. Nu văd o vizualitate picturală.

Imperfectă, tehnica nu izbutește să mascheze minciuna, care se etalează, impudic.

Sensibilitatea paletelor nu are; și deci nu armonizează. Impresionism temperamental nu este vădit în jocurile de lumină convenționale și banale.

Vidă, culoarea nu exprimă nimic.

Impresionism preconcept și nefiresc, culoarea nu este explozivă, eliberatorie, ci, hotărât desenată și încâtușată.

Tonurile nu se integrează. Aritmică, dezarmonică, pictura lui Strâmbu este manieră, hipocrizie, și nici măcar abilită.

N. Alexandrescu-Caramanlău.

Decorativul în pictură ar însemna discreția și surdinizare.

Alexandrescu-Caramanlău este, însă, zgomotos. Este prolix; și indiscret. Explodează, strident, în culori crude.

Este o pseudograție; și insensibilitate; și lipsă de simț al măsurii. Se recunosc însă aplicările diferitelor rețete: decorativă industrială.

Totuși anul trecut expusese unele bucăți cari, se părea, ar fi denotat un humorism miniaturist și elegant, de o mai bună calitate.

C. Bacalu. Indolență și reverie nostalgică, parfum levantin. Se recunosc unele influențe ale câtorva pictori români de actualitate, în manieră și chiar în deturnarea expresiei proprii.

C. Bacalu este, fără îndoială, un lipsit de talent. Este, aici, o armonie a lunii curbe, numai linii curbe; arabesc; conturare moale, fără severitate, calm, sonor și limpede.

Atenuare prin curb: ritm lent. Și o impresie de supletă și elasticitate. Nodurile lui Bacalu respiră aceeași indolență orientală. Armonizarea nuanțelor de galben. Florile au fost înțelese cu sensibilitate acută și fragilă: exces de feminitate, poate; și sentimentalism. Dar este creată o atmosferă personală.

Se vădesc și unele scăderi prin, facilitatea neconcentrată; și tehnică, prin nedesăvârșita construcție.

Eisenscher. După tradiționalismul răsuflat și stereotip al câtorva incapabili de pro-

prie viziune și de primenire interioară, vom avea, curând-curând, un tradiționalism al „modernismului”, un academism al curentelor foste de revoluție artistică: epigonii se găsesc orișunde. Deci și aici.

Se creează școale și apar, îndată, mediocrități, calchietori de rețete. Și față de noul academism, al „modernismului”, criticul va trebui să fie tot atât de sever, ca și față de ariermul apărut de eticheta unui rău înțeles tradiționalism și care nu era decât repetarea infinită a unei expresii, odată proaspătă.

Băieții „moderniști” se pot găsi, acum, peste tot; și pictură de „școală nouă”, în toate sălile de expoziție.

Și îngreunează criticului posibilitatea de a discerne sensul propriu unui artist: maniera a invadat și a facilitat expresia.

„Falanga”, an III, nr. 53, 15 aprilie 1929, p. 3-4 („Cronica plastică”)

Ionescu-Sin și T. Papatriandafil. Zbucium și tinerețe. Fără îndoială, pictor talentați, dar încă mobili și în ascensiune.

Abordarea identicelor subiecte dovedește, în tratate, deosebiri fundamentale de temperament.

Papatriandafil ni se pare, nouă, mai sincer și de o mai pătrunzătoare înțelegere artistică. Este mai cald și mai degajat ca manieră.

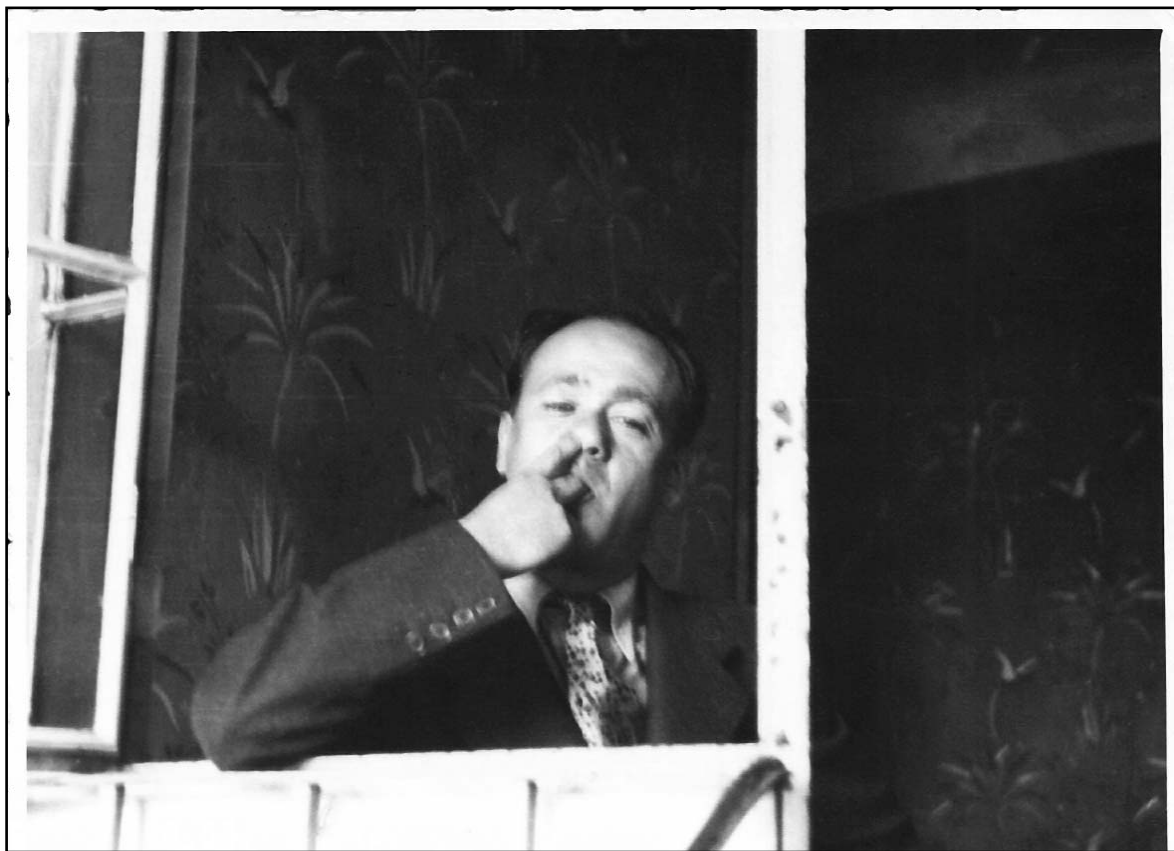
Rud, câteodată, și dreptunghiular, este mai profund și mai bogat.

Ionescu-Sin realizează mai mult formal. Se pretează, mai mult, dexterității și, chiar, rețetelor. Are atmosferă de plumb și, în nud, rotunjimi metalice. Șe sensul sufletesc este mai mic.

Mai multă conștiințiozitate are Papatriandafil. Este sentimental, dar nu neconstruit. Îngrădește în culori, linii, suprafețe, volume, temperament și ritm, suflu tineresc.

În tratarea unui nud, oarecum în spiritul Renașterii, Papatriandafil vedește mai multă delicatețe; un mai limpede și mai lucrat neoclasicism. Ionescu-Sin, formal și mai închis, e mai sărac în nuanțe. Mai greoi. Unele peisagii urbane ale aceluiași indică într-adevăr manieră. Și gând preconcept.

Papatriandafil este tocmai lipsit de idee



preconcepută în fața realității, pe care o înțelege mai amplu, mai sincer, mai fecund, mai divers.

Are multă sensibilitate și mai multă varietate înlăuntrul propriilor sensuri.

Mai cerebral decât acesta, Ionescu-Sin se îngrijește prea mult de exterior, de „stil”. Și, adesea, tablourile lui ne dau impresia de *recherche*.

Dar, Ionescu-Sin este, totuși, tânăr și talentat.

„*Falanga*”, an III, nr. 54,
1 mai 1929, p. 4 („*Cronica plastică*”)

[Nu am crezut niciodată...]

Nu am crezut niciodată în inteligența sau în tactul – de orice fel – al acestui gaffeur de rasă.

Lipsa lui de discernământ critic și grosolănia simțului său estetic m-au amuzat; diletantismul său istoric, dat de curând la iveală de un specialist – e un lucru mai serios; [atât] fițăriile sale și tremuratul, din gât și din barbă – cât și elu-

cubrațiile sale beletristice – au fost nițel mai plictisitoare; grandomania (agravată de unele admirații ale speriaților) patologică dar, ca atare, interesantă; tribulațiile politice – grave.

Dar actul ultim – de dezorientare totală – nu mai poate fi – în nici un caz – tolerat. Marioneta gigantică trebuie degringolată și trupul de cârpă spintecat – să-l vedem târâte.

Lacrimile noastre nu pot opri sângele și alina durerile celor răniți; dar dorim să nu se întâmple în țara aceasta lucruri mult mai grave, poate ireparabile, pe care o inconștiență tragică le declanșează.

„*Floarea de foc*”, an I, nr 12,
26 martie 1932, p. 2
(Nr. 12 nu se află în colecția Bibliotecii
Academiei Române)

Cerșetoria, întreprindere comercială

Un olog (fără un picior și fără o mână) cerșește la colț. La un moment dat, se ridică în cârje și, târâș-grăpiș, încearcă să tra-

verseze bulevardul. O femeie dă un țipăt: două tramvaie, în sens invers și un automobil se încrucișează în dreptul cerșetorului. Nu va avea vreme să fugă. Spaimă, emoție, înfrigurare. Câteva secunde, infirmul dispare. Sub roți? Nu. E în picioare (în două), cârja i-a zburat și o ia în goană. Un sergent fuge după el, dar ologul, mai iute de picior, scapă.

Acest caz nu este unic. Toată lumea a auzit despre falșii infirmi și despre meseria, adesea rentabilă, a cerșetorului.

D-l Tiberiu Protopopescu, administratorul Asistenței Vagabonzilor, îmi confirmă acest lucru și îmi dă câteva date precise; în 1927, a fost prinsă o babă – cam nebună! – ci 100 000 de lei în sac; îmi amintește cazul vestit al cerșetorului cu 3.000.000 lei. Cerșetorul însă, chiar când are bani, rămâne sărac. Nu întotdeauna banii fac bogăția (uneori, o fac datoriile!) și cerșetoria, de pildă, e un destin, o stare de spirit și nu culmea proastei stări financiare.

Cerșetorul milionar, de pildă, era tuberculos în ultimul grad, dar nu se îndura să-și cumpere un sfert de kilogram de lapte. Pe plan social, cerșetoria presupune vocație.

Un premiu de alergare

D-l Tiberiu Protopopescu îmi spune că numărul cerșetorilor crește pe zi ce trece. Nu mai au loc. E obligat să-i culce câte doi într-un pat. Primăria însă va construi sau cumpăra un nou local – foarte frumos.

În zilele de față, nu se mai îmbogățesc cerșetorii. Mor de foame. Nu mai capătă bani. Criză...

Am plecat – cu pălărie, fular și, sub braț, gazete. Ce-or fi gândit vagabonzii despre mine?

M-am dus să fac o vizită unei domnișoare.

Contra teatrului

Teatrul e o formă de artă vulgară. Pentru că este o artă pentru mulțime, și pentru că un mic spațiu trebuie să fie bine văzut din toate colțurile unei săli mari – nu sunt posibile subtilitățile, detaliile psihologice și dis-

creția, dimpotrivă, ceea ce este, ca realitate sufletească, abia perceptibil trebuie să devină, pe scenă, băcător la ochi; ceea ce este șoptit se strigă, se țipă; un inesențial se accentuează, se colorează și ne apare deformat și mincinos.

Nu mă interesează ceea ce este clar și facil în om. Teatrul nu poate prezenta decât ceea ce este clar și facil; altminteri, nu ar avea *cum* să se vadă, *cum* să se înregistreze de spectatori.

Teatrul nu poate înfățișa decât conflicte evidente, conflicte grosolane și ceea ce se numește conflicte eterne. Adică: elemente mari, vizibile din patru părți și fără ascunzișuri, fără umbre.

Este știut că teatrul este o artă de convenții. Dar convențiile mecanizează,ucid viața estetică. Pentru mine, au și ucis-o. La teatru – când, prin cine știe ce hazard, mă aflu – sunt literalmente jenat de ațele albe, de evidența bancurilor. Nu știu dacă vreun actor are o sufletească feroare ca să vivifieze sau să aprindă spectacolul; ca să depășească convenția.

Nu-mi plac obrajii fardați ai eroului. Nu pot suferi picioarele groase ale tinerei ingenuie. Nici costumul peticit al lui Făt-Frumos. Nici sufleurul.

Nu știu ce lipsă de libertate îmi reprezintă aceste lucruri; cu câtă tristețe îmi pare că ficțiunea este oprimată de realitatea contingentă, trasă îndărăt. Poezia sugerează. Teatrul prezintă bucăți diforme, impure, dintr-o realitate periferică.

Când a încercat să sugereze – expresionismul, teatrul tăcerii –, teatrul s-a năclăit într-un și mai greoi sistem de convenții. Repet, de altfel, că nu poate fi subtil; orice nuanță capătă dimensiuni nepermise – ca o femeie care la 18 ani este suplă, fină și la 40 de ani obeză.

Teatrul nu mărește just proporțiile, teatrul diformează, îngreuiază.

Teatrul nu poate crea atmosfera. Atmosfera este spirituală, abstractă și teatrul nu are la îndemână decât decoruri materiale, sau gesturi care sfarmă armonia oricăror stări.

„Naționalul”, an I, nr. 37,
24 iunie 1934, p. 3

Poezia modernistă

Cum priviți poezia modernistă? Este o întoarcere la primitivism sau este expresia unei acute avansări?

Întoarcerea la primitivism nu este decât expresia unei intelectualizări exagerate. „Cultura crește din viață”, se spune. În chip în care viața culturii e amenințată să fie ucisă – anemiata –, încearcă să puizeze, din nou, din sursele vieții primare; așteaptă să o întremeze biologia. Iată de ce „întoarcerea la primitivism” se confundă cu expresia celei mai rafinate culturi. Sigur însă că „întoarcerea la primitivism” înseamnă o criză sau un sfârșit.

*„Revista scriitoarelor și scriitorilor români”,
an, VIII, nr. 10–11, octombrie–noiembrie
1934,
p. 16 („Anchetele noastre”)
Răspuns la ancheta cu acest titlu.*

Dreptatea între idee și realitate

În ciclul de conferințe organizat de Asociația Magistratilor și Avocaților la Fundația „Carol”, a vorbit, în seara zilei de 29 aprilie a.c., d-l ministru Aurelian Bentoiu despre ideea de dreptate. Cu acel dar extrem de rar, specific oratorilor de rasă, conferențiarul a izbutit să creeze de la început acea ambianță în care orator și auditor vibrează la unison într-o comunitate de idei și sentimente.

D-l Bentoiu intră în subiectul conferinței pornind din concret, silindu-se să contureze precis ideea empirică de dreptate.

Orice negare a dreptății este izvoditoare de suferințe morale, cari nu se pot explica printr-o firească stare psihologică dintr-un interes contrariat. Ideea de dreptate este un punct de reazem sufletesc asemănător credinței. Cu admirabilu-i talent, întotdeauna verificat, de a plasticiza abstracțiunile în formule apropiate, conferențiarul spune că: „dreptatea este, în ordinea necesităților spiritului, ceea ce pâinea este în ordinea necesităților materiale”. În decursul veacurilor, înțelesul acestui cuvânt a variat după cum a evoluat și credința.

Profetul evreu Amos stabilește sursa ideii de dreptate în divinitate. Dumnezeu

cere ca: „Dreptatea să curgă ca apa, să curgă ca un râu veșnic”.

În vremea noastră, profesorul Renard spune că „justul este o idee, o formă constantă confundată într-o materie mișcătoare... Eliminând ideea de dreptate, nu mai rămâne decât forța”.

Pe când profetul evreu făcea din dreptate sufletul religiei, savantul profesor contemporan face din ea sufletul dreptului. Oricât ar fi variat, în diferitele concepții ale vremurilor, ideea de dreptate este universală și eternă.

Examinată pe plan individual și colectiv, ideea de dreptate prezintă o infinitate de aspecte, deoarece ia forma sufletului individului, clasei, poporului și epocii. Această proteică înfățișare a noțiunii „dreptate” face pe conferențiar să afirme adevărul psihologic, că în fond „cuvântul nu este decât un vehicul în care fiecare încearcă conținutul său sufletesc”.

În domeniul moral, ideea abstractă de dreptate rămâne un element de directivă a spiritului, o axă a acțiunilor individuale și colective.

Trecând la examinarea ideii de dreptate în Drept, conferențiarul constată că seria de eforturi în această problemă centrală a dreptului este căutarea punctului arhimedic pe care să se aplice pârgă pentru răsturnarea nedreptății. Soluțiile sunt nenumărate, în decursul timpului.

Conferențiarul vede în *dreptate*, morala socială, iar în *drept*, totalitatea mijloacelor necesare pentru a o realiza. Trecând cu o măiestrie rară de la doctrină la exemplificarea concretă și apoi iarăși la doctrină, conferențiarul caută stabilirea elementului constant din ideea de dreptate, elementul care o va face ușor recunoscută în diversitatea de opinii. Această cercetare prilejuiește d-lui Bentoiu o savantă excursie în istoria doctrinelor și codificărilor juridice, iar auditorului viziune a celui mai colorat și mai interesant film ideologic.

Esența dreptății constă „într-o serie de norme cari alcătuiesc toată seva morală a dreptului”. Toate aceste norme și prohibițiuni n-au decât un singur scop: *respectul omului*.



Dreptul apare din cele mai vechi timpuri, ca un ansamblu de comandamente ale conștiinței morale derivate intuitiv din conștiința morală a omului, având ca funcțiune organică respectul omului. Sursa și paza acestor comandamente au fost date întâi divinității. Mai apoi sursa dreptului este voința regelui: „quod principi placuit legis habet vigorem”. În sfârșit, sursa dreptului este plasată în rațiune.

Pentru jurisconsultii clasici, legile sunt scrise în cartea lumii, pe tablele naturei. Dreptul este „*naturalis, ratio, quasi lex quaedam tacita*”. Clasicii admiteau existența unui ansamblu de noțiuni nesupuse fluctuațiilor concepțiilor subiective cari se integrează în ideea universală obiectivă de dreptate.

Caracterele concepției clasice sunt: 1) credința în dreptul natural, mănunchi de legi derivate din natura lucrurilor; 2) individualismul; 3) liberalismul.

Conferențiarul se ocupă apoi de doctrina dreptului natural în comparație cu cea a dreptului pozitiv, arătând că doctrinarii de

astăzi urmăresc să disloce toate vechile noțiuni, substituindu-le cu altele noi. Astfel, în dreptul privat s-a introdus noțiunea că proprietatea este funcțiune socială, în dreptul public ideea de libertate i se substituie noțiunea de autoritate. Antiindividualism în dreptul privat, antiliberalism în dreptul public.

În concluzie, se declară contra inovațiilor, afirmând preferința sa, cu riscul de a i se spune retrograd, pentru concepția clasică a dreptului.

După ce enumeră cuceririle făcute de omenire în virtutea acestei doctrine, arătând și libertățile politice și sociale de cari se bucură popoarele de pe urma ei și conchide că singură democrația este soluția unei dreptăți cât mai perfecte.

Aceasta a fost, în rezumat, subiectul pe care d-l Aurelian Bentoiu l-a tratat timp de o oră și trei sferturi spre aleasa delectare a auditoriului. Ceea ce nu se poate rezuma însă, acea impresie de viață intensă, rămasă în sufletele auditorilor, pe care conferențiarul știe s-o insuflă tuturor cuvintelor,

acel pitoresc nuanțat în detalii acea neîntrecută savoare a exemplificărilor în actualitate și a finelor butade ce vin firesc în ritmul cuvântării, trebuie să fii prezent pentru a le putea gusta. Oratorul dă tot timpul impresia de a trăi sincer conferința sa și acest fapt îi câștigă de la început toate simpatiile.

Secretul de a dinamiza, de a pune pe înțelesul tuturor cele mai aride probleme și de a ridica pe auditoriu până la cele mai subtile abstracțiuni îl posedă conferențiarul în toată plenitudinea. Stilul, proporționarea geometrică a conferinței, perfecta conducere, am zice, pedagogică a subiectului, dozarea efectelor, precum și forța cuceritoare a cuvântului și a expresiunilor, constatate odată mai mult, confirmă și de data aceasta talentul de prim-plan al distinsului orator.

*„Păreri libere”, an III, nr. 7-8, 9 mai 1936,
p.2. Semnătura Eugen Victor*

NICHIFOR CRAINIC **„Puncte cardinale în haos”**

Oricum am privi însă activitatea publicistică a d-lui Crainic, nu-i putem nega o mare calitate: entuziasmul, înflăcărea. În gazetăria d-sale, entuziasmul și-a găsit expresie în pamflet, în înjurătură; cealaltă latură a activității, înflăcărea, s-a tradus prin încercări de îndoctrinare, cari pe plan literar sunt adesea meritorii. Dar d-l Crainic a înțeles și înțelege să-și exploateze entuziasmul – deși se declară spiritualist – și să profite cât mai mult de pe urma lui.

În volumul de față, d-l Crainic pozează în doctinar al extremismului de dreapta la noi, cu speranța secretă că se va repeta și cu d-sa destinul unui Hitler sau Mussolini. Dar acest volum este făcut dintr-o serie de articole publicate prin reviste și conferințe de propagandă cari s-au nemerit a fi pe aceeași linie. Ce-ar fi fost de și-ar fi strâns d-l Crainic toate articolele? Nu-i așa c-ar fi ieșit un haos și nu punctele de cardinale pe cari ni le prezintă? Poate că această convingere intimă a inspirat titlul cărții și nu, cum s-ar crede, vreo considerație de altă natură. Pentru că d-l Crainic a militat și în slujba

altor idealuri și nici nu este vreme de atunci. Oare nu d-sa a avut accente de patetic îndemn spre cumițenie, când mișcarea studentască debuta prin știutele violențe? Și nu cumva într-un parlament țărănist a avut răsplata cuvenită serviciilor aduse prin presă? Serviciile acestea au fost prestate pe vremea când țărănismul de la noi era încă, mai mult decât azi sub influența marxismului. Dacă nu s-a înscris și n-a rămas soldat credincios partidului acestuia, desigur că nu doctrina partidului este de vină. D-l Nae Ionescu a avut un destin asemănător politic, și a făcut doctrină și la țărăniști, cum face astăzi la gardiști. De ce nu? Ce fel de doctrină vor face mâine acești domni nu știm, dar este sigur că nu le putem pretinde consecvență.

D-l Crainic, după ce a făcut cunoștință cu închisoarea, în calitate de autor al asasinatului politic săvârșit de partidul din statul major al căruia făcea parte, cu abia câteva luni înainte de alegeri și cu unicul scop de a ajunge deputat și ministru poate, s-a săturat de foștii prieteni, dar s-a ales, din contactul cu ei, cu meteahna militarismului și s-a înrolat ca șef de lăncieri pe lângă d-l Goga. De ce? Foarte simplu: național-gogiștii păreau a avea mai mulți sorți de a ajunge la putere. În cazul d-l Crainic, se verifică strălucit adevărul psihologic... materialist (?) că interesul comandă actele individului. Pentru că, individul, în oscilațiile-i politice, n-a urmărit decât interesul personal. Și totuși, în încercarea-i de doctrină, d-l Crainic fulgeră împotriva materialismului. De ce? Vrea omul să dărâme întâi ceea ce presupune că-i stă în cale, pentru a construi casa cea nouă. Planul după care și-a aranjat articolele a fost, de altfel, asemănător celui ce și-l face orice individ când vrea să construiască. Și doar este știut că românul, când a parvenit la oarecare stare, își face casă ori mai multe case, după împrejurări și posibilități – și d-l Crainic a parvenit așa, încât își poate face nu numai o casă, ci mai multe, chiar pe tărâm ideologic.

Așadar, d-l Crainic dărâamă întâi, se uită pe la vecini cum și-au făcut ei casele – vezi examinarea fascismului și a rasismului hitlerist –, pe urmă ia puțin de ici, o lecțuță de

dincolo și după cum se pretează terenul și posibilitățile materiale, construiește noua clădire.

Ce dăruimă d-l Crainic? Am spus-o: materialismul, pe nume adevărat, materialismul istoric sau, dacă vreți, marxismul. Ce este marxismul, după d-l Crainic? Apoi, foarte simplu: marxismul este comunism și... democrație. Da, da. Democrația, după d-l Crainic, este fiica (de unde o fi scos perla asta?) marxismului. Și o vorbește de rău pe această fiică, probabil pentru a dezgusta de ea pe alți cavaleri, cari, ca d-sa, ar fi înclinați să-i facă curte. „Democrația e în funcție de bani. Ea nu se poate face fără bani. Ea se face numai în vederea banului. Astfel, în realitate, democrația e o întreprindere îndărătul căreia stă banca”. Acestea le spune la p. 42 și presupunem că le crede, pentru că știe omul cum și de ce a făcut democrație în altă vreme și poate că știe și din ce interes materialist face pe spiritualistul în politică, astăzi. Așa dar, în felul acesta face praf democrația, apoi cam în același mod distruge comunismul.

Odată terenul pregătit, d-l Crainic dă o raită pe la vecini și aduce modelul de casă de la hitleriști și de la fasciști. Cel hitlerist nu-i bun, pentru că înclină spre păgânism, și d-l Crainic își aduce aminte că e profesor de teologie. Mai potrivit ar fi cel de la frații latini. Pe acesta îl și alege și, după ce îl machiază puțin, ca să nu mai fie recunoscut, îl prezintă drept model țâșnit din adâncurile sufletului românesc și, cu creștinească și latinească râvnă, pornește la construcția noului locaș al neamului. Se poate mai cumpănită, mai românească trebșoară? Nu. Nu-i așa? Cum clădești? Simplu, luminos de simplu. Pune la temelie creștinismului (de la o vreme, demagogii de anumită speță amestecă creștinismul la toate sosurile), peste care ridică câteva cărămizi de tradiționalism și sfârșește clădirea în naționalism. Vedeți d-voastră vreo deosebire între noua clădire închipuită cu atâta osândie de d-l Crainic și casa cea veche, sănătoasă și trainică a democrației, a liberalismului românesc?... Bineînțeles că nu. Dar ceea ce este nostim este faptul că chiar d-l Crainic, deși spunea că spiritualismul naționalist-

creștin se opune, în mod ireductibil, materialismului democratic-comunist, găsește la p. 315, după atâta zadarnică trudă, că „... un conflict între ortodoxie și democrație n-a existat, în sensul în care acest conflict s-a desfășurat în Occident, în catolicism și democrație”...

Păi atunci dacă e așa, de ce vrei să dăruim casa, d-le Crainic? Treabă de om cumpănit este asta? Vei zice că nu găsești înăuntru mobilele cari le vrei d-ta, că în fond asta spui d-ta? Dar nimeni nu-și dăruimă casa pentru asemenea motiv.

N-ar fi mai bun și creștinesc lucru, ca d-ta, bun creștin – cel puțin așa spui –, în loc să te înhăitezi cu băiețandri și să le împuiezi capul cu tot felul de bazaconii, rățâcindu-i mai mult, să între cinstit în casa cea veche și solidă și, dacă-ți place, să aduci mobila care-ți convine? Ai intra și d-ta în rând cu lumea și nu te-ar mai arăta oamenii de omenie cu degetul, ca pe un răufăcător. Când te vei hotărî să faci pasul acesta – ai făcut d-ta alții mai grei chiar –, desigur că nu ți se va mai întâmpla să amesteci pe Coșbuc și pe Eminescu și chiar pe d-l Iorga în ciorba extremismului pe care-l practici d-ta.

În concluzie, se impune observația că, pentru mărirea haosului extremismului de dreapta, nu era nevoie de punctele cardinale ale d-lui Crainic.

„Părerii libere” an III, nr. 9, 16 mai 1936, p. 2
(„O carte pe săptămână”).
Semnătura: Eugen Victor

[D-I E. Lovinescu]

D-I E. Lovinescu trebuia să fie de mult la Academie. E răsplata, deși tardivă, a unei pasiuni literare bogată în roade. Probabil însă că academicienii, care nu știu să răsplătească valorile adevărate, l-au ales din greșeală. Are să le pară rău.

„Facla”, an VI, nr. 1598, 29 mai 1936, p. 2
Răspuns la ancheta Scriitorii și alegerea d-lui Lovinescu la Academie

C. Stere „Uraganul”

Domnul Stere a întreprins o operă uriașă, unică în felul ei în literatura noastră. Sub titlul *În preajma revoluției* a construit un

roman-fluviu, în care-și romanțează viața și frământările sociale în care s-a cheltuit această zbuciumată viață. Cu idealizări trandafirii și note crâncene de ripostă la cruzimea realității, firul poveștii se țese între vis și viață, între ideal și realitate. Sunt, în cele opt volume apărute până acum, pagini de evocări nostalgice a unor vremuri în cari sacrificiul pentru un ideal social plutește ca într-un vis luminos; dar vin apoi capitole întregi făcute din notații defalcate din realul cel mai prozaic. Volumele apărute până acum se vor ierarhiza în mod natural, după cum predomină una sau alta din cele două note. Preferințele noastre merg spre nota poetică de idealizare, spre acea preocupare constantă de a înălța omenescul deasupra josnicilor din care este făcută. Atunci se arată cu adevărat artistul și transfigurarea pe care o primește volbura întâmplărilor trecute capătă o viață puternică, îndeajuns pentru a înfrunta judecata posterității.

Când omul politic dă libertate completă de exprimare poetului, opera se situează neasemănat mai sus decât când fenomenul invers se întâmplă.

În *Uraganul* avem neplăcuta surpriză să vedem că politicianul l-a învins pe poet. Privită sub specie eternitatis, această a opta verigă din lanțul aurit al romanului d-lui C. Stere este vedut inferioară.

Dacă ne gândim că autorul (titlul o spune) a voit să zugrăvească vârtoarea patimilor omenești și-a frământărilor sociale, în cari individul dispare ce desăvârșire în masă, înțelegem de ce eroul este foarte șters în acest volum, de ce și celelalte personaje episodice nu apar decât în licăriri fugare, cari nu permit fixarea lor într-o caracterizare. Mai toate tipizările încercate aici sunt ratate. Reușesc doar câteva figuri de călăi, a căror prea insistentă descriere face să apară prea limpede tendința, dorința nestăpânită de a demonstra cu orice preț ceva. Credem că, din punct de vedere psihologic, este o greșală să-ți închipui că trezești mila și compătimirea pentru victimă, înfățișând pe torturator. Vei provoca scârbă, revoltă și orice alt sentiment mai curând decât acel universal-omenesc

sentiment de compătimire a cărui trezire ar fi fost mult mai necesară demonstrației urmărite. Din cauza insuficienței tipizării, insuficienței caracterizării a celor ce suferă martiriul, ne învârtim într-o lume de anonimi, a căror moarte sau viață interesează mai puțin decât ar fi voit autorul. Te cutremuri de groază, evident, când citești descrierea teribilelor chinuri pe cari le suferă biata mulțime anonimă dusă în puhoi de uragan spre scopuri pe cari nu le deslușești bine, dar nu din compătimire, ci dintr-un sentiment umanitarist. Tortura ia o înfățișare obiectivă și o respingi ca pe o amenințare la propria-ți existență. Moartea nedreaptă a unor anonimi mișcă sentimentul de solidaritate umană, care nu este atât de puternic. O, dacă tortura ar fi suportată de un prieten drag, de o rudă, de un frate, dacă cel ce moare ar fi cineva apropiat sufletește, cum ar mai țâșni lacrimile îndurerării celei mai adevărate! Greșala cea mare a d-lui C. Stere este tocmai că nu ni i-a apropiat sufletește în acest volum pe martirii cu a căror soartă vrea să ne înduioșeze. D-sa n-a procedat aici ca poet pentru care nu calitatea, ci cantitatea valorează și, în consecință, nu s-a adresat sentimentului, ci rațiunei. Rezultatul firesc e cel la care oricine se așteaptă în asemenea circumstanțe. În loc de sentimente cuceritoare avem demonstrații reci, iar în locul oamenilor vii, întâmplări învechite, cu un ușor iz de mucegai.

Marea scădere a *Uraganului* d-lui Stere vine poate și din faptul că a apărut prea târziu după *Răscoala* d-lui Rebreanu, care este într-adevăr opera unui literat. Cum și *Răscoala* și *Uraganul* vorbesc de aceleași întâmplări, după ce ai vibrat la marxism cu primul, al doilea ți se pare de o utilitate mai puțin evidentă. De altfel, felul cum sunt redată faptele în ordinea lor cronologică și în cruditățile tendențios machiată a întâmplărilor, *Uraganul* d-lui Stere este mai mult un jurnal politic intim, a cărui rezumare e imposibilă.

Caracterul de jurnal politic personal reiese nu numai din stilul notațiilor și fragmentarea capitolelor, ci și din fondul sufletesc frământat în ele și din pătimașea



utilizare a mărturiilor celor mai puțin indicate. Ca mărturie, d-l Stere citează *in extenso* articole din presa opoziționistă, care numai obiectivă n-a fost vreodată. Apoi, d-l C. Stere își satisface mici ranchiune personale, întreprinde mici răzbunări împotriva oamenilor politici – unii dispăruți, deci, în imposibilitatea de a riposta – cari i-au provocat nemulțumiri. D-l N. Iorga, în special, nu e deloc cruțat. Putem aduce în sprijinul asemănării cu un jurnal, dar de data aceasta cu un ziar, faptul că notațiile din *Uraganul* conțin și o considerabilă doză de reclamă personală, justificată până la un punct de numeroasele atacuri îndreptate împotriva d-sale.

Cu acesta observații, trebuie să spunem însă că *Uraganul* se citește ușor și atrage. Este, ca tot ce face d-l C. Stere, interesant, uneori chiar pasionant, deși nici o graduare a efectelor nu este respectată și mai ales este o lucrare de netăgăduită valoare documen-

tară. O mulțime de anecdote și scurte povești desprinse din real și presărate ici-acolo în fugă condeiul însoresc câteva din cele 400 de pagini ale volumului. Ele dovedesc – cine nu o bănuia? – ce ar fi fost *Uraganul*, dacă d-l C. Stere ar fi avut mai puține preocupări politice și ar fi închinat artei numai romanul său. Și doar arta nu exclude pasiunea politică. Chiar păstrând toate tendințele pentru cari militează aici, ne-ar fi putut da o operă de artă, cum ne-a dat d-l Rebreanu în *Răscoala*.

Deoarece valoarea documentară predomină – poate că așa a voit și autorul? –, ar fi fost necesar un indice alfabetic al documentelor consultate și câteva însemnări cu explicații ample asupra cuvintelor străine, prea des întrebuițate.

Sperăm că viitorul volum va fi mai mult închinat artei, decât politicii mărunte, deasupra căreia d-l C. Stere a știut adesea să se înalțe

„Părerii libere”, an III, nr, 10, 32 mai 1936,
p. 2. Semnătura: Eugen Victor

Mircea Eliade, „Huliganii” (Roman)

„trebuie să rămâi tu însuși, să fi tu însuși, să te realizezi, să te realizezi, să crezi... Dacă ai ști cât vă invidiez, pe d-ta, pe Petru, pe toți huliganii.

Alexandru tresări. Îl întrerup să zâmbească, dar cu un glas serios:

– De ce ai spus huliganii?

– Nu e nici o insultă, nu te teme, îl lămuri Dragu, blând. Cuvântul acesta e frumos, e un cuvânt foarte frumos. Și cuprinde foarte multe lucruri. De aceea îmi place, să-l întrebuițez des... Există un singur debut fertil în viață; experiența huliganică. Să nu respecti nimic, să nu crezi decât în tine, în tinerețea ta, în biologia ta dacă vrei... Cine nu debutează așa – față de el însuși sau față de lume – nu va crea nimic. Să poți uita adevărurile, să ai atâta viață în tine, încât adevărurile să nu te poată pătrunde nici intimida – iată vocația de huligan.” „Unii sparg geamuri, alții afirmă că lumea începe cu ei. Ce superb! Ce vitalitate orgolioasă!”

Doctrina aceasta a huliganismului o enunță un personagiu episodic, un intelec-



tual pur, Dragu, care are multe afinități sufletești cu autorul, ajunge apoi să fie exasperat de huliganismul cântat în termenii de mai sus și pare a fi fost pus în carte să poarte ideologia scriitorului.

Petru și Alexandru, cei doi huligani indicați, sunt personagiile de mai mare suprafață. Petru Anicet, eroul principal al romanului, este un tânăr de douăzeci de ani, membru al unei familii de oameni cel puțin bizari, ca să nu zicem dezechilibrați. Pavel Anicet, fratele, s-a sinucis din motive obscure, iar tatăl a avut o soartă asemănătoare. Mama lui Petru bea, ca să-și uite sărăcia și la sfârșitul romanului se spânzură. Petru Anicet trăiește din lecții de pian și, mai ales, din banii pe cari îi dă Nora, o prostituată, care-i este metresă. Mai târziu, Petru izbutește să-și facă amantă pe Anișoara, o fată de șeasesprezece ani, eleva lui, și s-o determine să fure bani și bijuterii de la părinții ei, pentru el. Furtul e descoperit și d-na Anicet, pusă la curent de d-na Lecca,

mama Anișoarei, se sinucide, de rușine.

Schematic, acesta este subiectul. Dar, alături și împreună cu el se împletesc și alte intrigă. Alexandru, pentru care s-a sinucis o fată, se logodește, ca să-i demonstreze lui Dragu că e tare, se dezlogodește, ca să-i demonstreze lui că poate face ce vrea fără remușcări și sfârșește prin... a întemeia un partid politic.

Mitică, un alt personagiu important, o urmărește cu iubirea lui pe Marula, până ce, prin siluire, o are, apoi o părăsește și caută un leac durerilor inimei în beție. Eroinele, toate, și sunt foarte multe, n-au decât o preocupare: iubirea în căsătorie sau în afară. Bătrânii, cari apar și dispar, doar când nu se poate altfel, sunt toți ramoliți și au preocupări cum se încadrează în ritmul realităților. Atmosfera întregă e saturată de un erotism exasperat și uneori exasperant. Cu toată admirația lor pentru sănătate, vigoare fizică și... biologie, personagiile au ceva freudian. În mic, eroii. Petru și Alexandru,

nu-s decât niște Rascolnicofi ratați, Rascolnicofi cari nu merg până la crimă și se mulțumesc cu mici coțcării, pe cari chiar morala burgheză, deși le condamnă, le privește cu indulgență. Admirația lui Dragu, purtătorul de cuvânt al autorului, pentru asemenea specimene este excesivă și nemotivată. Imoralitatea pentru imoralitate, pentru bani sau din snobism n-are nimic în ea pentru a provoca cea mai slabă admirație. A fi strict fără riscuri e cel mai ușor lucru din lume pentru un individ lipsit de o conștiință puternică. Pentru atâta lucru nu e nevoie de curaj. Pentru a înfrunta ordinea spărgând un geam sau luând banii unei prostituate, nu e nevoie de eroism, ci de puțin dezechilibru mintal sau de o nouă interpretare a demnității virile. Dacă virilitatea înseamnă exhibiționism – vezi scena penibilă și neverosimilă când Petru se dă în spectacol în casa Lecca –, desigur că poți căuta, „cu fervoare” chiar, eroism în acte pentru cari nimeni n-a avut vreodată altceva decât dispreț.

Ca să nu se producă confuzii între huliganii despre cari vorbește romanul și tinerii de extremă dreapta, tot Dragu face deosebirea: „Oamenii aceștia sunt stimulați din afară, prin ordine, prin șefi și prin coruri. Nu este o revoltă a tinereții biologice. Este o barbarie organizată, deci cu totul altceva decât huliganismul”. Și totuși, mai departe, când problemele, aceleași, se pun mai acut, diferențierea aceasta se volatilizează. Numele d-lui Nae Ionescu apare în câteva rânduri, tocmai acolo unde este un program întreg.

Intellectualul Dragu se revoltă împotriva falsei interpretări dată învățăturilor d-lui Nae Ionescu, se revoltă împotriva atitudinii inutil imorală a tinerilor cu apucături ... „biologice” și se izolează, nu mai găsește mulțumire decât în singurătate. În duelul oratoric învinge huliganul, pentru că el opune dialectica „faptei” – ferească Dumnezeu de așa fapte! – dialecticei sterile a ideilor. Că asta o fi moda, e posibil, dar că așa ceva ar fi de dorit e cel puțin discutabil; de aceea doctrina „huliganică” nu o putem lua în serios. Ea poate fi privită cel mult ca o interesant înseilare paradoxală, pentru a da cadru ideologic unor întâmplări cari altfel

ar fi alunecat pe panta romanului pornografic.

Departate de noi gândul de a voi să diminueăm valoarea literară a cărții. Chiar cu aceste păcate... politice și cu excesivul erotism din unele pagini, romanul d-lui Mircea Eliade trăiește și se înfățișează viu și viguros judecății cititorului. Poate că păcatul – ca și calitatea, de altfel – cel mare este că face prea mult apel la judecată. Aceasta se întâmplă din cauză că eroii au o foarte bogată viață interioară. Cele mai neînsemnate întâmplări trezesc ecouri sufletești extraordinare la niște oameni îndrăgiți de biologie.

D-l Mircea Eliade este un intelectual de mare clasă și împrumută eroilor calități personale, astfel nu se explică acea continuă frământare a problemelor sociale, morale, estetice etc. până la cari niciodată nu se înalță contemporanii noștri adepți ai „faptei”. D-l Mircea Eliade a căutat să descrie o generație și să dea o soluție problemelor ce, din birou, d-sa le pune acestei generații. S-a achitat admirabil și a construit un roman fantezist, care întâlnește adesea realitatea. Important nu este adevărul în artă, ci verosimilul. Eroii d-sale trăiesc, deși adesea prea se aseamănă în „fervoarea” lor erotică și în unele trăsături spirituale. Huliganii nu pot fi însă icoana unei generații, ci cel mult a câtorva izolați. Romane ca *Cei șapte frați siamezi*, de o pildă, merg mai adânc în inima realităților și, fără a încerca o inutilă îndoctrinare, izbutește să dea imaginea generației pe care ar vrea s-o interpreteze *Huliganii*.

Cu tot ce face d-l Eliade, romanul este pasionant și bogat în surprize. Cu el se verifică, încă o dată, adevărul, ce și-a făcut drum de mult, că d-l Mircea Eliade este unul din puținii noștri scriitori cari au ceva de spus.

„Părerii libere”, an III, nr. 11,
13 iunie 1936, p. 2

Semnătura: Eugen Victor

Românismul (Catechismul unei noi spiritualități)

Puține sunt personalitățile creatoare de valori culturale cu cari ne-am putea mândri,

cari să facă figură onorabilă și peste hotare. Domnul profesor C. Rădulescu-Motru face parte din strălucita falangă a acestor personalități. Muncitor neobosit pe tărâmul științei, profesorul de psihologie de la Universitatea din București, a îmbogățit patrimoniul filosofiei și al culturii românești cu un instrument cu un însemnat număr de tomuri, în care s-au condensat gândurile unei remarcabile „puteri sufletești”. Om de știință în pas cu vremea, domnul Rădulescu-Motru este un pasionat al documentărilor minuțioase. În toate scrierile d-sale, bibliografia este întotdeauna la curent cu ultimele date ale științei în domeniul respectiv. Nimeni nu-i contestă valoarea personalității profesorului cu adevărat stăpân pe știința sa și maestru în gândirea românească. Sunt însă oameni, din acei cari găsesc pete și în soare, cari reproșează omului mici păcate. Se zice că d-l Motru ar fi înclinat, în momente dificile pentru neamul nostru, spre puteri ce tindeau la înăbușirea idealului nostru. Dar cine n-a fost acuzat? Chestiunea aceasta nici nu se spune acum. Dar acești neastâmpărați moștenitori ai ascutitului spirit critic latin reproșează d-lui Rădulescu-Motru credințele sale politice. Spun ei, adică, și își sprijină afirmațiile chiar pe scrierile ilustruului profesor, că d-l Motru a fost un înflăcărat conservator, ce nu avea decât dispreț pentru pătura țărănească. Ei nu pot pricepe cum se conciliază aristocratismul din tinerețe afișat azi de omul trecut de culmea vieții spre coborâș. Noi nu reproșăm aceasta, pentru că noi știm că d-l profesor este un mare înțelept, care a înțeles de mult adevărul din zisa cronicarului: „nu-s vremurile sub om, ci biatul om sub vremuri”. Domnul Rădulescu-Motru, ca savant ce ține pasul vremii și ca înțelept, s-a dat după vreme, și, pentru că moda a fost spre țărănism, s-a agățat de cămașa d-lui Mihalache.

Și iată cartea aceasta, așa de frumos scrisă, pentru că d-l Motru are un stil luminos de limpede, cu admirabile avântări poetice, cartea aceasta, spuneam, este pusă, cu multă măiestrie desigur, în slujba țărănismului.

După ce în introducere explică noțiunea de spiritualitate cu diferitele ei accepțiuni,

domnul Motru examinează comparativ spiritualitatea secolului al XX-lea, în care se va întrona în logica și fapta omenească, cunoștința și raționala realizare a spiritualității. „Știința spiritualității servește de introducere la știința culturii. Principalele ei capitole sunt invenția și tradiția.” „Naționalismul este pe linia de mijloc, între invenție și tradiție... Naționalismul combină, temperându-le, atât individualismul, cât și tradiționalismul. De fapt, acesta a fost și rolul său istoric. Pentru viața culturală a multor popoare, el a servit întocmai ca și un criteriu. Formula naționalismului nu poate fi însă luată fără un prealabil examen critic. Ea este mai curând o lozincă, decât un criteriu” (p.82).

Această „lozincă” a vremii noastre adoptată de domnul Motru după examen critic este Românismul. El își are originile la Hasdeu, G. Dem Teodorescu, Donici și la M. Eminescu și la Al. Russo.

În vremea noastră, Românismul împinge la înfăptuiri în trei direcții: I) Reabilitarea spiritualității creștine, ortodoxismul; II) Reabilitarea tradițiilor și instituțiilor de baștină românești, țărănismul și III) Întărirea biologică și etnică a populației românești.

„Xenofobia nu este românism. Nici demagogia naționalistă. Românismul este un jurământ de credință în statornicia pământului și a neamului românesc. Este, apoi, o promisiune solemnă în întărirea organizației de familie. În sfârșit, este o politică de selecționare a valorilor, dreaptă până la cruzime” (p. 104). Cine n-ar subscrie aceste rânduri? Românismul, doctrină politică formulată astfel, este acceptabil. Este de dorit și realizarea lui se poate face prin școală și armată, așa cum vrea d-l profesor.

Dar de aici înainte domul Rădulescu-Motru se apucă să facă o acerbă critică democrației burgheze și capitalismului, cu argumente marxiste. Și atunci, fantezia ocupă un loc deosebit de important în argumentare. Domnul Motru face, în silogisme construite, afirmații gratuite. Împrumuturile culturale, în disprețul adevărului istoric, ar fi inutile și chiar dăunătoare. Noi știm că este altfel. Dar d-l Motru avea nevoie să dărâme *Constituția* și toate creați-



ile liberalismului, pe care-l socotește plin de păcate, deși-i recunoaște în parte realizările. Astfel, d-l Motru afirmă că școala burgheză-liberală n-a dat rezultate, pentru că e rău făcută și trebuie făcută altfel. Noi recunoaștem că se impune o revizuire pedagogică în acest domeniu, dar nu-l aprobăm pe d-l Motru când critică așa cum critică.

Cum, dragă Doamne, să spui că școala e vinovată când singur afirmi, d-le profesor, că în zece ani de școală, de la 1921 la 1931, din 16 milioane elevi înscriși în școlile rurale, doar 730 457 elevi au absolvit. Dacă este așa, atunci nu școala, ci mentalitatea oamenilor este vinovată și de ea responsabilă este în bună parte și demagogia țărănistă.

Frumoasă ar fi o școală cu învățători așa cum îi avea d-l Motru, dar mă tem că național-țărăniștii îi vor băga în partid la ei și atunci vor da fuga la „ospăț” (și doar românismul nu este îndemn la ospăț. Nici cel puțin în primatul etnic al românilor nu-l admite și asta ar fi discutat) și se duce pe

apa sâmbetei statul țărănesc. În definitiv, statul acesta țărănesc, ale cărui origini, d-l Motru le caută pe vremea voievozilor, nu este decât o bună platformă demagogică. Păcat. De n-ar fi fost domnul profesor Motru ne-ar fi dat o carte foarte utilă, un adevărat catehism al vremii noastre. Așa cum este, opera d-lui Motru este numai frumoasă.

*„Părerii libere”, an III, nr. 12, 9 iulie 1936,
p. 7. Semnătura: Eugen Victor*

Un jurnal de călătorie în Balcani

Domnul Constantin Kirițescu nu este numai un înalt funcționar, sever, aspru, glaciari, ce rezolvă petițiile sub privirea timorată a solicitatorului care nu e în litera legii. Domnia-sa nu este numai un om de știință, un creator de legi și regulamente, un administrator al școalei, un profesor, un pedagog, un gânditor asupra problemelor culturii și ale politicii culturii. Rigurozitatea sa care și-o impune și o impune trebuie, ca o

necesitate vitală, să se echilibreze în libertatea artei și a amintirii. *Printre apostoli, Flori din grădina copilăriei* constituie, astfel, evadările necesare din rigurozitate, din disciplina impusă ascetic de acest mare muncitor – unul din atât de rari mari muncitori dintre români – și e de amintit că munca are o înaltă morală, care îl ridică cu mult deasupra celor ce vor să-l terfelească.

Jurnalul unei comitive este un ușor jurnal de călătorie într-o vacanță. Ceea ce este fermecător în cartea aceasta sunt naivitățile de școlar liber, o prospețime sufletească de om rămas tânăr lăuntric, sub haina unei rigidități fără inimă și fără vârstă, o capacitate de a se bucura, liric, sincer, de frumusețea peisagiului și de noutatea lui, de surprizele călătoriei, de plăcerea de a fi în mijlocul unor prieteni.

Nu e însă numai atât. Preocupările culturale ale autorului, obișnuința de a observa, de a compara, de a judeca, de a trage învățăminte nu îl părăsesc. Varietatea culturii sale, bogăția ei, dă și cărții aceeași varietate: politică, economie, istorie și istorie a artei, moravuri, aspecte ale țării, ale oamenilor, ale străzilor, problemele școalei, știință – toate acestea se întâlnesc în „jurnalul unei comitive”, dar scrise atât de clar, cu îndemânarea familiară a unui om căruia aceste lucruri i s-au integrat constituindu-i personalitatea, încât se seriozitatea problemelor prezentate în această carte nu-și dai seama decât după ce ai terminat lectura ei. Cât de sugestivă ni se pare diferența aspectului vechi lumi constantinopolitane („o mulțime împestrăată cu maci roșii”) și a celei noi; câte învățături se pot trage din economia bulgarilor și de la ostilitatea lor față de călătorii români; cât de precis și de competent ni se vorbește despre comorile de artă bizantină, de pildă, despre moscheea *Kariegiami*.

Ceea ce ne pare, de asemenea, extrem de prețios în acest jurnal de călătorie este lipsa de pretenție cu care a scria. Următorul pasagiu este, astfel, reprezentativ pentru tipul acestui jurnal și un model de realizare literară îmbinată cu siguranța naturalistului:

„Proiectoarele vapoarelor, ce nu-și încetează cursele seara, mătură neîncetat

cerul negru și câmpul miriadelor de candelă, ca niște uriașe cozi de cometă, întâlnindu-se și încrucișându-se între ele, după unghiuri fantastice. Marea e neagră în depărtare, pe lângă coastele vaporului, luminile de pe bord dau apei o transparență verde. În aceste zone, amestecându-și ființa reală cu cea imaginară a reflexelor luminilor de pe bord, plutesc, joacă, apar și dispar mii și mii de meduze, agitându-și corpul umbrelor diafan ca sticla: după tentaculele lor lungi, după pleoștirea și umflarea clopotului corpului îl ghicim vâscos ca gelatina” (p. 86–87).

Sau mai ales:

„... ne plimbăm în jurul golfului cu apă albastră și limpede. Sumedenie de meduze înnoată grațios, zvârlindu-și sacadat înaintea umbrela sticloasă și agitându-și elegant lungile tentacule. Toată alcătuirea anatomiei lor interne se observă cu înlesnire prin transparența apei de mare și a propriului lor corp gelatinos, este o lecție intuitivă de biologie maritimă pe care o oferă natura, fără nici un fel de silă. Meduzele vin atât de aproape de țărm, încât nu numai din bărcile ce staționează lenevos, dar chiar de pe mal, n-ai decât să întinzi mâna, cu puțină dibăcie, ca să le prinzi. Odată prinse, încântarea dispare și de grăbești să arunci iar în mare, ca pe o jucărie stricată, gomoloțul mucilaginos care s-a zbârcit în palmă” (p. 131).

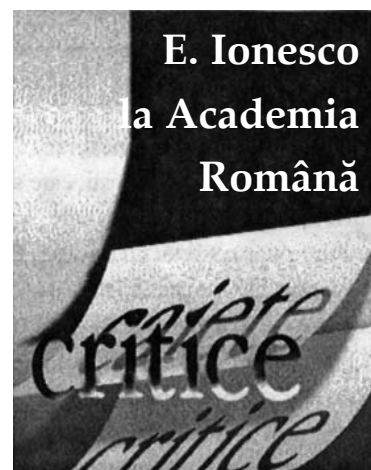
Puține cărți s-au scris în România despre țările vecine cu noi. Toate notele de călătorie românești poartă, în imensa lor majoritate, asupra țărilor apusene, care, de altfel, sunt cele mai bine cunoscute. Poate că acțiunea culturală a cestei cărți va consta în impulsivitatea pe care o va da românilor de a vizita și țările vecine și de a le cunoaște. Oricărui om de cultură, de altfel, care ar vizita Orientul, această carte i-ar fi o admirabilă, o indispensabilă călăuză.

Iar valoarea ei literară rezidă în candoarea, în prospețimea sufletească cu care e scrisă. E o dragoste de peisaj – în această carte –, o putere simplă de a participa, de a admira. Și această prospețime sufletească n-o pot avea, cu adevărat, decât oamenii îmbrăcați în carapacea asperității.

„*Semnalul*”, an nr. 4, 4 februarie 1938, p. 1.

Henri
PAUL

Eugène Ionesco la Academia Română*



Abstract

His Excellency Henry Paul, the French Ambassador at Bucharest, had a discourse about the personality of Eugène Ionesco at the Romanian Academy on the 26th of November 2009. His speech was composed to celebrate 100 years from the writer's birth.

Keywords: Eugène Ionesco, centenary, Romanian Academy, French Academy, Jean Paulhan.

*Monsieur le Vice-Président, cher Marius Sala,
Monsieur le Président, cher Eugen Simion,
Mesdames et Messieurs,
Chers amis,*

Célébrer le centenaire d'Eugène Ionesco à l'Académie Roumaine de Bucarest représente pour moi une joie et un grand honneur.

Joie d'abord de pouvoir honorer la personnalité d'un immense écrivain qui relie à jamais la Roumanie et la France,

Honneur d'être invité à rendre cet hommage à la tribune de l'Académie Roumaine, correspondante de l'Académie Française dont Ionesco fit partie.

Je sens confusément que la « fièvre verte » me gagne, moi aussi.

En ce mois de novembre, Ionesco aurait eu 100 ans. Comment lui rendre hommage sans penser à lui d'abord, à cet homme à la fois discret et attachant, mais d'une très rare intensité, à son regard et à sa parole.

Né à Slatina, d'un père roumain, avocat, et d'une mère française, Eugène Ionesco passa son enfance en Mayenne, dans un petit village dont il gardera un souvenir émerveillé. Ses parents divorcent, son monde s'écroule. Il retourne en Roumanie et apprend le roumain.

Il voudrait devenir acteur, mais il est contraint de se diriger vers l'enseignement. Il prépare, grâce à une bourse, une thèse sur « Les thèmes du péché et de la mort dans la poésie française depuis Baudelaire ».

Personnalité complexe, émouvante, riche, il se retourne définitivement vers l'écriture et le théâtre dès son retour en France.

Il ne connaît pas que des succès à ses débuts. Sa première oeuvre, une « anti-pièce », jouée en 1950, *La Cantatrice Chauve*, fut un échec.

Dans son discours de réception à l'Académie Française, où il est élu en 1970, il raconte sa première entrevue avec son prédécesseur au même fauteuil, Jean Paulhan. Il le trouve dans son bureau de la NRF, entouré d'une cour de jeunes écrivains. « Jean Paulhan me reconnut tout de suite. « Vous voulez votre texte ? » dit-il ne prenant les devants. « Le voici ». Il ouvrit un tiroir où je n'aperçus qu'un seul manuscrit, le mien, qui m'attendait. Il me le tendit, je le pris, je sortis. Dans le couloir, une feuille écrite s'en détacha, tomba. Je la ramassai. C'était le compte-rendu du lecteur : il était féroce. Cet essai n'avait aucune valeur ; il était mal pensé et mal écrit, dénué de tout intérêt. C'est seulement une

* La 26 noiembrie 2009, a avut loc în Aula Academiei Române o sesiune solemnă dedicată Centenarului "Eugène Ionesco". Publicăm în numărul de față o parte din intervențiile din cadrul acestei ceremonii. Cu această ocazie Secția de Filologie-Literatură a propus ca Eugène Ionesco și Cioran să fie nominalizați ca membrii post-mortem ai Academiei Române. În adunarea generală din 17 noiembrie 2009, propunerea a fost votată în unanimitate.



dizaine d'années plus tard que je pus en faire paraître des fragments, dans des périodiques. »

Et Ionesco de conclure : « je n'ai gardé à Jean Paulhan aucune rancune ».

Pour moi, tout Ionesco est dans ce passage : au fond, c'est un moraliste.

Mon collègue, André Le Gall, auteur d'une biographie sur Eugène Ionesco, trace le portrait d'un homme « prolix en confi-

dences publiques, pour la plupart ignorées de son public de théâtre, pascalien de naissance, mystique déguisé en farceur mondain, homme de combat jouant le jeu du charme et de la séduction dans les salons parisien, esprit brillant, jongleur des mots, armé d'humour, dévoré d'angoisse, confiant aux personnages de son théâtre le soin de présenter la pluralité des identités qui l'habitent, homme de doute mais surtout de fois, non point chantre de l'absurde, mais grand ressasseur de questions devant l'état du monde, poète de l'insolite, de l'étonnement de l'être, de l'émerveillement au sein de l'être, se transportant dans la vie chargé de lourdes valises, partagé entre les élans ascensionnels et des pesanteurs telluriques. »

Lorsqu'il est élu à l'Académie Française, il se dit : « Qu'irai-je faire, au milieu de tant de savants et d'érudits ? Mais aurais-je été bien stupide et bien orgueilleux de ne pas faire confiance à ceux qui me font confiance ».

« Je l'ai beaucoup aimé », confesse Jean d'Omersson, « j'avais une grande admiration pour lui et beaucoup d'affection. Ionesco apparaissait comme l'idéal pour l'Académie ! Il était très populaire avec une nuance de non-conformisme si précieux à l'Académie. Il a apporté une touche de liberté, d'imprevu, presque d'étranger. Un peu à la manière de Cocteau. »

La personnalité, l'écriture, le monde imaginaire d'Eugène Ionesco le pénétraient comme s'« il vivait dans un monde de légende déjanté ». Son univers si particulier, « sa drôlerie, l'imprévu et sa grande bonté » lui conféraient de l'inconcevable académique, nul n'aurait songé le critiquer. « Je me rappelle qu'il est venu une fois à l'Académie habillé d'un pull à col roulé. Cela avait créé une espèce de sensation : on n'avait jamais vu ça et cela n'aurait pas été admis de quelqu'un d'autre. De Ionesco, c'était admis. »

Entré de son vivant dans la Bibliothèque de la Pléiade, cet immense auteur fait honneur à la Roumanie et à la France.

La France a fait l'année 2009 l'année Ionesco, elle lui consacre à la Bibliothèque Nationale une grande exposition comportant près de 300 pièces parfois inédites, et ce matin, par ma voix, elle vous dit combien nous pouvons être fiers de lui.

Je vous remercie.

Augustin
BUZURA

Eugen Ionescu

Abstract

Romanian novelist and academician Augustin Buzura had a speech at the Romanian Academy on the 26th of November 2009. He spoke about Eugen Ionescu's double identity: Romanian and French.

Keywords: Eugen Ionescu, Eugène Ionesco, identity, Eugen Simion, Charles Dantzig

Apropierea centenarului Ionesco a redus în discuție o veche întrebare și anume, dacă Eugen Ionescu este scriitor francez născut în România, sau scriitor roman de limba franceză? Mai ales că fiica și moștenitoarea sa, Marie France Ionesco, a decis: scriitor francez și nimic mai mult. „Românii, știți, cu complexul micilor culturi, vor să-l recupereze”. Mi-e imposibil să înțeleg cu ce i-ar fi dăunat tatălui său faptul de a aparține și culturii române, dar asemenea întrebări nu ar primi niciodată un răspuns foarte sincer din partea celor ce dau sentințe atât de categorice. Să se rușineze fiica de descendența și de tinerețea literară a tatălui ei? De „micimea” culturii din care provine acesta? Nu cunosc răspunsul și, sincer, nici nu cred să aibă prea mare importanță. Cei interesați de opera lui Eugen Ionescu și-au format singuri o părere care n-ar fi obligatoriu să coincidă cu cea a descendentei sale. Din păcate, toți românii care au un loc de frunte în cultura și civilizația europeană și mondială s-au afirmat prin intermediul altor culturi, dacă ar fi să exemplific doar cu numele care

sunt zilnic pomenite: de la Cioran, Eliade, Brâncuși la suprarealiști. „Dacă eram francez, eram poate genial” susține cu ironie undeva în *Nu*, dar se vede că, în umbra ironiei era foarte conștient că, în realitate, ascunde un adevăr. Pe atunci, „de bine, de rău” se socotea scriitor român, făcea parte din cultura română, dar își propun e să-și aleagă definitiv „un singur destin, un singur mers, care să mă ducă în vârful sau în prăpastii.” Și, la 40 de ani, a ales conștient limba și țara mamei sale. Cunoscută prea bine moravurile din „dulcea noastră Valahie literară”: „nu credem că pot exista oameni, evenimente și entuziasme în țara românească și să nu se fleșcăiască”. „Probabil că acesta este blestemul românului până la sfârșitul veacurilor. Avem astfel, la fiecare cincisprezece ani, cultura românească reîncepe; pune prima cărămidă. Povestea asta se repetă sistematic și fără variante. Avem astfel, la fiecare cincisprezece ani o nouă serie de adevărați, definitiv de data asta, întemeietori ai romanului, ai picturii, ai poeziei, ai filozofiei românești.” Până la urmă, „literatura, filozofia, știința etc. nu sunt românești, ci frațuțești, nemțești, englezești etc. Când facem cultură nu putem fi români de la început, ci puțin englezi, francezi, etc. Cultura este, neapărat, o înstrăinare. Un drum arătat și străbătut înaintea noastră de alții, pe care îi urmăim, pe care îi ascultăm, care ne sunt mult mai mari și cărora ne supunem.” Ca apoi să conchidă că „tot ce se face în cultura noastră este nouăzeci și nouă la sută irizibil și unu la sută lizibil.” Probabil că și această convingere, în ciuda contextului ironic, a contribuit la consolidarea acelei hotărâri cu toate că în perioada cât se afla la Vichy nu ezitase să afirme că ar putea să joace un rol în România. Într-un spațiu intoxicat de politică, ce a fost, va mai fi, vorba înțeleptului biblic. De altfel, strămoșii noștri daci îi trimiteau la Zalmoxe, pe cei mai buni, adică îi aruncau în sulii, pentru a le aduce vești. Și practica nu s-a pierdut, s-a adaptat împrejurărilor căci astăzi cuvintele sunt mult mai eficiente decât sulile. Revenind, mari cunoscători ai creației ionesciene au analizat în profunzime ceea ce îi

datorează Eugène Ionesco lui Eugen Ionescu și aici trebuie să amintesc neapărat o substanțială carte, recent apărută, a acad. Eugen Simion: „Tânărul Eugen Ionescu”. Cartea sa de tinerețe, *Nu*, atât de controversată în vremea respectivă, când era Eugen Ionescu și mai era român, dincolo de ironia și de plăcerea de a ieși din rând, conține în esență toate întrebările și spaimele ce îl vor urmări atât în literatură cât și în existența de zi cu zi. Și mai ales spaima de moarte prezintă pretutindeni, aproape în orice text, obsesie asupra căreia mi-am propus să mă opresc în această intervenție. În *Intermezzo* nr. 2 din *Nu* aceasta atinge paroxismul: „Dar atunci de ce mă sperii atâta, Doamne, de ce mă sperii de moarte în toate zilele, în toate nopțile, la toate colțurile? De ce îmi tremură oasele și dinții, și carnea? De ce fug ca un tembel, ca un tembel? De ce îngheț cu răs, plâns, cu sughit în fața acestei orori de deasupra răsului, de deasupra plânsului, de deasupra sughitului? Eu sunt moartea. Viața este un provizorat. Moartea mă definitivează. Moartea sunt eu. De ce mi-e frică de mine, de ceea ce mă esențializează?” „Cea mai bună piesă de Ionesco este cea mai puțin Ionesco: Regele moare, spune Charles Dantzig, în *Dictionnaire egoiste de la littérature française*, apărut la Grasset, în 2005. el aparține categoriei scriitorilor Gargantua/.../ Ionesco a scris teatru boulevardier de geniu. Există Labiche în el: acest umor vrăjit al celor mai banale conversații ale portăreselor ca și ale politicienilor. Ca și teatrul lui Labiche, cel al lui Ionescu nu-și exprimă toată savoarea la lectură, cel puțin dacă nu-l citești foarte repede, cum și trebuie jucat. Și este o mare limitare că trebuie o punere în scenă pentru a ameliora o scriere. Dacă Ionesco este uneori prea boulevardier, el are uneori prea mult geniu. Gen românesc. Care seamănă cu genul irlandez./.../ Cu Regele moare, spune mai departe Charles Dantzig, Ionesco putea muri liniștit. Acest rege plângăreț pune în valoare cel mai bun personaj al piesei, regina Marguerite, sarcastic, intransigent, care amintește de împărăteasa Eugenia ordonându-i lui Napoleon al III-lea să moară sub obuze în timpul războiului din 1870. /.../

Regele moare „este o piesă care dă impresia că te afli în interiorul unui creier. Care se delabrează. S-ar putea spune că e o pădure de Max Ernst.” Oricum, în acel creier care se descompune treptat pot să existe cele mai bizare gânduri și imagini: un imperiu care se micșorează treptat, din nouă miliarde de locuitori au rămas doar o mie de bătrâni și 45 de tineri, se ciocnesc planete, la polul nord al soarelui ninge iar soarele nu mai vrea să asculte de ordinele regelui. Mai mult, pământul crapă, plouă cu broaște, trăznetul stă încremenit pe cer, iar cei doi miniștri care au mai rămas pescuiesc la marginea pădurii ca să aibă cu ce hrăni poporul. Până la urmă și ei au fost luați de ape. Armata este paralizată, totul se descompune treptat iar în puținul timp care i-a mai rămas de trăit, nimeni nu mai ascultă de ordinele sale. În momentele sale de luciditate, regele recunoaște că: „Sunt ca un școlar care se prezintă la examen nepregătit, cu lecția neînvățată.” Deși știe că mai are o oră de trăit. De altfel, ca oricare din noi. „Nu mi-e frică de moarte mărturisirea un celebru artist. Doar că n-aș vrea să fiu de față când se va întâmpla.” Sigur, regele ar vrea ca memoria și faptele lui de vitejie să fie păstrate, dar nimeni nu îi mai dă vreo importanță și nici nu încearcă măcar să-i răspundă la întrebările care-l chinuie. „De ce m-am născut dacă nu e pentru veșnicie?” „Ajutați-mă cei ce ați murit înaintea mea!”, strigă regele iar regina Marguerite, încearcă să-i ușureze ultimele clipe conducându-l dincolo, printre pericolele posibile, ghidându-i drumul spre nu se știe ce. Este ca în *Cartea morților tibetani* când cunosătorii îl previn pe cel devenit spirit asupra pericolelor ce urmează să le întâmpne în drumul său spre locul convenit pentru faptele sale. Din 1934 și până în clipa trecerii sale în eternitate, Eugen Ionesco, în tot ce a scris, s-a opus cu îndârjire spaimelor, fricii de moarte, a căutat mereu o salvare, un răspuns la întrebările la care nici un muritor nu are răspuns. Scrisul este o salvare, dar nici măcar un text genial nu te poate vindeca de spaime, de întâlnirea aceea. Examenul ne va găsi, exact ca și pe rege, nepregătiți.

Teatrul absurdului și logica contradictoriului

Abstract

The aim of this paper is to identify the influences of Stéphane Lupasco's philosophy on Eugène Ionesco's drama "Victimes au devoir". The article was read at the Romanian Academy on the 26th of November 2009.

Keywords: Eugène Ionesco, Stéphane Lupasco, "Victimes du devoir", logic

Eugène Ionesco și Stéphane Lupasco erau prieteni, se frecventau și aveau îndelungi discuții filosofice. În mod evident, Ionesco a citit cu atenție opera lui Lupasco și a fost cu certitudine influențat de filosofia sa. În cartea sa *Eugène Ionesco – mystique ou mal-croyant? (Eugène Ionesco – mistic sau necredincios?)*, Marquerite Jean-Blain subliniază rolul major al lui Lupasco în itinerariul spiritual al lui Ionesco, alături de Jakob Boehme și de Sfântul Ioan al Crucii, de *Cartea morților tibetană (Bardo-Thödol)* și de ritualul creștin ortodox. Ionesco¹ a citit cu atenție nu doar *Logică și contradicție*, ci și *Principiul antagonismului și logica energiei*, lucrarea fundamentală a lui Lupasco în ceea ce privește terțul inclus – acest terț misterios între Bine și Rău, între Frumos și Urât, între Adevăr și Fals.

În *Jurnal în fărâme*, Ionesco scrie: „Tocmai pentru că grecii aveau simțul imuabilității arhetipale, trebuie să fi avut și simțul non-imuabilității: Lupasco explică foarte bine acest lucru. Nimic nu există cu adevărat și nimic nu este gândit decât prin opoziție cu un contrariu care există de asemenea și pe care în refulăm.”²

În chip firesc, numele și ideile lui Lupasco figurează în piesa *Victimele datoriei*³, montată la Théâtre du Quartier Latin, în regia lui Jacques Mauclair, șase ani după publicarea lucrării *Logică și contradicție*.

Personajele acestei „pseudo-drame” sunt: Choubert, Madeleine, Polițistul, Nicolas d’Eu, Doamna și Mallot cu „t” la urmă. Acțiunea se petrece într-un „interior mic-burghez”.

Numele de „Nicolas d’Eu este interesant, dacă ne gândim la semnificația lui „Eu” în limba română. „Nicolas d’Eu” este înalt, are o barbă mare și neagră, ochii umflați de somn, părul ciufulit, hainele șifonate; arată ca cineva care tocmai s-a trezit, după ce a adormit îmbrăcat.”⁴ Nicolae d’Eu îi dezvăluie Polițistului ideile sale despre teatru: „Am reflectat mult la posibilitatea unei înnoiri a teatrului. Cum poate exista ceva nou în teatru? Ce părere aveți, Domnule Inspector șef?” Polițistul îl întreabă: „Un teatru non aristotelic”? „Exact” – îi răspunde Ionesco, *alias* Nicolas d’Eu. Și continuă: „E necesar însă să ținem cont de noua logică, de revelațiile pe care le aduce o psihologie nouă... o psihologie a antagonis-

1 Marquerite Jean-Blain, „Eugène Ionesco – mystique ou mal-croyant?”, Lessius, Bruxelles, 2005, p. 63-64.

2 Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, Mercure de France, Paris, 1967, p. 62

3 Eugène Ionesco, *Victimes du devoir*, in Théâtre I, Gallimard, Paris, 1984 (prima ediție datează din 1954), p. 159-213.

4 *Idem*, p- 200-201

melor... [...] Inspirându-mă dintr-o altă logică și dintr-o altă psihologie, aş introduce contradicție în non-contradicție, non-contradicție în ceea ce bunul simț consideră contradictoriu... Vom abandona principiul identității și unității caracterelor în favoarea mișcării, a unei psihologii dinamice... Nu suntem noi înșine... Personalitatea nu există. Nu există în noi decât forțe contradictorii sau non contradictorii... De altfel, v-ar fi de folos să citiți *Logică și contradicție*, excelenta carte a lui Lupasco... [...] Caracterele își pierd forma în lipsa de formă a devenirii. Fiecare personaj este mai puțin el însuși cât celălalt. [...] Cât despre acțiune și cauzalitate, nici nu mai încape vorbă. Trebuie să le ignorăm complet, cel puțin în vechea lor formă, prea grosieră, prea evidentă, falsă, ca tot ceea ce este evident... Nu mai există nici dramă nici tragedie: tragicul devine comic, comicul este tragic, viața devine veselă... viața devine veselă...". Polițistul reacționează așa cum trebuie: «În ceea ce mă privește, rămân aristotelic logic, fidel mie însumi, fidel datoriei mele, respectuos cu șefii mei... Eu nu cred în absurd, totul e coerent, totul poate fi înțeles... [...] datorită efortului gândirii umane și al științei.»⁵

Citarea numelui lui Lupasco în contextul piesei poate părea o ușoară ironie a lui Ionesco la adresa prietenului său, ipoteză susținută de Marie-France Ionesco, fiica autorului. Dar această ipoteză e falsă.

Regizorul *Victimelor datoriei*, Jacques Mauclair, vedea corect atunci când spunea, pe 7 mai 1988, la a Treia Noapte a Premiilor Molière: „Domnule Ionesco, Maestre, dragul meu Eugène, ne-ați promis că veniți în această seară și ați venit. Cu siguranță, ne veți uimi mereu. Discipol al lui Lupasco, al cărui nume rimează în mod curios cu al dvs., conciliați logica și contradicția fără vreo dificultate aparentă. Astfel, fugiți de

mondenități, dar nu ratați niciuna; disprețuiți onorurile, dar le acceptați pe toate. Aveți o redingotă verde foarte ochioasă, un bicorn, o sabie, dar mergeți la întrunirile Academiei fără cravată. Insultați gramatica, martirizați vocabularul, dar fotografia dvs. se află în dicționarul Petit Larousse ilustrat.”⁶

Într-o abordare mai serioasă, criticii au sesizat rolul filosofiei lupasciene în geneza și dezvoltarea teatrului absurdului.

Astfel, Emmanuel Jacquart, în legătură cu *Lecția*: „Fără a fi ca Lewis Carroll, un profesionist al logicii, Ionesco este pasionat de ea ori de câte ori aceasta amuză și surprinde. Forma cea mai simplă a demersului său constă în a contracara sau a anula *principiul identității și al non-contradicției*. În acest mod, înțelegerea intelectuală devine „un raționament matematic, inductiv și deductiv totodată”. Latina, spaniola și neo-spaniola se sprijină pe „asemănări identice”! În fine, se întâmplă ca un personaj să afirme și să infirme propoziția pe care o avansează. [...] În această lume răsturnată, lucrul cel mai simplu și lucrul cel mai complex devin la fel de probabile. [...] Atunci când logica își permite toate libertățile, raportul cauzal face și el la fel. [...] La Limită, Ionesco imaginează o logică fictivă care structurează lumea într-un mod ciudat.”⁷

Dar cel care a pus în evidență cu o mare relevanță influența operei lupasciene asupra teatrului lui Ionesco este marele teoretician american al literaturii și artei Wylie Sypher, în cartea sa *Loss of the Self (Pierderea Sinelui)*⁸. Wylie Sypher ne spune fără nici o ambiguitate: „[...] Ionesco elimină legile cauzei și efectului pe care au fost clădite și teatrul și știința. În locul lor, Ionesco acceptă [...] logica lui Stéphane Lupasco, a cărui operă ne oferă cheia a ceea ce face Ionesco în teatru.”⁹

⁵ *Idem*, p. 203-205.

⁶ Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1990, ediție prezentată, stabilită de Emmanuel Jacquart, p. CI-CII.

⁷ Emmanuel Jacquart, *Notice*, în Eugène Ionesco, *Théâtre complet*, op. cit., p. 1500-1502

⁸ Wylie Sypher, *Loss of the Self – in Modern Literature and Art*, Random House, New York, 1962, capitolul 5 – *Tropisms and Anti-Logic*, p. 87-109.

⁹ *Idem*, p. 99.



Wylie Sypher pleacă de la observația că Ionesco, ca și Heidegger, a fost fascinat de abisul vidului care subîntinde existența noastră. Ionesco vrea cu tot dinadinsul să capteze *nesustenabilul*.

În același timp, Wylie Sypher subliniază faptul că știința a afectat natura literaturii. Orice limbaj verbal devine un clișeu în raport cu adevărurile captate de limbajul matematic. „Noile matematici și pictura abstractă sau noua muzică nu mai pot fi exprimate prin limbajul verbal – scrie Wylie Sypher. Matematica a penetrat atât de adânc toate științele și filosofia, încât nu mai e posibil să exprimi realitatea printr-un limbaj

verbal din moment ce lumea în care trăim seamănă cu un joc jucat în cadrul topologiei, care este capabilă să erijeze structuri mult dincolo de frontierele vechii logici, structuri care nu mai pot fi descrise printr-un vocabular, cu excepția non-verbal.”¹⁰

Vechea logică a exclus sentimentele. Sentimentele, scrie Wylie Sypher, sunt „unice – nici un sentiment nu este exact același cu alt sentiment. Deci sentimentele noastre sunt discontinue și nu se supun nici unei secvențe logice. Mai mult încă, sentimentele se află în afara gândirii – ele nu pot fi raționalizate. Pe scurt, vechea logică a fost un mijloc de a exclude sau de a reduce experiența – ea nu a fost un mijloc de aprehensiune a experienței.”¹¹

Potrivit lui Lupasco, observă Wylie Sypher, tragedia a avut mereu capacitatea de a capta absurditatea vieții, ceea ce logica este incapabilă să facă: tragedia descrie contradicțiile experienței noastre umane. „În felul său – scrie Wylie Sypher, Lupasco ține seama cât se poate de serios de ceea ce am spus întotdeauna despre caracterul tragic al vieții; îl ia în considerare suficient pentru a încerca să îmbogățească logica prin înțelegerea tragică a experienței umane [...]”¹². Există, adaugă Wylie Sypher, o dialectică a comicului, așa cum există o dialectică a tragicului: „[...] comedia își are propria perspectivă asupra absurdității ființei umane.”¹³

În opinia lui Wylie Sypher, „Lupasco caută o logică existențială, o logică plină de „contradicții creative” și privește absolutul ca pe un pericol. [...] Lupasco invocă o logică a absurdității, o logică care are ceva în comun cu acele *koans* din buddhismul Zen. [...] Zen caută o percepție directă a realității, fără vreo contaminare intelectuală.”¹⁴

Considerațiile lui Wylie Sypher deschid o cale de cercetare nebanuită în explorarea realității grație terțului inclus și a originii teatrului absurd.

10 *Idem*, p. 97.

11 *Idem*, p. 100.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Idem*, p. 104-105.

Mihai CIMPOI

Eugen Ionescu și "Da"-ul basarabeian

Abstract

The author refers to the cultural relations that Eugen Ionescu had with Bessarabia. In one of his articles published in 1936, the future playwright was impressed by C. Stere. In 1985, a group of actors played in Chisinau (situated that time in the USSR) "The Rhinoceros" and the director asked Eugène Ionesco the permission to change the play's last sentence from "I defend the French language" into "I defend the Romanian language".

Keywords: Eugen Ionescu, Bessarabia, C. Stere, "The Rhinoceros"

Întâlnirea lui Eugen Ionescu cu Basarabia a fost una de natură *existențială* sub semnul marcării destinale a înstrăinării. „Desțărătul” scriitor a înțeles profund „desțărarea” acestei provincii românești, răspunzând prin intervenții la „Europa liberă”, prin dialogul direct cu actorii, regizorii și scriitorii din Chișinău prin spectacolele „basarabenizate” după cum vom vedea, la imperativele des-desțărării, ale scoaterii ei de sub teroarea absurdului istoriei.

Nu putem concepe, astfel, întâlnirea sa cu Basarabia decât ca o întâlnire dintre două destine sub zodia *înstrăinării*, indiferent de conotațiile care nuanțează noțiunea într-un caz sau altul.

Prima întâlnire ionesciană, fundamentală, cu Basarabia are loc în epoca lui *Nu*, a nihilismului publicistic neantizator. Tânărul Ionescu opunea acestui *Nu* generalizat aplicat lumii românești și în special lumii intelectuale românești un „Da” tranșant spus literaturii basarabene care poartă marca antologică a „glasului faptelor”, depistabilă

mai cu seamă la scriitorul și intelectualul Stere.

Curioasă, după cum zice și Eugen Simion în excepționala sa *Tânărul Eugen Ionescu* (ediție nouă, Editura Muzeul Literaturii Române, 2009), București, această punere în balanță valorică, această puternică notă afirmativă într-un context al nihilismului nietzschean, răsădit pe sol românesc.

Credem, totuși, că ferventul polemist căuta, în ipostază și de poet, o contrapondere *sentimentului de bizareerie a lumii* („le sentiment de l'étrangeté du monde”) din ce în ce mai accentuat și alimentat, firește, și de realitățile culturale românești care îl întâreau în convingerea, mărturisită mai târziu lui Claude Bonnefoy, ca „nimic nu era viu, nici literatura, nici teatrul, nici viața, nici valorile”.

Această contrapondere o găsim manifestată din *Elegii pentru ființe mici*, dovadă supremă că începe prin a fi un promotor al organicismului specific românesc, ade-vărată marcă antologică a noastră, contrapunctată și cu altă profundă viziune românească a lumii ca teatru, a lumii ca teatru al absurdului, impusă prin linia semantologică și fenomenologică Alecsandri (din cântecelele comice și din *Chirițe*) – Caragiale – Ionescu însuși, ea nelipsind nici la Cantemir, Eminescu și Creangă.

Eugen Simion observă cu justețe că Eugen Ionescu „introduce în spațiul armoniei și solidarității franciscane artificialul, grotescul, iluzoriul, comicul, pe scurt teatralul din existență” și că „tânărul Ionescu vede lumea ca o piesă regizată de Dumnezeu și el însuși se consideră un saltimbanc care încearcă să înțeleagă sensurile metafizice ale existenței”, „drama fiind, așadar, antologică, nu numai estetică” (*op. cit.*, p. 37).

Universul mic al „boabelor și fărâmelor” – franciscan, arhetipal, organic în toate – își găsește expresia cea mai relevantă la Arghezi și, apoi, la Vieru.

Asociate la opinia despre Stere, evocator și al coplării patriarhale a lui Vania Răutu, *Elegiile pentru ființele mici* demonstrează subtextual o afinitate structurală cu liris-



mul moldavobasarabean. Cu toate că spunea „Nu” unui poet basarabean, Vladimir Cavarnali – premiat de Fundația Regală „Carol I” la propunerea lui Mircea Eliade – zicea în *Facla* din 27 aprilie 1936 un *Da* ferm lui Stere. Motivul e plinătatea de viață, e dimensiunea românească propriu-zisă, verismul: „Prin dimensiunile sale de frescă, prin gravitatea problemelor pe care le pune și de care neintelectuala noastră literatură are neapărată nevoie, prin pathos, prin dibuială și prin unele insuficiențe chiar, prin largime de respirație și prin interesul memorialistic pe care îl suscită, se ridică cu multe trepte deasupra nivelului banalei noastre literaturi plină de amoruri și autoanalize”.

Argumentele sunt expuse, apoi, în evantai, vizată fiind literatura care trăiește din ea însăși, la altitudine joasă, fără viziune largă

și fără problematică spirituală și socială largă: „În literatura noastră, săracă în teme, mediocră ca temperament, la altitudine joasă îndeobște, C. Stere a adus bogăția experiențelor furtunoasei sale vieți. Nu este unul din scriitorii despre care se spune că știu să scrie, să facă literatură. Căci – și nu e paradox – literatura nu se face și din literatură, ci numai cu lucruri din afară, în viață, idei”.

Se fac apoi trimiteri concrete la anumiți scriitori tineri, polemistul precizând că „literatura este uitarea individualizării”, așa cum apare la Stere: „Dar, în afară de câțiva tineri ca Blecher, Oscar Lemnaru (autorul unui roman de idei, publicat fragmentar, și, natural, neobservat), Mircea Eliade, care încearcă să vadă în mare, să lărgască dimensiunile, să spargă cadrele, toți scriitorii noștri tineri trăiesc din ei înșiși, sterili și mediocri, mărunți, fără suflu larg, fără generozitate”. Dar, ca să crezi în mare, ca să te educi pe tine trebuie să te arunci în vâltoarea problemelor mari, spirituale sau sociale, și nu accesibile oricum. Literatura este uitarea individualității tale, tocmai ca s-o regăsești. Dar tânăra noastră generație de literați ar trebui să învețe, de la Constantin Stere, care este sensul literaturii; și că literatura înseamnă, ca și viața publică, slujbă și serviciu. Dar nu orice pitic poate să facă pașii de șapte pași ai uriașului C. Stere (vezi p. 21 Eugen Simion, *op.*, cit. p. 132-133).

A doua întâlnire a lui Ionescu cu Basarabia s-a produs în anii Renașterii naționale, când a reînceput dialogul lui cu spectatorii, chiar în cadrul unui teatru care-i poartă numele și care este unul de valoare europeană. Aprecierea noastră e susținută de faptul că la un festival de la Cairo, unde au participat teatre din peste 60 de țări a obținut primul loc, iar Japonia ne invită în turneu în fiecare an, având un contract de angajament cu regizorul-șef Petre Vutcărau.

Prin 1985, când Ionescu era, în fosta Uniune Sovietică, ba acceptat, ba interzis din cauza afirmațiilor sale (el precizase, bunăoară, că *Rinocerii* visează nu doar nazismul, ci toate totalitarismele), un grup

de la școala „B. Șciurkin”, care promova vagabondismul, a înscenat *Scaunele și Lecția*, ocupând primul loc în cadrul unui concurs la care au participat toate teatrele-studio din Moscova.

Revenind la Chișinău, acest grup de tineri actori talentați, au montat *Rinocerii*. În contextul luptelor pentru independență, valorile democrației, oficializarea limbii române, actorii s-au angajat într-un atac asupra clădirii Ministerului de Interne (ministru fiind președintele comunist de mai târziu Vladimir Voronin) cu scuturile și cu „armele” din spectacol. Sensul alegoric era clar, ținta fiind „rinocerii” basarabeni, care trebuiau înlăturați de pe scena istoriei dramatice a acestei provincii.

Începuse dialogul telefonic cu dramaturgul care a fost rugat ca replica finală a lui Bèranger să fie un pic modificată. „Ce ziceți maestre, i-a propus regizorul, ca în loc de „Eu apăr limba franceză” să rostim „Eu apăr limba română”.

A fost o actualizare și o localizare cu un impact extraordinar asupra spectatorilor care nu bănuiau modificarea specială a replicii, vibrând doar la sensul ei mobilizator.

Alături de Eminescu și Mateevici, Eugen Ionescu a fost o prezență stimulatorie pe scenele teatrale și cele stradale improvizate din perioada Renașterii.

S-a născut fireasca idee a înființării unui Teatru „Eugène Ionesco”, îmbrățișată de ministerul culturii de atunci Ion Ungureanu în septembrie 1997. Dramaturgul a încuviințat nașterea acestui teatru, spunând că e un fapt care îl onorează în mod deosebit, transmitând și un mesaj de mulțumire și încurajare, care se transmite la începutul fiecărui spectacol.

Tinerii actori beneficiau de o analogizare desăvârșită a teatrului absurdului ionescian cu teatrul absurdului basarabean. Rinocerii de pe scenă erau ecorșeurile teatrale ale rinocerilor din afara teatrului. Violențele istoriei ce se năpustesc asupra personajelor ionesciene sunt similare violențelor istoriei Basarabiei ce i-a terorizat pe românii basarabeni.

Dialogul lui Eugen Ionescu cu aceștia, mijlocit de actori, era – și mai rămâne un

dialog fără nicio notă de distanțare brechtiană, un dialog de identitate conșimțită și nu unul de alteritate înstrăinătoare de la Eu la Celălalt. Prin urmare, nu se cerea un efort de transfigurare și de ilustrare stanislavskiană a supratemei. Marea temă decurgea din ea însăși: *rinocerita*, rinocerii nu trebuiau reprezentați, jucați prin procedee plastice, ci doar *mimetizați, actualizați, localizați*.

Un critic de teatru moscovit își intitula monografia despre Ionescu: *Când pe scenă umblă rinocerii*. Pe scena basarabeană umblau rinocerii din însăși istoria vie a provinciei.

Teatrul nou înființat a jucat toate piesele reprezentative ale lui Eugen Ionescu. În ziua când el trecea la cele veșnice, trupa teatrului juca la Sibiu *Regele moare*.

Ne-am limitat la expunerea acestor secvențe documentar-sentimentale, impactul lui Eugen Ionescu asupra societății basarabene care își dorea imperativ renașterea și revenirea la identitate fiind cu mult mai puternic și nuanțat spectral.

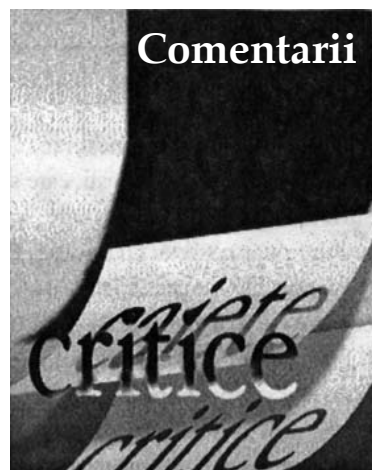
„Lecția” ionesciană însușită de basarabeni la acea oră stelară a lor, binecuvântat de un Dumnezeu care era român (vorba lui Ionescu însuși) și consta din mai multe învățăminte:

- nu putem fi în afara istoriei, dar putem s-o denunțăm, să fim contra ei;
- nimicului putem opune, totuși, valorile organicului, ale viului;
- întotdeauna, chiar și în situațiile limită cele mai disperante, există o *șansă*;
- confesorul cel mai bun al românilor din exil este Eminescu, cel la care însuși Ionescu s-a raportat mereu în *Jurnal*;
- cultura se cade ferită mereu de apele murdare ale politicului;
- lumea este un teatru, o piesă regizată de Dumnezeu;
- ideile primite trebuie respinse, spiritul critic e cazul să se manifeste sub formele cele mai ridicole ale unui „Nu” nietzschean.

La centenarul său românii basarabeni depun o floare a recunoștinței lor cel puțin pentru acea replică incendiară: *Eu apăr limba română!*

Paul DUGNEANU

Eugen Ionescu despre Victor Hugo



Abstract

This article is focused on the lampoon of young Eugene Ionescu, written in Romanian, about "the tragic and grotesque life" of Victor Hugo. The author cuts out several sequences, especially erotic scenes from the French romantic poet's life, in which he mingles real facts with literary fiction. The scenes of life are exposed from the comic's perspective, from irony and sarcasm to farce and grotesque, announcing the great play writer of the absurd from later on -Eugene Ionescu.

Keywords: absurd, accumulation, antic comic, comic, epic dimensions, exaggeration, genius, grotesque, irony, lampoon, literary psychology, parody, perspective, poet, romantic, scene, vision.

Atunci când se discută despre critica literară a tânărului Eugen Ionescu în spațiul cultural românesc, avându-se în vedere, aproape mecanic, volumul *Nu*, se vehiculează un număr de clișee și formule critice, fapt cât se poate de normal în legătură cu un scriitor consacrat, cum ar fi, inteligență și pătrundere analitică, ironie acidă, critic iconoclast, irreverențios etc. În mod sigur nu vom scăpa nici noi de inevitabilele poncife. Și totuși...

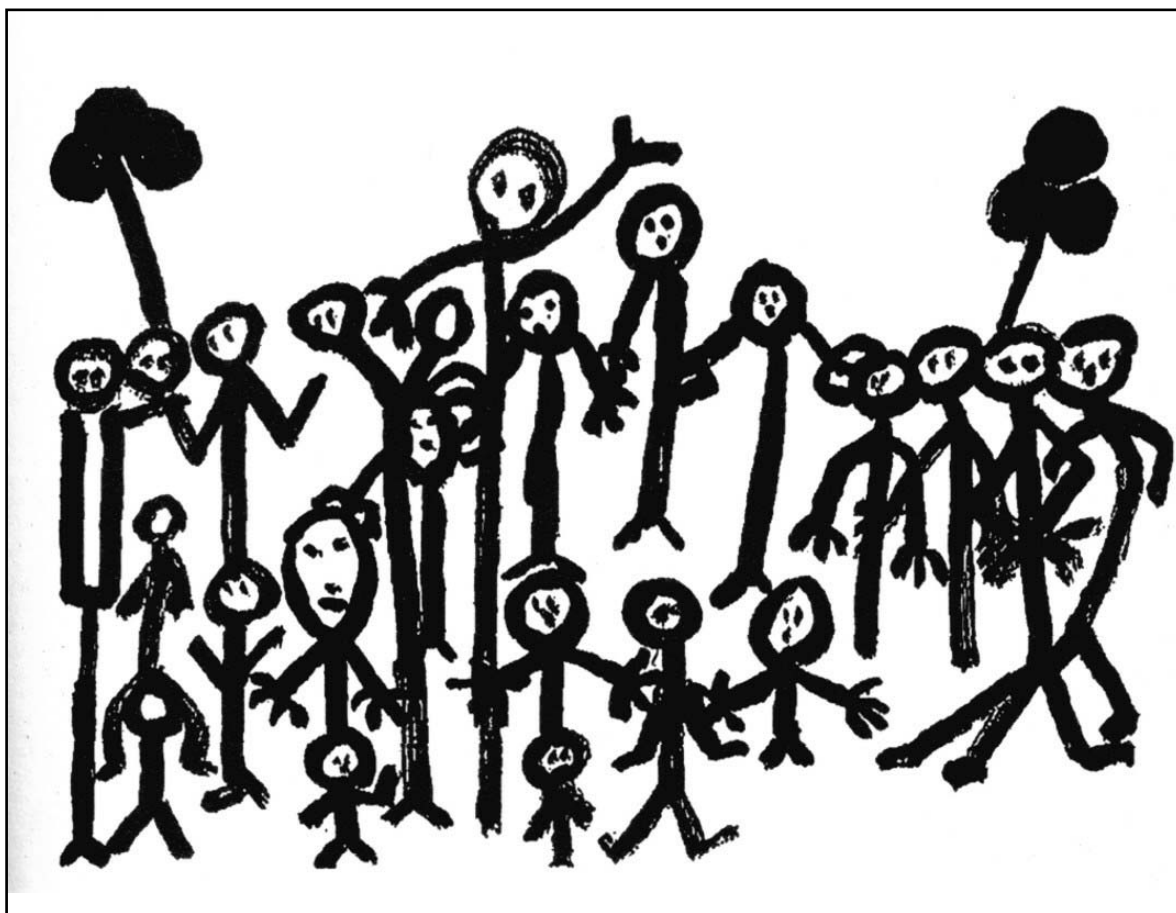
Pe lângă arhicunoscutul *Nu*, cu faimoasele negații violente ale lui Tudor Arghezi, Eugen Lovinescu, Ion Barbu și Camil Petrescu, de o atenție specială a beneficiat din partea unor exegeți (Eugen Simion, Gelu Ionescu, Sergiu Miculescu etc.) și amplul articol-pamflet despre o autoritate a literaturii franceze, Victor Hugo¹. Or, alt truism despre tânărul Ionescu îl reprezintă furia lui iconoclastă la adresa marilor valori consacrate, rebotezată în terminologia critică actuală drept o anticipare a deconstrucției postmoderne. În consecință, scriitorul francez constituia o țintă ideală. Și mai era un motiv, trecut cu vederea, similitudinea ca discurs poetic cu Tudor Arghezi.

O spune chiar Eugen Ionescu: „Astfel, se constată că talentul lui Victor Hugo este de proasta calitate a celui arghezian: verbal, primar, instinctiv. Dacă Victor Hugo a fost un bun fabricant de metafore, – unul dintre reproșurile ionesciene majore aduse lui Arghezi (n.n.) – este tocmai pentru că avea o inteligență scurtă și pentru că viziunea lui era senzorială, fizică, plastică.”² Frazele par desprinse din articolul despre poezia argheziană. Așa încât ne întrebăm dacă adversitatea față de Arghezi a provocat textul antihugolian sau invers.

O altă acuză gravă la adresa lui Hugo este că a dorit să fie geniu. Și astfel intrăm într-un spumos comentariu de mentalitate și psihologie literară, ceea ce în bună parte și este acest text. Pare cel puțin stranie, dar nu și pentru Eugen Ionescu, ideea că a fi geniu este un fapt reprobabil. Pentru că geniu nu te naști ci poți să te faci acționând în acest sens, un homo faber al talentului. Pentru autor, geniul este un fel de avorton uman, un „abdicat de la spirit”, un “ratat”, un „obsedat de sine, chintesență a tuturor

1. VICTOR HUGO, *Ideea românească*, anul I, nr. 5-10, sept. 1935-febr. 1936, p. 231-256. Apud Eugen Ionescu, *Război cu toată lumea. Publicistică Românească*. Vol II, Ediție îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Humanitas, p. 7-53.

2. *Op. cit.*, p.p. 11, 12.



vanităților” etc. Reversul lui este sfântul, consacrat în austeritate și sărăcie numai lui Dumnezeu. Să ne reamintim că Emil Cioran avea o concepție diametral opusă despre sfânt, descris ca un lamentabil eșec al inapetenței pentru viață. Cu atât mai mult este de condamnat voința de a ajunge geniu, care implică o formă de parvenitism, ca oricare alta. Perspectiva asupra acestui tip psihologic și social nu poate fi decât sarcastică și bagatelizantă. „Nu realizezi nimic pentru că iubești, ci pentru că te iubești sau urăști ceea ce ești tu. Și pentru realizările lor de sine, – afirmă criticul – diferiții Victor Hugo cultivă talentul ca pe o moșie, au mare grijă de el, îl au ca pe o avere moștenită care trebuie neapărat mărită, și-l fac să îl joace în diferite speculații ca de bursă. Căci talentul se face, se cultivă și predispozițiile se moștenesc. Sau se poate construi printr-un fel de specializare, prin exerciții asemănătoare sporturilor care dezvoltă o anumită parte a cor-

pului : picioarele, mușchii brațelor, plămânii etc. în dauna celorlalte. [...] Orice om mijlociu poate deveni *cât vrea* (dacă știe ce vrea) de talentat și, la un moment dat, chiar genial. A fi talentat nu este mai onorabil decât a fi bogat. Dar cu cât te înalți spiritu- alicește, cu atât devii mai sărac. Sfântul nu are geniu și nici talent.”³

Inutil să precizăm că viziunea romantice- cilor despre geniu era total diferită. Poate că opera literară și modul de viață al lui Victor Hugo îndreptățesc, mai mult sau mai puțin, această perspectivă – Eugen Ionescu este doar unul din lunga listă a contestatarilor lui Hugo – dar existența unor genii roman- tice ca Gérard de Nerval, Byron, Hölderlin sau Eminescu infirmă considerațiile impen- itentului critic. Totuși, în numele cărei idei sau concepții despre poezie este instrumen- tată negația ionesciană a teoriei romantice a geniului, care să-i permită ulterior *la mise en grotesque* a vieții lui Victor Hugo.

3. *Idem*, p. 10.

Conform unei orientări spre autenticitate și spiritualitate în estetică a perioadei interbelice, evident, radical diferită de retorismul sentimental romantic în varianta hugoliană, Eugen Ionescu mizează pe emoția pură, depășirea materiei, spiritualizarea trăirii (o „biologie spiritualizată”) și accesarea printr-un limbaj auster la o zonă original-transcendentală a liricii : „Poezia participă la viața cea mai pură și cea mai elementară a spiritului. Există, pentru poezie, o biologie a spiritului, independentă de viața intelectuală – modernistul Paul Valéry, citat de Ionescu, nu ar fi susținut niciodată o astfel de afirmație (n.n.) – și cea fizică, pe care văzul hugolian, de pildă, o întinează. Ea se eliberează de logică și de discurs, iar imaginile nu sunt decât treptele ce trebuiesc stăpânite și depășite – trepte pe care poezia pune doar piciorul. Primitivitatea poeziei este transcendentală. E o biologie spiritualizată. Un efort de depășire a materiei spre culmile spiritului.”⁴ Cu toate că și această încercare de definire a notelor caracteristice poeziei are suficiente neclarități, în special din perspectiva actuală, important este că a servit ca normă teoretică pentru depreciera operei lui Hugo și, astfel, a devenit premisă și justificare a caricaturizării profilului psihologic și comportamentului autorului romantic francez. Concluzia este că, atunci când poezia și gloria se dovedesc o mistificare, viața poate ajunge prilej de farsă grotescă, așa cum procedează criticul în situația lui Victor Hugo, pe care îl mai acuză și de parvenitism, ipocrizie și oportunism politic. De fapt, se concentrează, cu adevărat, asupra unor episoade erotice din existența poetului până la vârsta de 42 de ani, relatate cu o vervă rabelaisiană, scenarizate într-o viziune enorm-ridicolă și legitimate ca semnificative pentru întreaga viață a scriitorului francez, cu atât mai mult, cu cât sunt fortificate și de două, trei trimiteri din aceeași categorie, extrase din maturitatea și bătrânețea lui. De exemplu, precizarea fugară, însă eficient plasată, că Hugo, aflat la o vârstă venerabilă, s-ar fi consolât cu servitoarele casei, exilat fiind în insula Guernsey, după

un lung șir de infidelități acceptate de Adèle, inteligenta, delicată și răbdătoarea lui soție. De altfel, Eugen Ionescu nu obosește să accentueze mediocritatea intelectuală și comportamentul ostentativ-vanitos al lui Hugo, de o locvacitate incontrollabilă, - gata oricând să recite din versurile sale pentru a fi admirat chiar și în momentele cele mai intime - în comparație cu inteligența, discreția, indulgența și compasiunea iubitoare ale lui Adèle. Plecând de la o premiză posibilă, dată însă ca axiomă, este dezvoltat un fals silogism ironic ori sarcastic, mai corect spus un paralogism, ca în prezentarea acestui episod de amor extraconjugal, având forma: Victor Hugo este orgolios. Victor Hugo este de o locvacitate irepresibilă. Victor Hugo recită versuri iubitei în timpul actului sexual. Victor Hugo vrea să fie permanent admirat. Ergo, dorește să știe ce impresie au făcut versurile asupra iubitei, iar efectul satiric este pe măsură.

Scena are și un epilog în aceeași manieră, augmentând grotescul situației: „Leit-motivul acelor versuri «ad hoc» era că «îngerii îi veghează și binecuvântează dragostea lor, că, atunci când gurile lor se întâlnesc, se aude un zgomot de aripi în odaie».

Lucrurile acestea, în loc s-o facă pe Juliette mai pasională, o jenau foarte tare, căci în acele clipe prefera să nu fie păzită de nimeni, și mai ales de Îngerii Domnului. [...]

Și când Juliette, enervată, nu-i mai îngăduia prea multe ritmuri și trohee, se ducea pe camp, prin pădure, unde întâlnea pe câte-o zână cu părul în ochi și spălându-și picioarele (Elle était déchaussées), care se speria la rândul-i de atâtea trohee și de atâtea elocvență inoportună și fugea de poet cum, zice-se, se fuge de Dracul.”⁵

Elementele reale, controlabile sau numai plauzibile sunt ficționalizate în registru comic, de la ironie și umor până la grotesc și absurd, realizate prin acumulare, exagerare și pastişă la dimensiuni epice. Nu-i sunt străine nici procedeele comicului buf din comedii mute ale vremii, gen Charlie Chaplin sau Stan și Bran. Iată descrierea drumului lui Victor Hugo împreună cu

4. *Idem*, p.12.

5. *Idem*, p. 21.



amanta sa, Juliette Drouet, într-o escapadă în Pirinei, sub numele de soții Georget: „Se vor duce acolo, amândoi, să se iubească încă, să se iubească veșnic. Căci asta zice valul către maluri, astrul către nori, vântul către munți: iubiți-vă!

Și ascultând de aceste vorbe hugoliene, munții, astrele, valurile, vânturile, malurile erau foarte atente cu Victor Hugo și Juliette Drouet. [...] Mândră de amantul ei legitim, Juliette, în colțul trăsurii, se alipea de el – sau se ciocnea când drumul, uitând uneori cine îl parcurge, nu-și dădea la o parte pietroiele – și-i zicea: «Leul meu! Eu sunt porumbița ta!» vezi (*Les Contemplations*). Când au ajuns în satul din Pirinei unde

urma să stea mai multe săptămâni, vizitiul l-a ajutat pe Georget să-și descarce valizele. Fiindcă vizitiul întindea mâna, Victor Hugo i-a întins-o pe-a lui, șoptindu-i cu un aer de mare mister: «Eu sunt Victor Hugo, viconte și pair de Franța, membru al Academiei Franceze, mai mare decât Dante și Chateaubriand». Vizitiul însă a scuipat în lături, zicându-i: «Aiurea! Ai să mă faci să cred că Victor Hugo are un cap de prost ca al dumitale?» Acest lucru l-a iritat foarte tare pe Victor Hugo, dar, după ce a plecat poștalionul, Juliette, de pe șosea, printre valize, i-a spus: «Fii fericit! Se creează, în jurul numelui tău, o legendă neașteptată!» Cum se pot crea legende. «Leul meu, eu sunt porumbița ta!» și-i căzu în brațe, și amândoi peste valiză.

Din aceeași perspectivă și cu aceleași procedee sunt prezentate și alte secvențe din viața „tragică și grotescă” a scriitorului francez (nu discutăm adevărul istoric ci viziunea literară ionesciană): reacția și comportamentul teatral la aflarea vestii despre moartea fiicei sale, Sophie, obediența și stupizenia în prietenia cu regele Ludovic-Filip și scenele picarești și picante din relația cu o altă amantă, Thérèse Biard, și ea căsătorită, încheiată cu un flagrant delict de „conversație criminală”, termenul juridic francez din secolul al XIX-lea pentru adulter. Scena respectivă este un sumum al grotescului, de la dialog până la gestică, mișcare, și situații. Consecințele reale ale evenimentului consumat sunt rezumate caragialian de autor; soția adulterină, după câteva luni de închisoare, este eliberată prin intervențiile lui Adèle, mereu dispusă să-și ajute soțul, și, după ce divorțează, publică sub pseudonim „piese morale pentru felele de pension”, iar Victor Hugo care scapă de închisoare și de pierderea titlului de pair datorită intervențiilor regelui, se întoarce la soție și la prima amantă pentru a reîncepe cariera politică și literară.

Viziunea grotescă și unele dintre procedeele comice din acest pamflet antihugolian, anunță disponibilitățile lui Eugen Ionescu, încă din anii '30 ai perioadei interbelice, pentru revoluția absurdului din teatrul european de mai târziu.

Irina Roxana
GEORGESCU*

Retorica așteptării în *Scaunele* de Eugène Ionesco

Abstract

The aim of our paper is to analyze the rhetoric of expectancy in Eugène Ionesco's "The Chairs". The communication between the Old Man and the Old Woman is empty, but, paradoxically, also bivalent, chameleonic, full of hope and apprehension. They wait for a rescuer, but they know that the Orator would bring their damnation.

Keywords: Eugène Ionesco, "The Chairs", the rhetoric of expectancy, empty language

Descentrarea limbajului în *Scaunele* de Eugène Ionesco este punctul de maxim interes al tezei noastre. Vom identifica, în cele ce urmează, trei aspecte fundamentale care decelează structuri tipic ionesciene, având însă rol perturbator pentru textul¹ ales. Acestea oferă, *in extenso*, prin însăși numirea lor și prin interconectare, o nouă pistă de interpretare a imaginarului ionescian. Așadar, vom urmări ingineria textuală, maniera de resemantizare a spațiului la Eugène Ionesco, pendularea între *joc* și *cuvânt*, între *experiență* și *așteptare*, ca structuri descentratoare în interpretarea piesei.

Un prim aspect avut în vedere ar fi *regimul amintirii/al anamnezei*, care pare să disemineze universul ionescian, să-l res-

tructureze, înfățișându-l simplificat. Vom remarca, însă, puterea *des-centratoare/ex-centrică* a acestei dihotomii, printr-un fel de glisare textuală de nuanțe și reflexe discursive, care ultragiază percepția firească a piesei, instituind reguli noi de citire.

Un alt aspect privește *regimul jocului*, natura amfibolică a acestuia: fenomen și subiectivitate, comportament și intenționalitate – jocul se poate „defini” prin ceea ce face, prin funcția sa, și nu prin ceea ce înseamnă. Distincția între *joc* și *jocuri* angajează analogia *joc* – *putere*, printr-o serie de reacții de abstractizare și metaforizare, ajungându-se la o dispută virtuală asupra economiei textului: e vorba, mai precis, de disputarea importanței replicilor. Cei doi bătrâni din piesa *Scaunele* își evaluează viața, și-o modifică după propriile amintiri, mereu altele, distorsionate de trecerea timpului. Așteptarea lor este cameleonică, departe de lume și de timp, personajele trăiesc într-un cerc vicios, din care nu se pot sustrage. Participarea personajelor la propria dramă este echivalentă cu aderarea la principii absurde de viață: moartea lentă, îmbătrânirea în aceleași locuri, fără ca bătrânii să renunțe la speranțele de-o viață, la visurile și la tristețile lor, poate însemna o inconștientă glacială, prea dură să fie ade-vărată. Glumele nu sunt resimțite drept glume, ironia declanșează drama unei vieți ratate, iar vorbele celor doi bătrâni devin replici palide ale unei comunicări neduse până la capăt. De fapt, comunicarea lor este gratuită, de dragul cuvintelor, Bătrânul și Bătrâna rostesc vorbe fără înțeles. În aparență, cei doi bătrâni comunică, deși nu-și pot configura niciun spațiu, nicio realitate palpabilă. Harta lor se oprește la locuri imprecise, prea largi pentru a fi delimitate corect, prea reale să se poată greși asupra lor: „la capătul, la capătul capătului orașului Paris”. Cu toate acestea, cei doi greșesc iremediabil, viața devine o înșiruire de greșeli și de scuze, de întârzieri și amânări. Refuzându-și soarta, bătrânii se închipuie – contrar tuturor așteptărilor lor –

* Masterandă, anul II, Facultatea de Litere, Universitatea București

1 Eugène Ionesco, *Scaunele*, traducere din limba franceză de Elena Vianu, București, Editura Minerva, 1970, p. 133-192.



veșnic tineri, un fel de personaje întoarse din *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, debile, amnezice, fără bucuria de a fi cunoscut „tărâmul făgăduit”.

„Bătrâna: Avea inimă bună, puișorule. În viață nu trebuie să fii așa de simțitor.

Bătrânul: Nu-mi plac glumele de felul ăsta.

Bătrâna: Ai fi putut să fii Marinar-șef, Tâmplar-șef, Rege-șef de orchestră.

Tăcere îndelungată. Câtăva vreme stau nemișcați, înțepeniți pe scaune.

Bătrânul (ca în vis): Era la capătul grădinii... acolo era... acolo era... acolo era... ce era, iubito?

Bătrâna: Orașul Paris!

Bătrânul: La capătul, la capătul capătului orașului Paris, era, era, ce era?

Bătrâna: Puișorule, ce era, puișorule, cine era?”

Orice titulatură i s-ar potrivi Bătrânului, orice funcție, orice ocupație. Departe de a fi însă „Marinar-șef, Tâmplar-șef, Rege-șef de orchestră”, Bătrânul răătăcește fără ținte precise. Companioana lui, la fel de fragilă social, cade sub incidența jocului cu falsa vină de a „aștepta” să se producă neașteptatul. Acel „e prea demult, nu mai pot” este replica unui personaj inertial, ajuns la capătul puterilor, sleit de orice înțelegere. Bătrâna îl sprijină și îl alintă ca pe un copil, asigurându-l de loialitatea ei: „oriunde ar fi, te voi urma pretutindeni, te voi urma, puișorule”. Eroii lui Ionesco sunt mecanomorfi, în ciuda trăsăturilor umane, „ei nu mai sunt un produs compozit, ci adevărate manechine”. Eroii încearcă, de multe ori, să evadeze din sfera relațiilor conflictuale, însă nu se pot sustrage rolului lor, chiar indeterminat cum este.

Totodată, este interesant de urmărit chiar decelarea sensului așteptării prin intermediul *diferențelor de ocurență*. Vom observa cum zonele de *ludic* și *logos* interferează și, în subsidiar, cum este provocată spațialitatea prin *joc* și *cuvânt*. De pildă, în fragmentul de mai jos, observăm cum personajele exprimă autarhia cuvântului, prin transferarea angoasei asupra celorlalți, iar exprimarea devine „o datorie sfântă”, întregul univers așteptând mesajul. „Scriitura parodică a lui Urmuz și Ionescu este «eutropică, experimentală»; ea repune în joc jocul, deșurubând retorica și oferind textul în versiunea lui răsturnată”³.

„Bătrânul: Ah! Mi-e așa de greu să spun ce vreau... Trebuie să spun totul.

Bătrâna: E-o datorie sfântă. N-ai dreptul să ții ascuns mesajul tău; trebuie să-l comunici oamenilor, îl așteaptă... Universul numai pe tine te mai așteaptă.

Bătrânul: Da, da, voi vorbi.

Bătrâna: Te-ai hotărât? Trebuie.

Bătrânul: Bea-ți ceaiul. “

O exprimare oraculară, eternizată, ca o promisiune amânată – „universul numai pe tine te așteaptă” – face din transferul de putere un simplu pretext verbal. Observăm că analiza câmpurilor semantice este cea mai productivă modalitate de a înțelege

2 Alexandra Hamdan, *Ionescu înainte de Ionesco, Portretul artistului tânăr*, traducere din limba franceză de Mioara-Luiza Zehan, București, Editura Saeculum I.O., 1998, p. 177.

3 *Idem*, p. 187.

sensul *așteptării*, revelând structura de adâncime a textului, prin jocul cuvintelor generatoare de serii lingvistice. Cuvintele din textul modern sunt, de obicei, saturate semantic, iar cuvintele unui *câmp* alcătuiesc rețele de semnificații în care se organizează cunoașterea noastră despre lume. Ionesco însă, în *Scaunele*, activează senzori care se întretes în câmpuri lexico-semantice majore: pe de o parte, *un regim al amintirii*, pe de altă parte, *un regim al jocului și unul al cuvântului*.

Textul ionescian se construiește pe un soi de pendulare între rostirea *ca atare* și *așteptarea vreunei dezvăluiri esențiale*, pendulare care mută centrul de interes de pe planul structurilor închise, al contrastelor *muțenie / logoree, singurătate / mulțime (aparentă), aglomerare umană / vid, vizibil / invizibil*, pe acela al ludicului, al *facilului aparent*, escamotând zona tabuizată a așteptării celui-ce-se-lasă-așteptat – pentru că atât Bătrânul, cât și Bătrâna așteaptă cu febrilitate Invitatul, deținător al adevărilor existenței, Oratorul care întârzie să apară, accentuând astfel, starea de neliniște a celor doi actanți – punând între paranteze sensurile lumii. În acest sens, dialogul lor devine marca stridentă a unui strigăt ce nu se prinde corp decât înghesuit în vidul piesei:

„**Bătrânul:** Pentru moment, n-am nimic de spus!... Oratorul, acela pe care-l așteptăm, va vorbi, el va răspunde pentru mine, va expune ce ne stă pe inimă... O să vă lămurească totul... Când? Când va sosi momentul... Sosește el îndată...

Bătrâna (vorbind și ea prietenilor ei): Cu cât mai curând, cu atât mai bine... Bineînțeles... (Aparte) Țștia nu ne mai lasă-n pace. De-ar pleca o dată!... Puișorul meu, săracuțul, pe unde-o fi, că nu-l mai zăresc?...

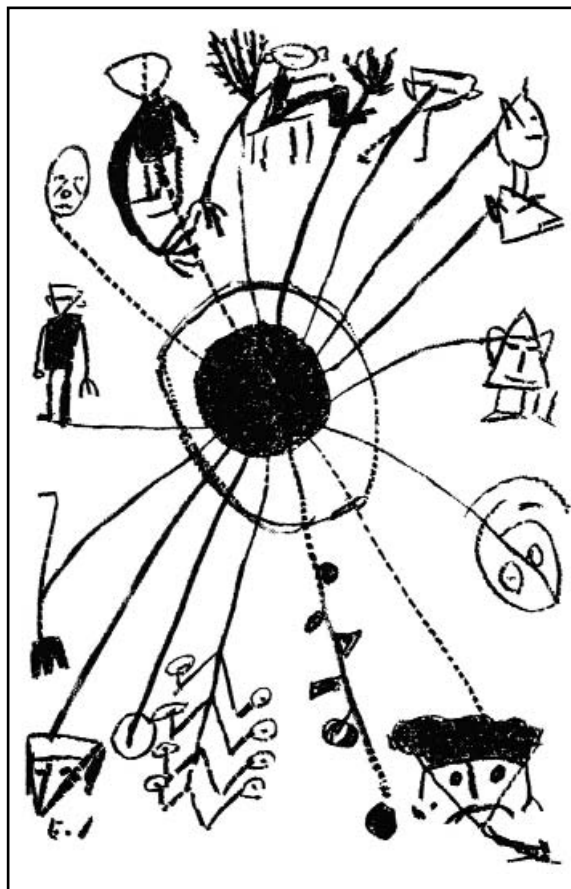
Bătrânul (același joc): Nu vă pierdeți răbdarea. Veti auzi mesajul meu. Îndată.

$$[\dots]$$

Bătrânul: Am pus la punct un întreg sistem. (Aparte.) Ar fi trebuit ca Oratorul să fie aici! (Tare) Am suferit cumplit.

Bătrâna: Am suferit mult amândoi.
(Aparte.) Ar fi trbuit ca Oratorul să fie aici!
A trecut ora. "

Oratorul amuțit, autist, își refuză alocu-
torii și, în locul unui răspuns la rugămintea
bătrânilor de a spune totul, de a pune capăt



așteptării, se lasă tăcerea, nici măcar ecoul nu deschide vreo posibilitate de interpretare; nu e nimic din cuvântul rostit care să potențeze limbajul, ci e mai degrabă o tăcere care se insinuează gradual și ireversibil în ruptura iscată între locutori, între limbaj și mesaj. Gestul ultim pune capăt așteptării „de-o viață”, însă nu dă nicio semnificație așteptării lor. Trecerea timpului nu are niciun sens profund decât apropierea de moarte. Vitale sunt didascaliile, care postulează o logică a cuvintelor:

„Oratorul (care în timpul dublei sinucideri a rămas indiferent, se hotărăște după câteva clipe să ia cuvântul; în fața rândurilor goale, face semne invizibile, dându-i a înțelege că e surd și mut; face semne de surdo-mut: sforțări deznădăjduite spre a se face înțeles; apoi geme, sforăie, scoate sunete guturale de mut):

He, Mme, mm, mm.

Ju, gu, hu, hu.

He, he, gu, gu, ghe.

Văzând că nu reușește, lasă brațele în jos, în semn de neputință; deodată, chipul i se luminează,

are o idee, se întoarce către tabla neagră, scoate o cretă din buzunar, și scrie cu litere de tipar:

INGEPA

apoi

NNAA NNM NWNWNW V

Se întoarce, din nou, spre publicul invizibil, publicul de pe scenă, și arată cu degetul ce a scris pe tabla neagră.

Oratorul: Mmm, Mmm, Ghe, Gu, Gu, Mmm, Mmm, Mmm, Mmmm.

Apoi, nemulțumit, șterge cu gesturi bruște ce a scris pe tablă, și scrie altceva, tot cu litere de tipar:

AADIO ADIO APA

Oratorul se întoarce iarăși spre sală [...] așteaptă câteva clipe nemișcat, destul de satisfăcut, cam solemn, apoi, în lipsa reacției la care se aștepta, încetul cu încetul, surâsul lui piere, chipul i se întunecă; mai așteaptă puțin; pe urmă, deodată, salută cu necaz, cu violență, coboară de pe estradă. "

Dincolo de rostire este golul, dincoace este jocul, dar și premisa unui mesaj nesatisfăcător, așteptat cu aviditate, mereu tergiversat. „Firul călăuzitor al Ariadnei se vrea înlocuit aici de mesajul salvator, eufemizat și de raza farului strălucitor, care personifică edificiul creației”⁴. Am putea spune că în macrostructura textului ionescian se constituie un univers care se arată și se ascunde în același timp, cel puțin, aceasta este lumea posibilă pe care o generează dinamica domeniilor semantice. „Limbajul surdo-mut este tocmai expresia acestei imposibilități fiziologice de a rosti. Întreaga piesă radiografiază gestul repetat al plonjării în vertijul iluziei, pregătind gestul final”⁵. În lectură autoreferențială – dacă înțelegem discursul ca pe o referire la sine – aceasta ar indica faptul că sensul poetic se dezvăluie și se învâluie simultan prin semnele textuale. În aceeași ordine de idei, rescrierea aruncă în aer relația original / reproducere. De altfel, pentru Baudrillard, reproducerea este ea însăși originală. Astfel, după cum am enunțat mai devreme, dihotomia vizibil / invizibil nu se relevă ca structură închisă, ci surprinde atât expunerea forte a antinomiei cuvânt / gest, cât și semnificația unor structuri mereu deschise, „în plină hemoragie”, în sens

barthesian. Logoreea se opune muțeniei prin prezența „în carne și oase” a celor ce vorbesc; discursul contrafăcut, amalgamat, periclitatează mesajul, replicile se succed fără concordanță, se suprapun, sunt exuviale și ambiguiizante; limbajul trișează, așa cum deținătorii acestui limbaj sunt „păcăliți”, la rândul lor, de propriul discurs. Automatisme verbale, jocurile de cuvinte, amnezia acută a personajelor, inconsistența lor socială – dincolo de starea civilă, personajele sunt opace, incapabile să funcționeze după legi specifice lumii reale, „în carne și oase” – tergiversarea finalului sunt mărci clare ale unei lumi autoreferențiale, forțate să existe.

Dominanta semantică a *Scaunelor* este instabilitatea, dispariția, retragerea, condiția de joc sugerând o pendulare între jos și sus, între derizoriu și abscons. E necesar să-l citim pe Ionesco din afară, *ecstatic*, fiind conștienți de limitele limbajului, dar și de fascinația simbolului, a semnului, în general. Așadar, cititorul iese din text, recurgând la scenarii comune sau intertextuale, pentru a risca o ipoteză, pentru a activa un scenariu.

În consecință, relația dintre replici / discurs / text și instrumentarul ionescian este organică, având rol de liant pentru aspectele urmărite în analiza noastră. În final, atât regimul așteptării, al reamintirii, cât și suprapunerea între joc și cuvânt au drept efect ilustrarea structurii descentratoare a imaginarii ionescian, relevând construcții duale (închise sau deschise), permițând migrarea termenilor dintr-un regim într-altul; în esență, Ionesco reia ideea de mesaj de sfârșit de lume, al degradării și al lipsei de repere, punând sub semnul întrebării adevărurile lumii, apoi își destructurează propriul discurs. Astfel, deziluzionarea e mimetică, în funcție de locuri și de timp, textul devine un film mut, pe alocuri incoerent, înscriindu-se, la urma urmei, într-un absurd reiterabil la nevoie; limbajul e subsidiar trăirii, iar viața se refugiază în gesturi mecanice, automate, pe scenă, unde limbajul e stors de orice semnificație, iar așteptarea dezumanizează. „Dans *Les Chaises*, Ionesco porte à la scène un cas de délire à deux”, constată Marie-Claude Hubert⁶, dramaturgul folosind acest

4 Marina Cap-Bun, *Între absurd și fantastic, Incursiuni în apele mirajului*, Pitești, Editura Paralela 45, p. 137.

5 *Idem*, p. 138.

tip de psihoză pentru a crea ființe „victimize” de fantasmagoriile care le separă de lume, de fapt, personaje prizoniere ale limbajului și ale contradicțiilor. Astfel, „delirul în doi” devine un avatar al comunicării, un substitut al dialogului, niciodată realizat, pentru că personajele pierd orice legătură cu realitatea, se confundă cu mediul în care trăiesc, devin ele însele goluri, spații vidate: „la scène fonctionne comme un vaste échiquier, sur lequel ils installent et déplacent des pions, les chaises, pour accueillir leurs invités invisibles, jusqu’au moment où l’accumulation de ces pions est telle qu’il n’est plus, pour eux, qu’une issue, le suicide”⁷.

Transcrierea realului (socotit drept real și nu ficțiune a ficțiunii), educarea dezolării și a panicii abrutizează personajele, scoțându-le din ritmul lor de existență. Deși precară, comunicarea pare să funcționeze, cel puțin la nivel subliminal. Reminiscențe ale acestei comunicări indecise, și totuși atât de percutante determină o răsturnare a codului. Semiotica non-sensului se sprijină pe paradoxurile referinței, pe replici lipsite de relevanță și de validitate, pe colaje, clișee verbale. Uneori, discursul aluvionar se transformă în logoree, într-un simulacru de dialog. Alteori, enumerarea devine un procedeu de proliferare mecanică, atingând forma clinică de ecolalie⁸. Personajele își refuză identitatea, chiar dacă par să fie în căutarea ei, confundându-se cu obiectele care le înconjoară, în sensul în care Baudrillard anunța un timp al obiectelor: „Nous vivons moins, au fond, à proximité d’autres hommes, dans leur présence et dans leur discours, que sous le regard muet d’objets obéissants et hallucinants qui nous répètent toujours le même discours, celui de notre puissance medusée, de notre abondance virtuelle, de notre absence les uns aux autres [...] nous vivons le temps des objets: je veux dire que nous vivons à leur rythme et selon leur succession incessante”⁹. Fără

densitate psihologică, personajele marionetizate ale lui Ionesco riscă să devină scena de desfășurare a unei farse care îi transcend, supuși aceluiași tip de milă ca personajele din tragedia antică. Cei doi Bătrâni din *Scaunele* sunt „purători de atitudine etică”, având conștiința că vor lăsa în urmă, pentru musafirii invizibili, și, în fond, pentru întreaga umanitate, un mesaj revelatoriu. „personajul ionescian este, și el, prins într-o poziție de «șah etern». Nici vorbă însă de fericire, dar nici de disperare [...]. pe *Sisif*-ul ionescian trebuie să ni-l închipuim mirat. Dacă, și el, străbate deșertul fiecărei zile, o face nu susținut de conștiința vreunei datorii împlinite, ci în continuu stupefiat de farsa în care a fost distribuit fără voia lui”¹⁰.

„**Bătrâna:**...nu e totul zădărnicit, nu e totul pierdut, ai să le spui totul, ai să-i lămurești, ai un mesaj... totdeauna spui c-ai să-l comunic... trebuie să trăiești, trebuie să lupți pentru mesajul tău...”

Bătrânul: Ai dreptate, am un mesaj, lupt, am o misiune, e în mine ceva, un mesaj pe care trebuie să-l transmit întregii omeniri, omenirii...

Bătrâna: Omenirii, pușorule, mesajul tău!...

Bătrânul: E adevărat, adevărat... “

Invitații Bătrânilor sunt, prin invizibilitatea lor, „ipostazieri ale sferei oculte a moralei, forme ori umbre parcă onirice ale numinosului”¹¹. Teroarea materiei este o consecință a tergiversării mesajului și, implicit, a amânării punctului final, în care Bătrânul trebuie să se destăinuie, să rostească mesajul: „Bătrânul: Nu voi vorbi eu, am angajat un orator de meserie, va vorbi în numele meu, o să vezi”.

Pendularea între o stare sau alta, între o opțiune sau alta, ambele la fel de constrângătoare și condamnable, înecă discursul într-o singurătate vidată de orice semnificație, iar tabieturile, maniile devin plăceri estetice. Dialogul bătrânilor, punctat

6 Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Paris, Éditions du Seuil, 1990, p. 97.

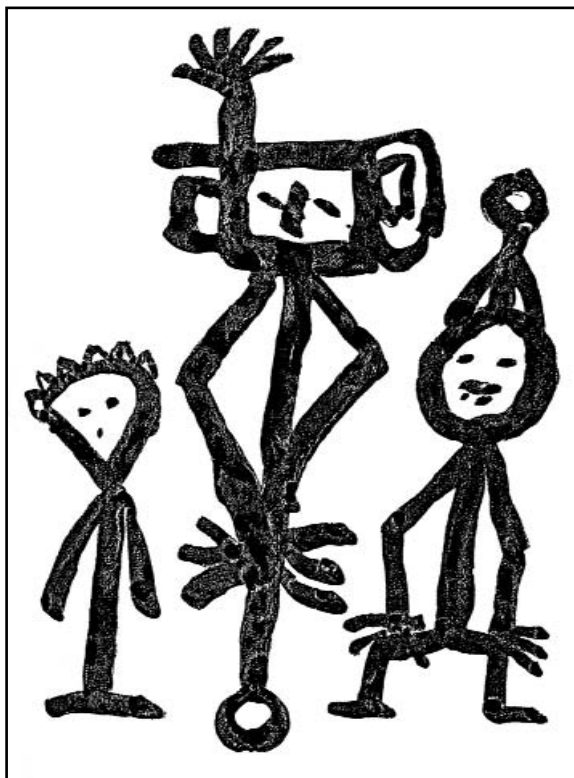
7 *Idem*, p. 98.

8 Claude Abastado, „Logique de la toupie”, in Marie-France Ionesco, Paul Vernois (coord.), *Ionesco: Situation et perspectives*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, préface d’Eugène Ionesco, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1980, p. 162.

9 Jean Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Editions Denoël, 1970, p. 18.

10 Sergiu Miculescu, *Măștile lui Eugen Ionesco*, Constanța, Editura Pontica, 2003, p. 153.

11 Laura Pavel, *Ionesco, Anti-lumea unui sceptic*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002, p. 150-154.



de blăncuri, de tăceri, de puncte de suspensie devine el însuși o conversație mută între două personaje invizibile. Până și decorul sonor favorizează ambiguitatea: zgomotele care anunță sosirea invitaților, sunetul valurilor, soneria. De altfel, spectatorii, târâți într-un univers fantastic, ezită să se întrebe dacă bătrânii delirează sau au înnebunit: „Les spectateurs, entrainés dans un univers fantastique, en arrivent presque à se demander si les Vieux délirent, ou bien si eux-mêmes ne voient pas ce que perçoivent les Vieux. Après le suicide des deux protagonistes, on entend même les bruits humains de la foule invisible (eclats de rire, murmures, «chut», toussotements ironiques). Fort étrangement, la présence vivante de la foule est matérialisée par le bruitage, au moment où ceux qui croyaient à son existence ont disparu, comme pour accroître le doute dans l'esprit des spectateurs”¹². Comunicarea totală este înțeleasă ca refuz total, ca mesaj frustrat și fără echivoc. Singura opțiune este existența intermediată. Agitația sterilă a destinului celor doi bătrâni

este sursă de amețală și de alienare. Echivocitatea textului este tocmai nișa prin care lectorul e atras spre text, premisă a comunicării care susține tehnica. Martin Esslin vede în teatrul lui Eugène Ionesco „un théâtre poétique, un théâtre qui cherche à communiquer des états d'âme, qui sont des choses extrêmement difficiles à communiquer; car le langage formé en grande partie de symboles préfabriqués et fixés tend à obscurcir plutôt qu'à révéler l'expérience personnelle”¹³. „Insomniile” și limbajul sunt percepute atât ca instrumente de nimicire, cât și ca instrumente de seducție a cititorului.

a. Bibliografie principală:

Eugène Ionesco, *Scaunele*, traducere din limba franceză de Elena Vianu, București, Editura Minerva, 1970.

b. Bibliografie secundară:

Jean Baudrillard, *La société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Éditions Denoël, 1970.

Marina Cap-Bun, *Între absurd și fantastic, Incursiuni în apele mirajului*, Pitești, Editura Paralela 45, 2001.

Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, France Frank, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1977.

Ioana Hamdan, *Ionescu înainte de Ionesco*, traducere din limba franceză de Mioara-Luiza Zehan, București, Editura Saeculum I.O., 1998.

Marie-Claude Hubert, *Eugène Ionesco*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

Marie-France Ionesco, Paul Vernois (coord.), *Ionesco: Situation et perspectives*, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, préface d'Eugène Ionesco, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1980.

Sergiu Miculescu, *Măștile lui Eugen Ionescu*, Constanța, Editura Pontica, 2003.

Laura Pavel, *Ionesco, Anti-lumea unui sceptic*, Pitești, Editura Paralela 45, 2002.

Paul Vernois, *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, préface d'Eugène Ionesco, Paris, Éditions Klincksieck, 1972.

¹² Marie-Claude Hubert, *Op. cit.*, p. 106.

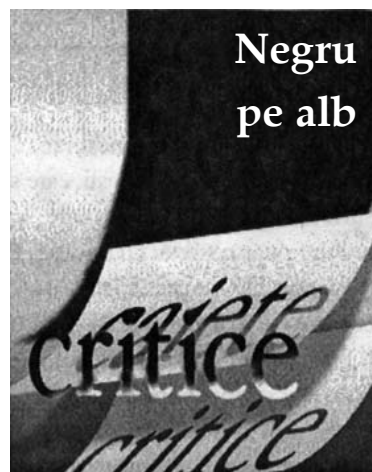
¹³ Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, traduit de l'anglais par Marguerite Buchet, Francine Del Pierre, France Frank, Paris, Editions Buchet/Chastel, 1977, p. 188.



Nicolae ILIESCU

Puncte de vedere

**Despre Ionescu, Cioran
și Eliade în stil ionescian**



Abstract

The author makes a few judgements about Eugène Ionesco's plays, which he considers less important than Marin Sorescu's ones. In addition to this, he states that Eliade is a misread author and a historian of religion who is outclassed by Claude Lévi-Strauss. His conclusion is that three great intellectuals exiled in Paris (including E. M. Cioran) are not as good as those writers who remained in Romania.

Keywords: Eugène Ionesco, Marin Sorescu, Mircea Eliade, E. M. Cioran, exile, French language

Ionesco, mă rog, Ionescu, mi-a plăcut cel mai mult și am încercat chiar să-l imit. Citisem cele două volume apărute în 1968, cu prefața lui B. Elvin, nea Bebe, pe care aveam să-l întâlnesc mulți ani mai târziu la Fundația Culturală Română, la revista *Arc*, condusă de Bălăiță, George Bălăiță. Nea Bebe nu avea un talent deosebit, dar era al naibii de citit și era un foarte bun și atent cititor. Mai văzusem piese din care nu prea înțelegeam mare lucru cu un actor formidabil eșuat, ca mai toți actorii români, în șușe de album duminical, Ștefan Mihăilescu-Brăila. Și cum ziceam, împreună cuvinte și imaginam dialoguri ciudate și îndelung căutate prin liceu, când mă preumblam pe Aleea Circului cu prietenul meu de la scara vecină, Mirciosu, Mircea Cărtărescu, cu care am corespondat apoi pe vremea milităriei. Ceva mai încolo, în cadrul cenaclului Junimea al Facultății noastre de Litere, am citit primele texte ce au plăcut oarecum, cu condescendența de rigoare. Nu eram singurul, mai erau vreo doi, fapt ce l-a făcut pe Ivasiuc să exclame că "suntem niște asiati", adică ne jucăm cu vorbele ca niște mandari-ni, ne uităm mai mult la spectacolul floral și mai puțin la floare. Scriam dialoguri ciudate, cu sentențe pe care le căutam îndelung prin cărți, îmi imaginam dialoguri stranii, uneori cretine sau ridicole, jocuri de cuvinte hazoase și haioase. Toți, pe vremea aceea, îi

imitam pe Ionesco și Sorescu, erau la modă, erau în vogă, erau, cum se zice acușica, în trend. Luam personaje din marea literatură a lumii și le puneam în gură replici țicnite, îi puneam să se întâlnească pe Don Quijote cu Mao sau pe Shakespeare cu Panait Istrati sau pe Aristotel cu Doi soldați, indicațiile de regie erau ca în Beckett, simple, minimale, sau halucinant isterice, în stânga era dreapta și în dreapta se afla stânga, replicile erau de tipul "Ce mai faceți?", "Nu răspund la provocări", "Eu vă mulțumesc", "Nu-i nimic, cu adrenalină!" și la sfârșit cortina cădea pe gânduri sau cădea plângând. Desigur, vârsta, ea era de vină în momentul acela și ulterior s-au dus aburii asiatici și chiar marea pasiune pentru Ionesco, mă rog, Ionesco. Trecând prin Beckett mi-am dat seama că adevărata fundătură în materie de teatru abstract la irlandez se află, ca să nu mai vorbim despre proză, Molloy, un exemplu de descărnare apăsătoare a vorbelor. Ionesco e mai uman, mai caragialan, de fapt el revizitează scenele și schițele lui nenea Iancu, *Cântăreața cheală* este un fel de polissonerie, de pastişă la *Conu Leonida* sau la cititul ziarului din debutul *Noaptea furtunoasă*, primul act din *Rinocerii* aduce cu *Lache și Mache* etc, el e un Mitică strămutat la Paris, un șmecher de București. Recitit acum, teatrul ionescian mi se pare mai lipsit de miez decât cel sorescian, fie vorba între noi,



Marin Sorescu este un dramaturg mai profund, mai poet în primul rând. Capodopera academicianului franțuz, *Regele moareii*, are replici grele, nu simple jonglerii verbale, bine bine, mai este tradusă la noi și de Ion Vineanu, un autentic poet. Am ajuns pe urmă și pe la Huchette și am văzut că dacă nu strângeau vreo jumătate de duzină de inși ăia nici nu jucau în seara respectivă iar încetul cu încetul am început să cred, nu vă supărați pe mine, că Ionescu nici nu este un mare scriitor. Mi-am zis că scriitorul, foarte avangardist cu metodă, trece prin saloanele pariziene și știe să tragă profit. E atent la evenimentele mari, la oamenii mari, la numele și la numerele mari. Joacă tare, domnule, se ia arțăgos de Victor Hugo, panteonizat, de Arghezi, Ion Barbu, Camil Petrescu, îi displace Pompiliu Constantinescu – fie vorba între noi, cel mai fin adulmecător de valori literare din cultura română, poate nu de talia lui G. Călinescu, dar pe aproape –, îi displace literatura română, îl înjură pe Brecht (după mine, acum, în decembrie 2009, mult mai cu miez decât Ionescu, mai cu miez și mai cu miză!), ironizează cultura

arabă, se dă de Dreapta, scrie libretul unei opere despre un Franciscan mort la Auschwitz, Maximilian Kolbe, trimite depeșe și luări de poziție la mai toate evenimentele istorice, se declară, ușor penibil, "golan", îl preocupă kabbala, lasă în coadă de pește apartenența prin naștere la ortodoxie și se dă necunosător de limba română până la vârsta de cincisprezece ani, deși când debutează în revista Liceului Sava scrie perfect românește. Farseur și iubitor de dezordini, de încâlceli, de perdele de fum. Un clown el însuși, dinamitând totul, toate regulile, etalând dezordinea și epătând cu panăș. Replicile lui sunt mai degrabă manifeste, ca toată literatura de avangardă.

De **Cioran** am aflat tot prin facultate și am citit pe sub mână, de la o prietenă de la Arhitectură o carte, *Precis de decomposition*. Pe vremea aia se citeau pe sub mână diverse cărți, așa am dat de un Foucault, *Surveiller et punir*, și chiar peste Kundera și Zinoviev. Fie erau aduse cine știe cum, clandestin, firește, fie erau multiplicare la Xerox. Apoi apăruse antologia aceea a lui Modest Morariu, prin 1988, *Eseuri*, foarte utilă. Cu mare sinceritate, nu am crezut și nu cred nici acum că E.M. (inițiala asta e și ea un mofft!) Cioran este filosof, ci eseist. Cărțile lui sunt de culegeri de articole, bune, ațoase, afurisite, cu interpretări remarcabile și cu formulări memorabile. Ele, cărțile lui Cioran, sunt mai aproape de literatură, un soi de literatură aforistică, decât de filosofia mare. De fapt, eu și pe Platon îl citesc întâi de toate ca literatură. Cândva, la unul din multele popasuri de taină cu profesorul meu apropiat și îndrăgit, E.S., l-am întrebat, fiindcă știu că i-a cunoscut bine pe toți trei, care era cel mai inteligent dintre ei. Mă așteptam să spună Eliade, liderul de necontestat al generației lor, dar a spus Cioran. Se și vede, după părerea mea este și cel dăruit cu mai puțin talent dar cel care a fructificat cu bine ceea ce i s-a dat. Un ardelean hâtru și învârtit, ca mai toți ardelenii, cu o frază iute, de valah. El însuși se considera, cum se zice că ar fi declarat cu ironie și histrionic într-o universitate americană, un plaisantin, un farceur.

Eliade, adică Mircea Eliade. Istoric al

religiilor și romancier român, cum zice la Dicționar. Extrem de mediatizat după 1990, mai mult decât până în 1989, pe când doream Nobelul și-l chemam în țară. Pe vremea aceea nu se știa ce prostie făcuse prin îndepărtarea lui Petru Dumitriu de la Gallimard, birjar, la instigarea monicilor abandonate de talent și înnebuite de invidie unsuroasă, dar austeră.

Eliade a fost un cal pe care au pariat mulți criticiși, mulți gazetari, mulți politologi și mulți moftologi. Descoperit, ca la noi, mai ales după deces și la orden, nu a fost mai niciodată cetit cum trebuie, cu creionul adiacent, ci mai mult propagandistic. Mai mult de atât, adeziunea lui, vădită, la extrema dreaptă - care, de altfel, nu are nicio legătură cu literatura lui, nici nu o scade, nici nu o crește, firește - a contat fie într-un sens, fie într-altul. A fost, deci, plusat dinspre dreapta, a fost, timid și cu mijloace gazetărești, scoborât dinspre stânga și criticat îndeosebi pentru atitudine. În ultimul timp, jurnaliști mediocri de provincie culturală mediocră își permit să-l considere cea mai importantă personalitate intelectuală românească a secolului douăzeci ! Exagerațiuni, bibicule ! În mizera campanie intitulată "mari români", Eliade a avut parte de o privire pe cant (nu Kant și nici Laplace!) din partea unui școler ce dezvelise și el activitatea de istoric al religiilor și se bătea obraznic cu tratatul în piept.

Aici, înainte de a avea păreri despre, trebuie să fim însă de acord cu "divinul critic", G. Călinescu - cine i-a zis astfel, pare-mi-se marele scriitor Eugen Barbu, se referea, vreau să cred, și la *Divina* lui *Commedie, Istoria...*, scrisă în 1941! - care vedea în Eliade așa ceva: "un gânditor, în sensul cel mai larg al cuvântului, un om stăpânit în orice clipă de o idee generală. (...) a scris roman, dar nu este și nu cred că va fi vreodată romancier. Înclinațiunea de a înțelege empiric universul îi lipsește cu desăvârșire, atent cum este numai față de probleme. Dar cum aceste probleme sunt numai date ale spiritului său abstract, este de la sine înțeles că autorul nu poate crea decât o lume de idei, fără interes estetic.". Sigur că opiniile din 1932 s-au mai decantat, s-au mai rafinat, s-au mai revizuit,

dar tonul a rămas, în linii mari, același : "cel mai servil gideism", "generație", "trăirism", apropieri de Papini, Pierre Loti și de Felix Aderca, ele însele fiind o judecată de valoare a valorii! Nici Vianu, nici Lovinescu nu sunt prea departe, în vreme ce profesorul Simion, cel mai aplicat comentator al ultimelor decenii, recunoaște că nu este un autor de raftul întâi, dar este productiv pentru literatura română - descoperitor de spații lăuntrice, de spații exotice, de spații fantastice. În vremea din urmă, fel de fel de ageamii se consideră în stare de a descifra tainele textului eliades. Peste tot este invitat și S. Alexandrescu, nepot de soră și atât, un belferaș de două parale, purtat ca Sfintele Moaște pe la toate adunăturile de cămin coltural.

După mine, Eliade este un bun profesor de istoria religiilor, departe totuși de talia lui Lévi-Strauss, un remarcabil cercetător al miturilor și al culturilor primitive (*Aspecte ale mitului* este un eseu deosebit de serios), un bun prozator în linie simbolic-fantastică (*La țigănci* este o capodoperă) dar nu mai sus decât Voiculescu, autorul primului roman, al adolescentului miop, autoreferențial conștient de la noi (*Amințirile* lui Creangă, mult mai bune, sunt voluptuos neîngrădite în /de vreo teorie!), în fine, un articlier tăios, dar prea vehement. Neîndoios, un autor de raftul doi spre trei, în comparație cu Arghezi, Blaga, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, chiar Cezar Petrescu, un asiduu frecventator al Indiei, deși, personel, îmi place mai mult micul reportaj al lui Ilya Ehrenburg, și un modest teoretician al romanului (Camil Petrescu și Sebastian nici nu-i pot sta alături, sunt cu câteva lungimi în față!).

Cam asta se poate spune despre exilul nostru, bun, de bună și de aleasă calitate, dar cred că niciodată egal cu cei citați mai sus și rămași doar în spațiul mai puțin generos al limbii române ! Și toată astă tripletă de aur, care este, indiscutabil, ca să cităm un clasic dintre noi, pare scoasă de sub mantaua lui Caragiale, culmea, deseori citit ca un fel de vodevilist superior !

Narcis
ZĂRNESCU

Lecturi virtuale: Caragiale

Abstract

The aim of this paper is to prove that I. L. Caragiale might not necessarily be our contemporary in order to be declared a great writer. Our lecture proposes to discover besides a satiric author, a personality who was obsessed by the tragedy of language.

Keywords: I. L. Caragiale, comic, tragic, meta-fiction

Mai este Caragiale contemporanul nostru? Dar oare este chiar atât de important pentru un scriitor să fie contemporanul cuiva? Al nostru? Suntem chiar atât de importanți, noi? Și, odată cu această întrebare retorică se naște paradoxul: de ce un geniu *absolut* și etern - precum Shakespeare sau Goethe, Eminescu sau Caragiale - are nevoie de un contemporan *relativ*, anonim și efemer, pe care îl și înlocuiește periodic, la fiecare sferă sau jumătate de veac? Aici rezidă misterul pactului „democratic” dintre creator și cititor sau spectator; „clauza” confidențială. S-ar părea că eternitatea are nevoie de provizoriu și efemer, de ridicol și nesemnificativ ca să se justifice în fața unei posterități utopice, numite neant. Pentru Caragiale, care - mărturisea el, „simt enorm și văz monstruos” (*Grand Hotel „Victoria Romana”*) -, orice text, fie el dramatic sau liric, „oglindește” nu numai realitatea socială, ci și realitatea textuală: textele anterioare sau colaterale, dar, la fel de bine, se poate reflecta pe sine, în jocuri de oglinzi lexicale, sintactice, semantice sau simbolice. Spre exemplu *O făclie de Paști* (1889) va fi reluată în „novele” *Noaptea Învierii* (1897),

precedată de un *pre-text* („Notiță explicativă”) și urmată de un *post-text* („Notă”), care au rolul, ambele, să dezactiveze „vraja” lecturii, iluzia, și să saboteze dramatismul spaimei, care poate declanșa schimbarea de identitate (în acest caz, o convertire bizară!). Iată un fragment din *pre-text*, a cărui funcție este de a desacraliza, a destructura sau chiar de a de-construi, înainte de Derrida, convențiile actului creator, ca și regulile unui gen, nuvela: „Literatura este o artă care nu trebuie învățată; cine știe cum din litere se fac silabe și din acestea cuvinte, este destul de preparat pentru a face literatură. (...) Știi să scrii? Ești literat. Știi să citești? Ești critic. (...) Și iată, numaidecât am să dau aici o nuvelă. Eu n-am făcut până acum literatură serioasă, și mă jur că n-am vreo prealabilă pregătire pentru așa ceva; de astă dată însă m-am hotărât. Trebuie, pe lângă teoria de mai sus, și un exemplu, și mi-am ales novela, un gen la modă. Iată opera mea...” Și urmează proza cunoscută, *O făclie de Paști*, ușor modificată. Pentru ca efectul de distanțare ironică să fie garantat, iar iluzia ficțiunii să fie demontată iremediabil, autorul adaugă un *post-text*, care precizează valoarea secundară a nuvelei în cauză, dat fiind că este vorba de o parodie sau un plagiat, a(l) textului, pe care cititorul tocmai îl terminase de lecturat: „În momentul când cronica mea este deja culeasă la tipografie, un amic îmi spune ca i se cam pare a fi citit odată o novelă ceva cam așa. Acum e prea târziu ca să mai schimb subiectul. Nu voi putea fi acuzat de plagiat, căci mai la urmă subiectul nu e atât important în artă cât este de importantă tratarea.”

Așadar, dacă un cititor de limbă română are la îndemână istorii literare, manuale, antologii și studii, care promovează brandul „Caragiale”, cititorul de limbă engleză are la dispoziție alt tip de posibilități de informare și evaluare a operei lui Caragiale: *European Authors 1000-1900: A Biographical Dictionary of European Literature*, McGraw-Hill *Encyclopedia of World Drama*, Frank N. Magill, *Critical Survey of Drama: Foreign Language Series: Authors: A-Chi, Contemporary Authors*, *The Hutchison Dictionary of*



the Arts, *Encyclopedia of Eastern Europe: From the Congress of Vienna to the Fall of Communism* sau *The Columbia Encyclopedia*.¹ Cu toate acestea, informația este precară, iar judecata de valoare, formală. Din *Encyclopedia of World Biography* (2004), de exemplu, se poate afla că dramaturgul „reflected the language, people, and concerns of Romania in his work. Caragiale was (sic!) best known for his eight plays—most of which were social comedies—though he also had an extensive body of fiction, dra-

matic criticism, other works of nonfiction, and one novella (sic!) to his name.” (“el a reflectat în opera sa limbajul, poporul și preocupările României. Caragiale a fost celebru mai ales pentru opt piese de teatru – multe din ele fiind comedii sociale -, deși opera sa cuprinde multe proze de ficțiune, critică dramatică, alte lucrări de non-ficțiune și o nuvelă.”). Deși, avându-se în vedere specificul ariei culturale, opera lui Caragiale ar fi trebuit să fie introdusă într-o serie de corepondențe literare, tipic anglo-saxone, care să înlesnească o comunicare tematică și stilistică, drama *Năpasta*, de pildă, va fi comparată cu *Crimă și pedeapsă* (Dostoievski) și *Puterea întunericului* (Tolstoi): „It was often compared to Fyodor Dostoyevsky’s novel *Crime and Punishment* and Leo Tolstoy’s *The Power of Darkness*.” Așadar, o comparație măgulitoare, dar falsă: Caragiale, care debutase (1878), după aceeași enciclopedie, cu o dublă traducere din limba franceză (*Roma Învinsă* și *Lucreția Borgia*), devine explorator al sufletului rus, al stepei și vinovăției abisale. Concluzia este redundantă, dar meritorie: „He was the first playwright to reflect the realities, speech, and manner of Romanian people and life and influenced other playwrights including the Romanian-born Eugene Ionesco.” („Este primul dramaturg care a reflectat realitățile, vorbirea, moravurile și viața poporului român, și a influențat mulți dramaturgi, printre care și pe Eugene Ionesco, născut în România.”). În *Encyclopedia Universalis*, informația este mai bine organizată: o existență picarescă, imaginea micii burghezii, satira politicianilor, un scriitor „verist”, un comic de gradul doi. În ciuda accentelor „promoționale” sau, poate, grație lor, inegalabilul Nenea Iancu va intra în dialog, se pare, cu cititorul de limba franceză: „Caragiale est-il un ancêtre d’Eugène Ionesco? L’auteur de *La Cantatrice chauve*, en le présentant, se présente lui-

¹ *European Authors 1000-1900: A Biographical Dictionary of European Literature*, ed. H.W. Wilson Company, Kunitz, J. Stanley, Vincent Colby, 1967; *McGraw-Hill Encyclopedia of World Drama*, ed. McGraw-Hill, 1984; Frank N. Magill, *Critical Survey of Drama: Foreign Language Series: Authors: A-Chi*, Salem Press, 1986; *Contemporary Authors*, vol. 157, ed. Scot Peacock, Gale, 1998; *The Hutchinson Dictionary of the Arts*, Helicon Publishing, Ltd., 1998; *Encyclopedia of Eastern Europe: From the Congress of Vienna to the Fall of Communism*, ed. Richard Frucht, Garland Publishing, Inc., 2000; *The Columbia Encyclopedia*, Columbia University Press, 2002.

même : «Sa principale originalité est que tous ses personnages sont des imbéciles. L'écart qu'il y a entre un langage aussi obscur qu'élevé et la ruse mesquine des personnages, leur politesse cérémonieuse et leur malhonnêteté foncière fait que finalement ce théâtre, allant au-delà du naturalisme, devient absurdement fantastique.» ” („Este Caragiale un strămoș al lui Eugène Ionesco? Autorul *Cântăreței chele*, prezentându-l se prezintă pe sine: «Principala sa originalitate este că toate personajele sale sunt niște imbecili. Distanța care există între un limbaj pe cât de obscur, pe atâta de elevat, și șiretenia meschină a personajelor, politețea lor ceremonioasă și necinstea lor funciară face ca acest teatru, depășind naturalismul, să devină în cele din urmă, într-un mod absurd, fantastic.»”)². Una dintre concluziile, care se desprinde după aceste succinte analize ale receptării unei opere românești în/de către alte spații culturale și la care se impune o profundă reflecție, este că pentru a asigura comunicarea între un autor clasic și un cititor contemporan se cere o „update” continuă a comentariului, a contextelor și reperelor literare, a corespondențelor și grilelor de comparație, în funcție de tendințele pieții culturale europene, euro-atlantice sau euro-asiatice, altfel spus, de cursul valorilor tematico-stilistice la bursa macrovalorilor economico-spirituale, aflate în expansiune globală.

În amintirile sale, Constantin Bacalbașa nota că „în cariera literară a lui Caragiale, s-a operat o fundamentală prefacere către sfârșit, umoristul a dispărut cu desăvârșire și în locu-i a apărut psihologul posomorât influențat de pesimismul german ca și de tragicul rusesc.”³ Peste un secol, din altă perspectivă, Tudor Vianu va explica această schimbare de identitate: „Caragiale vede adeseori omul dinlăuntru, în planul modificărilor organice și a acompaniamentului lor afectiv. De câteva ori, scriitorul a înviat ființe abisale, singuratici pierduți în gândurile și terorii lor. În pictura internă a

omului, Caragiale se oprește însă, în prima etapă, la planul organic. Este, desigur, aci, o normă a naturalismului european, care, cu zugrăvirea ființei fiziologice, a introdus o nouă categorie literară, dar și satisfacerea acelei nevoi de puternice senzații directe, în care Caragiale afirma unul din principalele puncte ale esteticii sale.”⁴ Paul Cornea reia ideea și focalizează analiza pe „presiunea convențiilor naturaliste care modelau «orizontul de așteptare» al publicului din deceniul al nouălea.”⁵ Nimic mai fals. Caragiale nu face favoruri unui public pe care îl disprețuiește. El sfidează moda și satirizează poncifele, clișeele, inerțiile, lenea mentală și „limbile de lemn” ale contemporanilor. În nuvele și povestiri, va renunța la zeflema și ironie. De altfel, deja încă din comedii, se puteau întrezări în mecanica jocurilor de limbaj absurdul, inexplicabilul, iraționalul, nimicnicia înspăimântătoare. În nuvele - de la *O făclie de Paște* (1889) și *Păcat* (1892), până la *O reparație* (1896), *În vreme de război* (1898), *Cănuță, om sucit* sau *Două loturi* (1898) -, Caragiale va urmări cum din spaimă și angoasă se naște un alt limbaj: discontinuu, întretăiat, aberant. Jocurile lexicale nu mai parodiază exprimarea agramată, ca în comedii. În prozele sale, fie că sunt nuvele sau povestiri, incoerența, anacolutul, elipsa, figurile stilistice de substituție sau de supresiune sunt semne ale spaimei, ale nebuniei, ale inconștientului. Sunt repere, folosite de Caragiale pentru a cartografia harta inexplicabilului din ființa umană, harta inconștientelor irepresibile. „Fostul” mare comediodgraf, Caragiale, își asumă conștient un rol tragic. La fel ca toate personajele sale, pândite de umbra carnavalescului tragic, scriitorul testează o identitate alternativă: „Se petrecu atunci în această ființă un fenomen ciudat, o completă răsturnare... (s.n.)” (*O făclie de Paște*). Spaima, ca și nebunia, este o alterare a lucidității, dar și o alternare de identități. Discontinuitatea creează rupturi, falii în care personajul se prăbușește. Rezultatul este o lume „de-a-

2 *Enciclopedia Universalis*, ed. 2003

3 *Bucureștii de altădată*, București, vol. I, 1883/1987, p. 154

4 T. Vianu, *Artă prozatorilor români*, București, 1973, p.125

5 Caragiale, *Nuvele. Povestiri*, v. Postfața, București, 1985, p. 264

ndoaselea", al cărei prototip este Cănuță, om sucit.⁶ Stările de conștiință devin fluide, glisând între real și imaginar.

Pentru critica „veche” românească: de la Titu Maiorescu (1885) și Nicolae Iorga (1892) sau Mihail Dragomirescu (1912) până la Paul Zarifopol (1930), Cioculescu (1935, 1967) sau George Călinescu (1941); de la Tudor Vianu (1941) și Pompiliu Constantinescu (1946) până la Perpessicius (1962); ca și pentru „noua” critică, ilustrată de Al. Călinescu (1976) și Liviu Papadima (1999) sau Vasile Fanache (1997), de Florin Manolescu (2000) și Mircea Iorgulescu (ed. II, 2002), Caragiale este un comedigraf de geniu, un satiric uriaș, un mare ironist, care „biciuiește” și „batjocorește” moravurile, mentalitățile, limbajul și jargoanele societății românești, aflată într-o permanentă tranziție de la mahala la „high-life” și *viceversa*. Este cel puțin amuzant să observi cum de la o generație la alta, criticii importă cam aceleași clișee și, după modelul lui Dandache, Farfuridi, Brânzovenescu & comp., cultivă cu superioritate inerțiile tradiției naționale. Cu toate acestea, *ceilalți* Caragiale așteaptă să fie descoperiți în „ochiurile” sau în „nodurile” operei. Există un Caragiale tragic. Dostoievskian? Mai degrabă, cehovian. Nu vorbim aici de influențe, de sincronisme sau mimetisme, ci căutăm acele constante anacronice sau paradigme transversale, ipostaziate, la un moment dat, de Spengler și Blaga. De aceea mai există un Caragiale fantasmă, fără agresivități, de tip Brentano sau Hoffmansthal. Un Caragiale „proustian”, fascinat de semnele trecerii timpului (ceasornice, clopote, vecernii, răsărituri și apusuri, soare, lună și stele, reflexe condiționate etc.); un Caragiale „faulknerian”, care înregistrează textura monologului incoerent și intruziunea verbozității sociale, percepută deformat. Un Caragiale „freudian”, care, amintindu-și de lecturile sale din Zola sau Maupassant, încearcă să descifreze ieroglificele spaimei sau ale incestului, misterele eredității și ale libidoului. Un Caragiale „cioranian”, a-mioritic, înspăimântat de abisurile și kierke-

gaardianul „cutremur” al morții: Leiba Zibal „tremură de nu se poate tine pe picioare...” (*O făclie de Paști*); Ileana „tremură scuturată din rărunchi de friguri...” sau se pedepsește, improșcându-se singură cu blesteme pre-argheziene: „De ce mă chinuiești? Ce vrei? Să mor? Zi tu că vrei să mor... Pe sufletul mamei din groapă – s-ajung să mă gunoiesc la garduri (...); să-mi pice carnea putredă de pe oase! Să mi se macine oasele putrede până la măduvă! Jigăniile pământului să mi se-ncuibe în coșul pieptului și-n țeasta capului: zi că vrei să mor... acușica, acilea, mor!” (*Păcat*). Un alt personaj, vocea auctorială, meditează: „Așa trec oamenii noștri valuri-valuri în clipe scurte și repezi pe acest pământ, în această viață în care toate sunt zădărnicii...” (*Smărăndița*).

În momente și schițe, Caragiale practică fluxul propozițional, aparent sau real, de tip interogativ-relativ, cauzal, temporal, modal etc. Personajul se pierde în replici arborescente, marcate de anacoluturi inseriate. Discursul actanțial, direct sau indirect liber, devine o „beție de cuvinte”, care urmărește acel stream of *stream of consciousness*, schizoid. Pronumele relativ *care* girează logica propoziției: „Rămânea Mitică Dăscălescu iar repetent, cu toate că ține la el atât mămiță-sa Dăscălească, *la care* ține Piscupeasca, *la care* ține Sachelăreasca, *la care* ține Iconomeasca, *la care* ține Diaconeasca, *la care* ține Preoteasca, *la care* ține mult grațioasa Popeasca, *la care* ți-u foarte mult eu, *la care*...” (*Lanțul slăbiciunilor*). Același pronume devine subversiv și dezvăluie absurdul discursului, imagine a unei realități discontinue: „POPA: Feciorul Tarsiții Popeaschii, văduva lui Popa Sava de la Calmată, *care* a dărâmat-o răposatul Pache, Dumnezeu să-l ierte! când a făcut bulivardu ăl nou.” (*Art. 214*). Sau: „LEANCA: (...) De-aia și pusesem de gând de la Sfântu Gheorghe să las prăvălia, *care* nu mai poate omul de atâtea angarale *pentru ca* să mai mănânce o bucatăică de pâine, și nu ne mai dă mâna să plătim licența. (...) Eu, domn' judecător, reclam, pardon, onoarea mea, *care* m-a-nju-

6 Paul Zarifopol, *Prefață* la I.L. Caragiale, *Opere II*, București, Editura „Cultura națională”, 1931, p. XVI

rat, și clondirul cu trei chile de mastică prima, *care* venisem tomn-atunci cu birja de la domn' Marinescu Bragadiru din piață, încă chiar domn' Tomiță zicea să-l iau în birje..." (*Justiție*). „FEMEIA CALIOPA, republicană română: Eu, domnule preșident, vine dumnealui la mine, *care* venea întotdeauna seara amic, încă era și dumneaei *care* mi-este amică, și ați chemat-o dumneavoastră martoră că a fost acolo și poate să jure cum s-a-ntâmpat." (*Justiția română. Secția corecțională*). Caragiale practică însă nu numai concizia, ci și acumularea de obiecte sau acțiuni, exprimată prin serii enumerative: liste de cuvinte, substantive sau verbe, care sugerează presiunea. Model uzat de marile inflații, provocate de suprarealiști, dadaști, optzeciști sau post-moderni: „Vagoane de tramvai galbene și albastre, tramcare, trăsuri boierești, căruțe mitocănești și biciclete și lume multă pe jos...(...) Lăutari cu țambalul, și flașnete, și claranete cu toba mare, și trâmbicioare, și fluierașe, și hârâitori, și clește clănțănind pe grătare, și strigăte, și zbierete, și chiote!" (*La Moși*).

Dimpotrivă, în nuvele, scriitorul lansează un alt stil: fluxul zero-subordonator. Dispar subordonatele: propozițiile interogativ-relative, cauzale, consecutive, temporale etc. sunt înlocuite de discursul auctorial, fisurat sau vid, marcat de punctele de suspensie. De fapt, arborescența punctelor de suspensie conturează o retorică a tăcerii și generează un spațiu ludic potențial, în care cititorul poate experimenta diverse variante de scenariu, focalizându-și imaginația pe portret, pe monologul interior sau pe fantasmalele personajului. *Efectul de lectură* - stilistic, retoric, poetic etc. - este generat de multiplele *fisuri* care, la diverse niveluri (lexical, sintactic, logic etc.), inaugurează adevărate spații potențiale de jocuri interpretative. Plasate de Caragiale în textura textului, aceste fisuri-portaluri deschid calea către lumile incoerente ale mahalalei sau ale „lumii bune”. Jocurile de limbaj sunt elocvente: între cuvântul *scriptic*, devenit titlu (*Bacalaureat*), indice - presupunem - al vocii auctoriale, și același cuvânt *rostit* („Uf! mi-a zis norocita matroană română, oferin-

du-mi un pahar de șampanie; am scăpat! Am dat și *bacaloriatul* ăsta!”), cititorul întrezărește diverse registre ale mentalului și tradiției, varii prejudecăți și frustrări, o întreaga dinamica a inerțiilor sociale și psihice. Caragiale îi propune chiar, în mod explicit, cititorului, un asemenea exercițiu (joc!) de limbaj: “D. Mariu Chicoș Rostogan - distinsul nostru pedagog absolut - și-a început cariera printr-o memorabilă conferință didactică. Vom da aci mai la vale conferința în rezumat, apoi câteva note, luate după natură, despre activitatea în praxă a eminentului pedagog. Trebuie prealabil să spunem că d-sa, totdeauna înainte de e și i pronunță pe: n ca gn franțuzesc, t ca k, d ca gh, g ca j, c ca ș. Aceasta pentru ușurarea citirii citatelor din vorbirea d-sale, pe care voim să le transcriem pe cât se poate cu pronunțarea lor originală. Cititorul va suplini părțile din cale-afară originale(s.n.), pe care ne-a fost greu să le transcriem exact, ca de exemplu: gn și ș. ” (*Un pedagog de școală nouă*). Jocul de limbaj este complicat în *Infamie*, cu o dublă dedublare caracterială, schizoidie indusă de ipocrizia relațiilor sociale. Pe de altă parte, tensiunea dintre *scriptic* și *rostit*, investește cu adevăr scrisul, în vreme ce vorba rămâne instrumentul minciunii. Iată varianta citită, falsificată, a scrisorii: „Iubite amice, Amicul meu, aducătorul acesteia, vine la dumneata să-ți ceară un serviciu și mă roagă să pun a vorbă bună în favoarea lui. Nu știu cu cât mai multă căldură să ți-l recomand. Contez pe amicitia d-tale, că ai să-l tratezi ca pe mine însumi, pe amicul meu, pe bunul meu amic. Aș fi fericit să aflu că acest om? pe care-l iubesc ca pe un frate, cunoscându-l ce om de treabă și capabil este? a obținut de la dumneata ce a dorit și ce, desigur merită. Mulțumiri anticipare etc.” Dar, totul fiind relativ și, cum bine spune teoria lui Saussure, complicată de Hjelmslev și Peirce, semnul ar putea fi dublu, cvadruplu sau multiplu, mai există o variantă a scrisorii, cea “reală” (?), deși cititorul, cunoscând de-acum demonul socratic al lui Caragiale, este cuprins de îndoieli, iar orizontul său de așteptare a devenit un labirint tapetat cu oglinzi deformante: „Stimate amice, Moftangiul, care-ți aduce



această scrisoare, mă roagă cu insistență să ți-l recomand: e vorba de o afacere, pretinde el, de la care ar atârna viitorul lui și al copiilor lui, o afacere cu tine. Îmi fac o datorie amicală să-ți atrag atenția asupra acestui caraghios, și de aceea m-am și grăbit a-ți scrie, nu cumva să alerge la altă intervenție pe lângă tine și să te-ncurce. Ia seama, nu-i acorda nici un crezământ. E un măgar și jumătate. Atât, în privința caracterului. Cât despre inteligență, poate că ar avea câteodată ceva spirit, dar foarte superficial și cu deosebire zevzec. Primește-l dar, pe acest stimabil amic în consecință, Al tău etc." La un prim palier de interpretare, *Telegrame* ne

amuză cu dramolete de provincie și caractere de mahala. În fapt, textul este un virtuos exercițiu stilistic: „În consecință, alaltăeri nepotul Ion (*fiind*) însoțit de moșii lui, pândind (*in*) piață (*pe*) fosta socie (*a*) insultat-o public foarte grav. Dama (*a*) chemat sergent(*ul*) (*de*) stradă care nefiind niciunul (*s-a*) urcat (*in*) birje (*cu*) un cal plecând degrab huiduită di toți trii și cu vorbe triviale incapabile a vi le reproduce. (*a*) Sosit imediat directoru prefecturii (*care a fost*) ofensat (*de*) polițai (.) ipistați (*au*) cerut cont. Dar agrisori(*i*) fugind, directoru (*l-a*) prins (*pe*) Costăchel și (*l-a*) întrebat pentru ce insulti dame mișălule și (*l-a*) apucat de

pept dar el (a) răspuns să nu mai dai mizerabile canalie, încât directoru apărându-se (i-a) tras două palme atunci agrisorul smucind(u-se) (a) voit fugi și directoru prima furie lovindu-l (cu) piciorul (in) spate gios.” (Telegrame). Cititorul este chemat să participe și să completeze mesajul telegrafic. Ceea ce noi am sugerat deja, parțial, în paranteze, cu caractere italice. Jocul de limbaj folosește, în acest caz, o gramatică hilară: participiile trecute și prezente, gerunziul înlocuiesc articolele și prepozițiile, perfectul compus și pronumele, semnele ortografice și ortoepice. Anacolutul marchează discordanțele logicii: “Considerând că din cercetarea ce am făcut-o aseară, când am fi putut pentru ca să facem proces-verbal de ultragiu adus guvernului și nouă ca agenți ai forței publice de către sus-numitul proprietar, dar am crezut de cuviință a nu mai continua nici un scandal, deoarece ne-am mărginit a duce la secție pe provocator până i va trece momentele de primă furie fiindcă pretindea că până la sosirea noastră ambele chiriașe împreună cu mama și mătușa lor l-ar fi insultat și chiar l-ar fi lovit, încât deabia a scăpat spre a veni să reclame, care noi n-am constatat fiind dus la o altă chestiune de aceeași natură în strada Pacienții.” (Proces-verbal). Subordonatele, directe, cauzale, consecutive, relative, se intersectează incoerent. Efectul: un umor absurd. Absența, programată, a *catharsis*-ului, induce tensiuni dramatice în comedia de limbaj.

Caragiale îi citise, probabil, pe Nicolae Filimon, I.M. Bujoreanu, Pantazi Ghica, Al. Pelimon, G. Baronzi, C. Boerescu sau Aricescu, ale căror „romanțuri” încercau să mimeze, servil sau ironic, romanele-foileton de la Paris sau Viena, urmând logica viitoarelor sincronisme lovinesciene. Câteva generații, componente ale publicului său potențial fuseseră modelate de lectura *Ciocoilor vechi și noi* (1821) sau a *Misterelor din București*, de intrigile naive din *Misterele căsătoriei* sau de personajele din *Catastrofa întâmplată boierilor în Muntele Găvanul*, de patimile dezlănțuite din *Manoil și Elena*. Dar în 1865, avea să apară *Catastihul amorului și*

La gura sobei, un roman de excepție, care parodiază stilurile la modă în epocă, așa cum vor face toți metaromancierii, de la Cervantes și Swift până la Gide, Proust sau Camil Petrescu. Operă postmodernă *avant la lettre*, *Catastihul amorului*, este construită din parodii, autoironii și destructurări ale formulei romanești: un capitol se intitulează *Un martir al prozei* („Am să fiu un erou de roman!”); în altă parte, un Romeo bucureștean i se adresează Julietei sale, o biată cusătoreasă: „Anghelul inimii mele! Dacă ai cunoaște pârjolul care-mi arde rinichii de când te-am văzut, mi-ai plânge de milă (...)! hamorule dușmane! Arghirișo, inima mea, tu care ești de muc și de lumânare, aibi milă de mine că mă năucesc, și încă arată-te înaintea mea. Sunt în stare, Arghirișo, să-mi las pe tata și pe mama și să-mi iau câmpii...”⁷ Am putea descoperi, în acest *Catastih*, prototipuri ale personajelor caragialiene, victime ale lecturii asemenea lui Don Quijote sau Madame Bovary: de la Rică Venturiano sau Victor la Stavrache Cârcescu, care „Prea naiv ca să vază printre linii și să înțeleagă că romanțierii se amuză pe ei – când nu reușesc a amuza pe alții -, nefericitul își puse în cap să ia în serios frumoasele invențiuni și înaltele fantezii din o mie și una de nopți romanești...” Caragiale înainte de Caragiale! „Uzul” și *uzura* rațiunii, adică sminteala și buimăceala (le vom regăsi la personajele lui Fănuș Neagu!) devin, așadar, abcisa și ordonata spațiului caragialian, fie el dramatic sau narativ, comic, fantast și morbid.

Nuvela lui Negruzzi, spre exemplu, *Alexandru Lăpușneanu*, își definește identitatea și valoarea prin *autoritatea* istoriei. Prestigiul tradiției, ilustrată aici de *Letopisețul Țării Moldovei* (Grigore Ureche), susține ficțiunea negruzgiană și generează jocul semnificațiilor între nuvelă și letopiseț. La Caragiale însă, în proza scurtă, istoria va fi înlocuită de faptul divers, atipic, *des-prins* din realitatea contemporană românească, reală sau imaginară. Discursul oniric, efect al spaimelor acumulate de individ, scriitură a fricii, eronat sau superficial interpretată de

7 *Catastihul amorului și La gura sobei*, București, ed. 1986, p. 107

critică, este închis, încrustat (?) în textura discursului social, a cărui logică și coerență sunt înscrise în regulile istoriei de atunci: „Și ațipi...” Aceasta este ultima secvență din *axa / textura discursului socio-istoric!*. Urmează secvența fantasmei: *axa / textura discursului oniric al anxietatii!* „...Sura lipsește cu copilul de mult d-acasă. Leiba iese în ușa dughenii să se uite în calea ei. Pe ulița mare e o circulație vie, o nentreruptă fâșiitură de roate pe răzoare, acompaniată de ciocăniturile ritmate ale trapăului de potcoave pe luciul asfaltului. Deodată însă circulația se oprește, și dinspre Copou se văd venind o grămadă de oameni, gesticulând și strigând foarte mișcați. Mulțimea pare că escortează pe cineva: militari, o streajă și fel de fel de public. La toate ferestrele caselor, la toate ușile dughenelor se înghesuiesc privitorii curioși. „Aha! gândește Leiba, o pus mâna pe un tâlhar!” Cortejul se apropie. Sura se dezlipește din mulțime și urcă lângă Leiba pe treptele crâșmii. – Ce e, Sură?? Întrebă el. – E un nebun scăpat de la Golia. – Să închidem dugheana, să nu deie peste noi. – E legat acuma bine; dar adineaori scăpase. S-a bătut cu toți soldații.. Pe un jidan, pe care un goi răutăcios din mulțime l-a îmbrâncit peste nebun, nebunul l-a mușcat de obraz. Leiba de pe trepte vede bine; cu o treaptă mai jos privește Sura cu copilul în brațe. Este în adevăr un nebun furios pe care-l țin câte doi oameni de fiecare parte; pumnii îi sunt strâns legați unul peste altul cu o curea tare. E un om cu o chereștea uriașă: un cap ca de taur, părul negru, des, barba și mustățile aspre și împâslite. Prin cămașa-i, sfâșiată de luptă, se vede pieptul lat, acoperit ca și capul de un stuf de păr. E cu picioarele goale; gura i-e plină de-sânge și stupește mereu firele pe care le-a smuls cu dinții din barba jidanului. Toată lumea s-a oprit... De ce? Jandarmii dezleagă mâinile nebunului. Mulțimea se dă într-o parte făcând un loc larg împrejurul lui. Nebunul dă un ocol cu ochii și-și oprește privirile care ard spre ușa lui Zibal; scrâșnește din dinți, se repede ținută pe cele trei trepte, și într-o clipă, apucând în palma dreaptă capul copilului, în cea stânga pe al Surei, le izbește pe unul de altul cu atâta putere că le

confundă ca pe niște ouă moi... Un zgomot s-auzi, o trosnitură care cu nimic nu se poate compara, la întâlnirea celor două titve smăcinate una pe alta. Leiba, cu inima înnotată, ca un om ce cade dintr-o nemăsurată înălțime, dete să țipe: «O lume întreagă mă lasă cu dinadinsul pradă unui nebun!» Dar glasul mut nu se supuse voinții.” Brusc, secvența fantasmagenezei se întrerupe și povestirea revine în registrul narativ standard: *axa / textura discursului socio-istoric!*: „– Scoală, jidane! strigă cineva trosnind tare cu o nuia pe masă.” (*O făclie de Paște*).

Mai departe, monologul interior, deși se desfășoară în regimul conștiinței, are un alfabet oniric. Fantasmele nebuniei s-au infiltrat în straturile realului, așa cum este el perceput de Leiba Zibal. Jocul semiotic dintre mesajele percepute numai auditiv (dialogul presupușilor bandiți!) și percepția zbuciumului interior, pe de o parte, la care se adaugă ritmurile spaimei verbalizate, metamorfozează realitatea. Frica, proiectată pe decorul real al hanului, se amplifică. Comunicarea dintre interior(itate) și exterior(itate), necesară pentru reglarea proceselor adaptative, devine osmoză și identificare patologică. Freud, care în 1889, când apare *O făclie de Paști*, continua să studieze cu Charcot, la Școala de la Salpêtrière, ar fi descoperit, în cazul „Leiba Zibal”, simptomatologia clară a „isteriei” masculine sau, poate, semnele unei frustrări profunde, cauzată de neputința de a nu fi pus în practică, simbolic, desigur, complexul lui Edip. Acum și aici, Gheorghe, care amenințase să-l ucidă și să-l „detroneze”, se va fi transformat, treptat, în acel Tată primordial, care trebuie suprimat. Actul, aparent sadic, de incendiere (sacrificiu abrahamic, pe rug?) metonimică (mâna pentru trupul patern!) este, în fond, o punere în scenă, romantică, a unei secvențe oedipiene: paricidul. Iata anatomia spaimei, ilustrată de fluxul incoerent al monologului interior-exterior: „De cine era vorba?... Cine să se fi culcat sau să fi plecat?... Cui o să-i vie rândul aldată?... Cine e acela care ar fi vrut altceva?... Și ce altceva vrea acela?... Și ce căutau pe drumul de lături - un drum pe care nu intră cineva decât anume ca să se abată la han?... (...) A

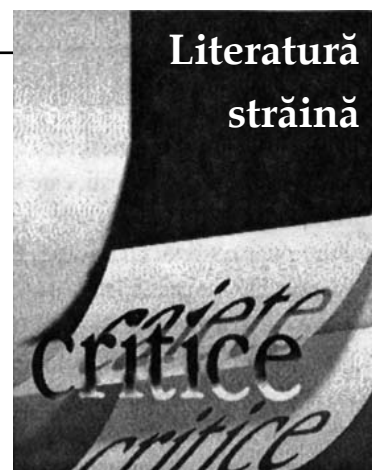
mai gândi la scăpare?... Absurd! În creierul care ardea, imaginea sfredelului lua niște dimensiuni ne-mai-închipuite. Unealta, învârtindu-se mereu, creștea la infinit, și borta devenea tot mai mare și mai mare, așa de mare în sfârșit, încât în cadrul ei rotund, monstrul putea să apară în picioare fără să se aplece. Ceea ce se petrecea în acel creier ieșea din sfera gândirii umane: viața se ridica la o treaptă de exaltare din care toate se vedeau, se auzeau, se pipăiau enorme, de proporții haotice. (*O făclie de Paște*). Un personaj are, inițial, o identitate carnavalescă: „un mititel măscărici foarte destrăbălat - jigărit, și galben, pulpele-i uscate care se văd prin sfâșietura nădragilor sunt pline de jupuituri. Așa de prăpădit, este totuși foarte îndrăzneț. Fumează o țigară lungă, se strâmbă într-un chip straniu, păcălește și înjură pe boieri chemându-i după porecla știută.” (*Păcat*). Mai târziu, va juca un alt rol: fratele îndrăgostit, incestuos, de sora sa. Această nouă identitate, „sub pecetea tainei”, este anxiogenă, iar spaima fisurează sintaxa, și așa fragilă a individului. Iată un exemplu de sintaxă cel puțin dublă - frică și speranță, dacă nu s-ar adăuga și conștiința păcatului: „El a cugetat atâta vreme pe drumuri, și-a ajuns să vadă că nu poate lăsa pe nenorocita în necăință, fără să-i zică o vorbă, fără să plângă amândoi împreună păcatul săvârșit din neștiință... Dar dacă preotul, pentru cuvinte de bigotism sau eresuri sociale, o fi inventat o poveste de fantazie?... Caldă speranță! dragostea lui atunci n-ar fi neiertată!... Dar dacă ar fi adevărat?... Ei, și? La urma urmei el strică?... Ea? Soarta!... Și de aci o întreagă filosofie păgână, în fața căreia orice e o invenție e eres, superstiție orice credință. Așa filosofând a sărit pârleazul și trage cu urechea... Nu poate pași înainte... *i-e frică*...(s.n.). Un moment voiește să se întoarcă și să plece... acu pentru totdeauna... Pune piciorul pe pârleaz... Dar se socotește mai bine... Coboară iar îndărăt și stă ținut pe loc... Stă pe loc de mult între două căi, fără să poată intra nici pe una: trebuie târât ca să se urnească... și are să fie târât (...). Acum pornește potopul ei de vorbe - jurăminte, blesteme fără șir, dar pline de înțeles; bănuieli de necredință...

teamă de sațiu... amenințări de crimă și sinucidere... plânsete și rugăciuni de milostivire. El rătează grav cuvântarea ei monstruoasă... și spune tot, tot... Ea rămâne-ntăi înlemnită... apoi începe să răză înecat și din ce în ce mai nervos și mai nervos, până când izbucnește cu hohot și, lovindu-l brutal peste brațul vânjos, pe care i-l apucă și-l strivește sub degete: - Prostule! A râs de tine!... Ai crezut? Nu-i adevărat! Minte!”

Prin urmare, este chiar atât de important pentru Caragiale să fie contemporanul nostru? Citindu-l și recitindu-l, se dovedește că nu, chiar dacă receptarea este fundamentală și vitală pentru un scriitor, mai ales... post-mortem. Iar dacă mai avem unele dubii, Conu' Iancu le risipește, cu aceeași sobrietate ludică, alternând măști și identități, luându-ne complici la micul său complot apologetic: „Am încercat dar și eu să tratez în modul meu original un subiect pe care poate l-a tratat și un altul. De unde știi? Poate am avut norocul să fac mai bine. În fine, oricât puteți zice de nuvela mea; un lucru rămâne de netăgăduit: ce stil! ce limbă! ce limbă românească! Ei? Apoi, dacă e limba frumoasă, ce mai poftiți?...” (*Noaptea Învierii*). Astfel, una dintre cele mai dramatice, perfecte și controversate proze din literatura română, *O făclie de Paști* (1889), va deveni în volumul *Schițe ușoare* (1896), *Noaptea Învierii*, un mecanism de-construibil și demontabil, un exemplu ilustrativ, ironic, desigur, al „meșteșugului” creator. Autorul va introduce „variante” ludică, ușor demontabilă, un exercițiu semi-otic unic în spațiul clasicității noastre, o *metaproză*, și în ultima culegere de *Novele, povestiri* (1908). Pe de altă parte, am avea nevoie de cel puțin 100 de pagini ca să argumentăm absența conjuncției „și” între *novele-povestiri* și prezența virgulei. Să spunem, totuși, că arta nuvelei (con)stă în buna funcționare a litotei, a supresiunii și a suprimării. Ștergerea conjuncției „și” și înlocuirea ei cu o virgulă sintetizează o mare parte din poietica încă nedescifratului Caragiale.

Serge FAUCHREAU

Moscou-Paris- La Havane-Mexico, 1945-1960



Abstract

Projected along a path that is suggesting an ideological axe passing through the culture of many country from Europe and both Americas, especially the Latin America, this search is proposing an analysis of the Cultural Phenomenon disseminated by Moscow using personalities of the world of arts and literature (or music or painting), everywhere on Earth. The (O)position of the United States and what was named later "The Cold War" succeeded to keep all the time the debates in all those fields. The balance of forces, the political and artistic bets show an brilliant picture, animated by ideological debates, followed by echoes in the word of art and literature.

Keywords : Ideology, Culture, Cold War, Personalities, Cultural Axis, Cultural Ideology.

Si l'on veut réfléchir sur certains faits et écrits de la période qui commence avec les attaques de Jdanov en 1946 et s'étend durant la guerre froide des années cinquante, il n'est pas indispensable de remonter au Proletkult de Bodganov ni au Premier Congrès des Ecrivains soviétiques de 1934 où le réalisme socialiste se met en place ; mais on doit garder à l'esprit quelques événements socio-politiques internationaux qui, après l'euphorie de l'immédiat après-guerre, ont marqué cette période inquiète. En 1947 les partis communistes français et italien quittent les gouvernements respectifs auxquels ils participaient - le premier inféodé à Moscou plus que le second. A l'automne, aux Etats-Unis commencent les auditions du Comité des activités anti-américaines (HUAC). En 1948, après la Roumanie, la Tchécoslovaquie bascule dans le camp soviétique. L'URSS organise le blocus de Berlin et rompt avec la Yougoslavie de Tito tandis qu'avec le Plan Marshall, les Américains offrent leur aide à l'Europe. En 1949 naît la République Populaire de Chine. 1950 voit apparaître aux Etats-Unis le sénateur McCarthy qui va entreprendre une impitoyable et souvent ridicule chasse aux sorcières communistes (il ne sera désavoué qu'en 1954). C'est aussi le début de l'affaire d'espionnage des Rosenberg et de la guerre

de Corée. Ainsi entre-t-on dans une nouvelle décennie dont ces événements vont plus ou moins affecter toute la culture. En Union Soviétique même, le réalisme socialiste est la doctrine officielle à laquelle on ne peut guère échapper. C'est dans les arts plastiques que depuis les années trente il est le plus flagrant. Tous les Guerassimov s'emploient avec application à magnifier le culte de Staline et célébrer la réussite de son régime dans tous les domaines et le bonheur de toute la population. Les artistes qui n'ont pas le talent des trop rares Deïneka, ne proposent qu'un naturalisme flagorneur, nouvel académisme soviétique. Les autres secteurs de la culture obéissent au nouvel ordre expurgeant la littérature d'auteurs ou d'idées réputés réactionnaires ou produisant des films qui ne reculent pas à mettre en scène des contre-vérités historiques. A la suite de Jdanov qui traîne dans la boue Anna Akhmatova et Mihaël Zochtchenko, maints écrivains du réalisme socialiste vont s'empresse de défendre la culture nationale officielle. Constantin Simonov, Alexandre Fadéev et d'autres moins connus attaquent le cosmopolitisme et l'intérêt qu'on pourrait avoir pour l'étranger. En 1947, comme exemple de ces étrangers mystiques et nuisibles, Fadéev nomme Rainer Maria Rilke. Pour ne pas être en contradiction avec l'in-

ternationalisme marxiste, on prend soin cependant d'applaudir quelques étrangers aux préoccupations sociales claires et sympathisant avec les « idées de gauche » : Bertolt Brecht, Romain Rolland, Aragon, Nicolas Guillén, et même des Américains en dépit de la campagne de dénigrement des Etats-Unis tout au long de la guerre froide et bien au-delà : Upton Sinclair, Théodore Dreiser, Richard Wright, le chanteur Paul Robeson et, plus tard, le peintre Rockwell Kent. On leur opposera longtemps ce qu'on nommait, jusque dans ces années 1978-1982 où je séjournais en URSS, les «grands ennemis de l'Union Soviétique»: Arthur Koestler, George Orwell et, surtout, André Gide.

Non seulement les arts visuels et la littérature doivent être édifiants mais non moins la musique. C'est ainsi que Serge Prokofiev se voit tancé en 1948 pour son nouvel opéra *Un Homme authentique*. Comme à Chostakovitch et à Khatchatourian, on lui reproche une « tendance formaliste anti-populaire ». Prokofiev va se racheter en 1950 avec l'oratorio *La Garde de la paix* où la musique est très accessible mais où les traits d'un manichéisme pesant abondent : un chargement de bombes est envoyé en Europe par les Etats-Unis, mais les braves dockers de Marseille refusent de les décharger : A bas la guerre ! Vive la paix ! Après avoir entendu cette *Garde de la paix*, Aragon aura beau déclarer peu après que « presque jamais de ma vie je n'ai été ému ainsi par une musique,¹ » l'œuvre ne passera jamais pour l'une des meilleures du compositeur. Dans cet état d'esprit, Prokofiev publiera en 1951 une profession de foi tout à fait orthodoxe : « J'ai la conviction qu'un compositeur, comme un poète, un sculpteur ou un peintre, a le devoir de servir l'homme et son peuple. Il doit embellir la vie de l'homme et la défendre. Avant tout, il est obligé d'être un citoyen dans son art et de glorifier la vie de l'homme et de mener l'homme vers un futur éclatant.² »

La grande majorité des intellectuels communistes occidentaux acceptent les édits de Moscou. L'un des plus écoutés est certainement Aragon, d'autant qu'il écrit d'abondance, ce qui lui assure une audience à laquelle des peintres comme Picasso ou Fernand Léger ne peuvent prétendre. L'ancien surréaliste avait opté pour le réalisme dès les années trente ; au temps de la guerre froide, ses convictions politiques lui feront rejeter tout ce qui n'est pas figuratif. Dans *Europe* et dans les *Lettres françaises* ainsi que dans *la Nouvelle Critique*, on le verra mener une double combat : contre la littérature expérimentale de naguère, il prône un retour au roman et à la prosodie traditionnels ; et, contre l'art abstrait et ce qu'il appelle en 1947 « la critique abstrac-tolâtre », il dénonce : « l'art non-figuratif, qu'il s'intitule *abstrait* ou *concret* semble (...) avoir déjà passablement ravagé les esprits en mal de peinture³ » - ceci à un moment où, dans les *Lettres françaises*, le critique Léon Degand est encore mais pour peu de temps un ardent zélateur de l'art abstrait. L'artiste qu'Aragon défend alors est André Fougeron, peintre communiste engagé, qu'il ne va pas tarder à trouver insuffisamment explicite pour le goût du plus grand nombre, peut-être sous l'influence plus insistante des théories de Jdanov qu'il célèbre dans un article nécrologique des *Lettres françaises* du 9 septembre 1948 sous une énorme manchette «Jdanov et nous»: «Peut-être bien des intellectuels français qui n'avaient ni compris, ni bien connu il faut le dire, les thèses de Jdanov, ses vues si bien en avant, plongeantes, reprendront-ils les textes sur la musique, l'art ou la philosophie... » En 1953 encore, il reviendra sur le réalisme socialiste selon Jdanov dont « le caractère véritable et historiquement concret de cette représentation artistique de la réalité doit se combiner avec le devoir de transformation idéologique et l'éducation des masses dans l'esprit du socialisme⁴ ». Bien entendu, les surréalistes autour

1 Aragon, *Ecrits sur l'art moderne*, 1981, Flammarion, Paris, p. 91.

2 Serge Prokofiev, *Materials, Articles, Interviews*, 1978, Progress, Moscou, p. 52. Trad. S. F.

3 Aragon, *Chroniques de la pluie et du beau temps* précédé de *Chroniques du bel canto*, rééd. 1979. Les Editeurs français réunis, Paris, p. 194.

4 Aragon, *Le Neveu de M. Duval*, 1953, Les Editeurs français réunis, Paris, p. 193.

d'André Breton sont d'un tout autre avis. Le plus constamment féroce est Benjamin Péret qui refuse de voir engager l'art ou la poésie dans quelque parti que ce soit et, moins que tout autre, le parti communiste qu'il fustige une fois de plus dans la revue surréaliste *Néon* en mai 1948 : « Le stalinisme, engagé dans une entreprise de corruption générale des idées et des consciences, ne l'entend pas de cette oreille car il n'a pas besoin d'idées ni de consciences mais d'adoration religieuse et de soumission aveugle au *Führer* du Kremlin représenté par ses évêques nationaux avec toute leur séquelle de curés de l'espèce Aragon.⁵ » Les poèmes qu'Aragon et Paul Eluard adressent à Staline ne manqueront pas d'exciter la colère des surréalistes (Tristan Tzara, lui aussi communiste et en butte aux attaques surréalistes n'engagera pas sa poésie dans la célébration de Staline). En 1949, les révélations d'un réfugié politique russe que conteste l'orthodoxie communiste mettent le monde intellectuel en émoi ; c'est l'affaire Kravtchenko et le procès qui s'ensuit. Cette fois-ci, Péret renvoie les deux parties dos à dos : « Des deux côtés de la barre, s'échappe l'odeur fétide des marécages.⁶ » C'est dans une atmosphère encore plus tendue après cet affrontement qu'Eluard publie un hymne à Joseph Staline et « son cerveau d'amour »⁷. Au printemps de 1950, il rembarre rudement André Breton qui, dans une lettre ouverte, lui rappelle que les condamnés des récents procès truqués de Prague les avaient autrefois accueillis fraternellement et ne sauraient être des traîtres. Pendant ce temps, de l'autre côté de l'Atlantique, un même intégrisme politique sévit avec le McCarthysme, l'arrestation des Rosenberg et bientôt la guerre de Corée.

Mêlant politique et culture, la guerre entre les extrêmes est typique du climat de l'époque, et la rigidité des positions est difficile à imaginer aujourd'hui. Aragon présente avec chaleur une exposition de sculptures et dessins de Picasso à la Maison

de la pensée française d'inspiration communiste et, toujours en 1951, Breton et Péret répliquent avec une bande dessinée satirique où ils dénoncent cruellement un Picasso calculateur et vendu à la fois aux spéculateurs et aux Soviétiques : « Il attend les ordres du Politburo, » aurait dit le peintre Salvador Dali devenu franquiste⁸. Les communistes ont alors l'avantage d'avoir dans leurs rangs ou parmi leurs compagnons de route des artistes reconnus dès avant la guerre ; outre Picasso et Léger, nommons au moins le tapissier Lurçat, Marcel Gromaire et, à distance, Matisse dont on ne discute pas le plus ou moins grand réalisme. Parmi les nouveaux venus, à côté de Fougeron, Boris Taslitzky, auteur de saisissants dessins d'Auchwitz, et Edouard Pignon répondent à ce qu'attend alors le parti français. En 1952 Aragon fait un séjour en URSS et en ramène ses « Réflexions sur l'art soviétique » qui vont s'étirer sur une dizaine de numéros des *Lettres françaises*. Il parle surtout de ce qu'on connaît déjà : des écrivains comme Maïakovski ou cet oratorio de Prokofiev déjà mentionné. Il affirme qu'« il y a des sculpteurs à Moscou » mais s'attarde sur l'espagnol Alberto réfugié depuis 1938 à Moscou où il s'est rallié à la peinture réaliste socialiste (en fait, Alberto ne revient à la sculpture qu'après 1956). Au final d'un long pensum qu'on s'attriste à lire sous la plume d'un grand écrivain, de digression en digression, on n'a pas appris grand chose sinon que la « très belle *Victoire*, de Topounidzé, qui couronne le nouveau théâtre de la petite ville de Tchiatouri, en Géorgie » lui paraît plus intéressante que les « bonshommes en veston » des statues parisiennes et qu'il est satisfait par les trains et les gares peints par certain Gueorgui Nisski. Au long d'une argumentation souvent reprise à la critique soviétique, Aragon mêle de grands réalistes du siècle précédent (Brioulov, Riépine) à de récents prix Staline,

5 Benjamin Péret, *Oeuvres complètes*, tome 5, 1989, Librairie José Corti, Paris, p. 194.

6 Benjamin Péret, *Oeuvres complètes*, tome 7, 1995, Librairie José Corti, Paris, p. 191.

7 Paul Eluard, *Oeuvres complètes*, volume 2, 1968, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, p. 351.

8 André Breton, *Oeuvres complètes*, volume 3, 1999, Gallimard-Bibliothèque de la Pléiade, p. 1066.

justifiant les seconds par les premiers. Ce faisant, comme il sait aller ainsi à l'encontre de la chronologie de l'histoire de l'art en défendant un art d'un autre âge, il invoque finalement cette curieuse échappatoire : « J'essaie comme je peux de me défendre contre la *mode* en art, sachant qu'il suffit d'attendre que la mode change, pour que le beau, le vieux beau éternel change avec elle⁹. » Il est triste de voir Aragon s'enfermer ainsi.

A cette série d'articles, Breton répond aussitôt avec deux textes aux titres explicites, « Pourquoi nous cache-t-on la peinture russe contemporaine ? » et « Du réalisme socialiste comme moyen d'extermination morale ». En dehors des habituelles querelles personnelles ou idéologiques entre eux, Breton reproche à Aragon d'éluder les problèmes plastiques et, se fondant sur les photographies de peintures soviétiques reproduites dans les *Lettres françaises*, il en montre la platitude et le côté conventionnel contraint.

Aragon est trop intelligent et trop bien informé pour imaginer que l'enjeu de l'art se joue entre le surréalisme et le réalisme socialiste. Un antagonisme beaucoup plus significatif l'oppose à l'art totalement abstrait qui s'impose partout, en France comme en Occident (en excluant les pays d'Europe centrale et orientale récemment enfermés derrière le rideau de fer). La galerie Maeght ressort les grands abstraits d'avant-guerre et la galerie Denise René défend avec efficacité l'abstraction géométrique de Vasarely ou de Herbin - vieux peintre abstrait et communiste qui a publié en 1949 un livre théorique, *L'art non-figuratif non-objectif*. Concurremment, le critique Michel Ragon soutient l'art informel d'un Fautrier ou l'abstraction lyrique d'un Soulages. Et, sans trop en avoir vu, on sait déjà qu'aux Etats-Unis l'expressionnisme abstrait tient le haut du pavé.

Qu'on l'approuve ou non, cet art abstrait conquérant fait paraître d'un autre âge les scènes patriotiques d'un Iouri Neprintsov et

nous ramène à l'époque de Steinlen ou de Kàthe Kolwitz (qui étaient plus percutants et plus en phase avec leur temps). Aragon délaisse donc quelque peu l'art soviétique pour publier un livre, *L'Exemple de Courbet* (1952) et chercher du côté français un réalisme qui ferait l'unanimité. Il le trouve en Bernard Buffet, un très jeune peintre dont le maniérisme misérabiliste (issu de Francis Griber) séduit tous les amateurs d'art de gauche ou de droite. Ce peintre lui permet aussi de célébrer un genre qu'on ne lui reprochera pas, le paysage : « Je considère, pour ma part, cette décadence du paysage comme l'expression de la dégradation du sens national dans la petite bourgeoisie française d'où sont en majorité issus nos peintres. C'est pourquoi, en 1953, je salue comme un symptôme de renaissance en ce domaine les expositions de Bernard Buffet...¹⁰ ». Mais c'est d'un autre genre consacré que des problèmes vont surgir. En mars 1953, en hommage posthume à Staline, il commande à Picasso un portrait du grand homme et le publie en première page des *Lettres françaises*. L'œuvre n'a pas l'heur de plaire au public communiste, qui a des goûts très académiques. Il faut convenir que Picasso n'a pas été très inspiré mais on s'étonne aujourd'hui que ce portrait ait déclenché un tel tollé. Désavoué par le secrétariat du parti communiste français, Aragon s'excuse : « Habitué de toute ma vie à regarder un dessin de Picasso, par exemple, en fonction de l'œuvre de Picasso, j'ai perdu de vue le lecteur, qui regarderait cela sans se préoccuper du trait, de la technique. C'est là mon erreur...¹¹ ». Les orthodoxes de la *Nouvelle critique* sont satisfaits mais les vieux adversaires surréalistes ne peuvent que ricaner : « Chacun sait, écrit Breton, que l'œuvre de Picasso, de ses origines à ce jour, est la négation effrénée du prétendu « réalisme socialiste ». Le scandale du « portrait » n'a d'autre intérêt que de faire éclater à tous les yeux l'incompatibilité de l'art avec les con-

9 Seuls les deux premiers des onze chapitres de ces « Réflexions sur l'art soviétique » sont repris dans la sélection des *Ecrits sur l'art moderne*. La présente citation est tirée du dernier chapitre, paru dans *Les Lettres françaises*, n° 408, 3 avril 1952, p. 10.

10 Aragon, *Ecrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 103.

11 *Ibid.*, p. 113.

12 André Breton, *Oeuvres complètes*, volume 3, op. cit., p. 1097.

signes de la brigade policière qui a la prétention de le régir¹² ».

1953 est un moment particulièrement crispé de la guerre froide. Une circulaire de John Foster Dulles interdit les œuvres d'un caractère « communiste » dans les centres culturels américains à l'étranger, et tous les fonctionnaires doivent faire une loyale allégeance au gouvernement américain. Convaincus d'espionnage au profit de l'Union Soviétique, les époux Rosenberg sont exécutés. Ni la mort de Staline ni l'armistice en Corée n'ont causé la moindre détente. Cette année-là, Aragon rend lui-même compte du Salon d'automne à Paris. Il évoque avec enthousiasme des valeurs établies comme Picasso, Marquet, Valtat et Kisling et, parmi les artistes plus récents, Taslitzky, Georges Rohner, Bernard Lorjou et beaucoup d'autres dont la plupart nous sont inconnus aujourd'hui. La surprise vient d'une longue coda s'en prenant à *Civilisation atlantique*, un grand tableau (4x6 m) d'André Fougeron pour lui signifier « qu'il se trompe. Qu'il est sorti de la voie du réalisme. Que ce n'est pas ainsi que peuvent et doivent s'exprimer les idées que nous avons en commun¹³. » Le tableau est certes figuratif mais il juxtapose sans respecter la perspective et l'échelle des choses une chaise électrique, un soldat SS sortant d'une voiture américaine, des usines, des cerqueils, des enfants misérables, une population noire et algérienne asservie, etc., toutes scènes édifiantes d'un militantisme sans ambiguïté. Ce n'est pas un grand chef-d'œuvre mais, avec ma collègue britannique Sarah Wilson, je vois volontiers dans cette mise en scène brute un procédé qui devance de dix ans ou plus ce que fera la figuration narrative (Erro, Télémaque, Rancillac, Arroyo, Peter Saul, etc.). Cette fois-ci, celui qui nous avait émerveillé avec *la Peinture au défi* (1930) perd sa perspicacité et ne voit là que « ce qu'il y a de plus académique dans la peinture mexicaine, les vieux procédés de juxtaposition du surréalisme dans la pein-

ture et les photomontages¹⁴ ». Il y a là une triple critique : contre le muralisme mexicain dont Fougeron semble s'être effectivement inspiré dans sa composition spatiale, contre les rapprochements insolites du surréalisme (instruments de musique nuageux de Magritte, girafes en feu de Dali, etc.) et contre le constructivisme de Rodtchenko ou de Heartfield rejeté par le réalisme socialiste. Au cours des quelques années qui suivent, Aragon qui a bien conscience de parler au nom des intellectuels communistes français continue à proposer Courbet en peinture et Victor Hugo en littérature comme modèles : « Le combat pour Victor Hugo est une part du combat pour le réalisme, et le combat pour le réalisme une part de combat pour la démocratie véritable et la paix¹⁵ ». Ses admirations inconditionnelles restent Picasso et Matisse. On remarque par ailleurs qu'il n'accroche plus systématiquement l'adjectif *socialiste* au mot *réalisme* et qu'il fait grand usage du mot *national*. Pierre Daix, qui a été rédacteur en chef des *Lettres françaises* (1947-1972) et se séparera du parti communiste en 1974, témoigne : « La guerre passée, Aragon revient au réalisme socialiste quand l'art apolitique, abstrait, rhétorique, d'une nouvelle génération lui échappe et que le réalisme socialiste n'est plus que sa propre justification. C'est pourquoi il s'enfonce dans son apologie à peu près inconditionnelle jusqu'en 1954, voire même 1955. La première reproduction d'une toile abstraite dans les *Lettres françaises* date de cette année-là¹⁶ ».

En fait, malgré la destalinisation commencée par Nikita Krouchtchev en 1956 (qui n'empêche pas le brutal écrasement de l'insurrection hongroise la même année) le réalisme socialiste tient bon en Europe et en particulier en France, sans aucun doute parce qu'il ne faut pas perdre de vue le lecteur, comme dit Aragon qui, en 1957 titre encore dans les *Lettres françaises*, « Réalisme socialiste pas mort » (sur le roman soviétique récent) et, peu après, « Du nouveau dans

13 Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 133.

14 Ibid., p. 134.

15 Aragon, *Journal d'une poésie nationale*, 1954, Lyon, Henneuse, p. 161.

16 Pierre Daix, *Aragon, une vie à changer*, 1975, Le Seuil, Paris, p. 357.

l'art soviétique ? ». Dans ce dernier article on lit ce commentaire douceâtre : « Même dans les peintures qui relèvent d'un métier illustratif plus voisin de ce genre de réalisme auquel il serait abusif de continuer à restreindre le réalisme socialiste, en peinture, on ne peut pas ne pas remarquer la modification des thèmes : infiniment moins déclamatoires, souvent descriptifs de l'intimité des Soviétiques... »

Ainsi convient-on que l'art soviétique de naguère était « illustratif », « déclamatoire » : tous ces Lénine et Staline en situation avantageuse, ces robustes kolkhoziens, ces vaillants soldats, ces chantiers dynamiques, ces joyeux sportifs... Notons par parenthèse que l'art réaliste socialiste est effectivement proche de ce qu'a été l'art nazi ou l'art fasciste, comme l'a montré Igor Golomstock dans son livre *L'art totalitaire* (1990), encore faut-il ne pas oublier que dans un même temps, l'art officiel français ou américain abonde aussi en robustes fermiers, en vaillants soldats, etc. Le changement que note Aragon tient à un changement dans la société soviétique et dont il donne un exemple candide : « Aujourd'hui le climat est tel que, sur Nikolski Boulevard par exemple, j'ai vu des couples s'embrasser publiquement, d'une façon toute naturelle et qui n'a rien de choquant pour nous, mais qui était impensable il n'y a pas longtemps¹⁷. » En d'autres termes, le réalisme socialiste d'aujourd'hui n'est plus ce qu'il était hier, idée sur laquelle Aragon reviendra souvent. En 1959, dans un discours aux Jeunesses communistes de France, il affirme : « Le réalisme socialiste, pour l'appeler par son nom, n'est pas une conception de l'art fixée une fois pour toutes, qu'on peut apprendre, qui répond à des recettes. Le réalisme socialiste, tel que je l'entends, n'est pas nécessairement ce qu'ici l'on appelle ainsi, ni non plus ce que chaque écrivain soviétique nomme de ce nom.(...) J'ai du réalisme socialiste,

pour ma part, une conception *ouverte*, non dogmatique, qui permet à l'artiste qui s'en réclame de s'enrichir, d'enrichir son art non pas sur un pré réservé, mais partout où il trouvera sa pâture, sous la réserve critique de ses conceptions.¹⁸ » Alors que les Soviétiques ont fait du réalisme socialiste une doctrine fixe, aux sources et aux pratiques bien définies, voici que l'artiste socialiste est invité à prendre son bien où qu'il se trouve pour parvenir à ses fins sans trahir ses convictions. « Le réalisme socialiste, ajoute Aragon, s'est développé en URSS dans des conditions toutes différentes de celles qui peuvent lui être faites en France. (...) De là des différences entre le réalisme socialiste en URSS et le réalisme socialiste français qu'il serait absurde de nier. Et qui expliquent même des *contradictions* possibles...¹⁹ » C'est là la position d'autres théoriciens communistes, du Mexicain Siqueiros qui a eu le tort de l'exposer franchement à Moscou -mais n'anticipons pas-et, un peu plus tard, du peintre belge Roger Somville. Lorsqu'il s'adresse à un public soviétique (Discours de Moscou, 28 avril 1959), Aragon est plus mesuré dans ses termes, avertissant seulement qu'« il ne suffit point de proclamer le réalisme socialiste comme art du présent et de l'avenir, il faut aussi savoir interdire que sous cette étiquette passe n'importe quelle marchandise.²⁰ » C'est tout de même signifier qu'il se détache du jdanovisme.

L'art réaliste, comme l'art abstrait ou l'art surréaliste, peut aussi être un refuge, un prétexte commode pour des artisans besogneux et pour des barbouilleurs, de là qu'il doit se nourrir sans cesse et innover s'il ne veut pas ressasser des formules et, selon Roger Somville (seul véritable héritier européen du muralisme mexicain - voir notamment la station de métro Hankar à Bruxelles) garder « la volonté d'établir un nouvel art public lié aux réalités vivantes et

17 Aragon, *Écrits sur l'art moderne*, op. cit., p. 181.

18 Aragon, *J'abats mon jeu*, 1959, Les Éditions français réunis, Paris, p. 137 et 140.

19 *Ibid.*, p. 166. Les italiques sont toujours d'Aragon.

20 *Ibid.*, p. 269.

21 Roger Somville, *Hop là ! Les pompiers les revoilà*, 1975, Éditions du Cercle d'éducation populaire, Bruxelles, p. 17.

constantes de la lutte des classes²¹. » L'entrée dans les années soixante n'apaisera pas les protestations des surréalistes de Breton contre tout ce qui touche de près ou de loin au communisme, Neruda ou bien Sartre, tandis que, dans les régimes communistes eux-mêmes, le réalisme socialiste perdure tant bien que mal, du triptyque *Zür Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (1961) de Werner Tübke aux généralement désolantes expositions d'art officiel au Manège de Moscou jusque dans les années quatre-vingt.

L'histoire est différente de l'autre côté de l'Atlantique, en Amérique latine, mais on verra que les péripéties françaises de l'époque ne lui sont pas étrangères. Et d'abord parce que le premier lieu géographique, les Antilles, de langue française, est de longue date lié à la France, non sans différends. Et ajoutons qu'en Haïti, également francophone, le fondateur du parti communiste est l'écrivain Jacques Roumain. Le Martiniquais Aimé Césaire, poète et homme politique communiste, a averti dès 1943 qu'il fallait se défier « de l'angélisme, des bons sentiments, des mea culpa... du chantage à la piété, du chantage à l'humanisme et à l'humanitarisme²² ». C'est une mise en garde que n'oublieront pas les communistes antillais indépendantistes : « Prétendre que la Guadeloupe est la France, qu'elle est un département français signifie tomber complètement dans l'idéalisme ». Ainsi s'exprime Rémy Nainsouta à la Journée des intellectuels communistes au début de 1959. Le même orateur poursuit : « Les intellectuels communistes guadeloupéens accompliront leur tâche historique dans le cadre de la pensée et de l'action seulement si sa lutte plonge constamment ses racines dans les masses populaires, unique source de toute culture.²³ » L'Union Soviétique encourage évidemment les mouvements indépendantistes des colonies capitalistes ; or, plus que la Guadeloupe et la Martinique ou Haïti, l'enjeu majeur est la grande île de Cuba, culturellement, linguis-

tiquement liée à toute l'Amérique latine et pourtant proche des côtes des États-Unis. Bien qu'en principe indépendante, Cuba au lendemain de la guerre est contrôlé politiquement et économiquement par les États-Unis.

Depuis les années vingt et trente l'influence communiste ou communisante a gagné de nombreux pays latino-américains. L'influence du théoricien péruvien José Carlos Mariategui a été considérable et a perduré malgré sa mort précoce en 1930. De très nombreux intellectuels adhèrent au parti communiste ou en sont compagnons de route : écrivains comme le Chilien Pablo Neruda ou le Brésilien Oswald de Andrade, peintres comme l'Argentin Antonio Berni ou l'Équatorien Guayasamin, et la plupart des artistes mexicains, le gouvernement révolutionnaire mexicain à sa naissance affichant ouvertement sa sympathie pour la révolution bolchevique. Le Mexique mis à part, donc, Cuba est le pays qui a le plus d'intellectuels de premier plan dont le souci politique est manifeste, de Nicolas Guillén à José Lezama Lima et d'Alejo Carpentier à Juan Marinello ; ses meilleurs artistes ont séjourné à Paris et sont parfaitement en phase avec les esthétiques les plus avancées : Eduardo Abela qui est aussi un caricaturiste populaire, Marcelo Pogolotti et Carlos Enriquez qui dénoncent l'exploitation américaine depuis les années trente, et Wifredo Lam dont les positions de gauche sont connues. Comme avant la guerre, l'information (ou la propagande) venant d'URSS a destination des Amériques passe par Paris quand elle n'est pas prise directement à Moscou ; d'où une différence entre les communistes cubains mêmes et notamment entre deux anciens de la *Revista de avance* (1927-1930) dorénavant très influents après la guerre, Alejo Carpentier qui a longtemps vécu à Paris (1904-1980) et Juan Marinello (1898-1979) plus rarement parisien et regardant plutôt vers Moscou.

Rendant compte d'un séjour en Union Soviétique en 1950, Marinello assure y avoir

22 Aimé Césaire, *Tropiques*, n° 8-9, octobre 1943.

23 *Journée des intellectuels communistes*, Pointe-à-Pitre, février 1959.

tout admiré, « depuis les incomparables musées jusqu'aux bibliothèques qui sont l'impulsion au service et au triomphe de la culture du peuple ; depuis les salles du Kremlin jusqu'à l'usine de tracteurs; depuis le métro de Moscou, merveille de l'art jusqu'aux kolkhozes de Géorgie, merveille de justice ; depuis les pierres de Stalingrad, dérouté du passé, jusqu'à la Place Rouge, triomphe de demain...²⁴ » Sans dédaigner les usines et l'agriculture, Carpentier se sent plus qualifié pour parler de concerts et d'expositions. Les figures indigénistes latino-américaines et le réalisme socialiste le retiennent moins que l'art contemporain qu'il voit dans les galeries parisiennes. Au fil de ses articles réguliers, on croise souvent les gloires du moment, Matisse, Picasso, Léger, Braque mais aussi Kandinsky, Mondrian, Kupka ou Pevsner et, devant ces abstraits radicaux il rappelle, en 1952 que « comme toujours quand il s'agit d'art, tout tient à la qualité du résultat. Un bon tableau abstrait sera toujours meilleur qu'une Indienne mal peinte. » Encore conviendra-t-il que ce n'est pas facile d'en juger parce qu'« il y a une personne sur cent qui se rend compte de la distance qui sépare la création d'un Vasarely du travail d'un quelconque maître d'œuvre qui se prend pour un peintre²⁵ ». Pour sa part, sans jamais attaquer Aragon et le réalisme socialiste, il continue à préférer Arp ou Mirô à Bernard Buffet. En 1958, Carpentier en vient à s'enthousiasmer pour la peinture minimaliste des unistes polonais (Strzeminski, Stazewski) qu'expose la galerie Denise René. Or, cette année-là, Marinello tient un discours exactement contraire dans un petit livre qu'il va publier en Argentine, *Conversations avec nos peintres abstraits*. Il y condamne comme « une aberration persistante » non seulement l'abstraction mais aussi le cubisme et le surréalisme pour conclure : « L'illégitimité de la théorie abstractionniste -qui naît selon son principal théoricien d'une position réactionnaire—,

mène à une négation décisive du sens social de l'art.²⁶ »

La prise du pouvoir à Cuba par les partisans de Fidel Castro est un grand événement qui bouleverse les consciences en Amérique latine mais il ne changera pas les positions divergentes de Carpentier et de Marinello qui continueront à régner sur la critique d'art de leur pays. Cela tient à ce que les révolutionnaires cubains n'ont pas imposé une norme artistique. Tant que l'artiste ne se manifeste pas contre la révolution et les idées communistes, il peut adopter une esthétique à son gré - mais gare aux expressions dissidentes avérées. En 1967 le régime sera encore suffisamment libéral pour que Cuba invite les jeunes peintres du Salon de mai (Arroyo, Erro, Monory, Rancillac, etc.) ainsi que des surréalistes et des écrivains éventuellement anticomunistes (Michel Leiris, Maurice Nadeau). Ce libéralisme fera de moins en moins illusion à mesure que le régime va se durcir et tourner à la dictature avec l'aide soviétique. Mais en 1970 Marinello mesurera toujours l'art à l'aune de Lénine, « vérité et exemple²⁷ ». En 1980 un critique cubain se félicitera qu'« à Cuba, l'art *engagé* n'a pas été l'apanage particulier des peintres épiques » ; on y voit « les lyriques les plus délicats, les explorateurs des profondeurs du subconscient, les peintres de paysages et de fleurs et aussi les abstraits les plus froids ou les plus convulsivement subjectifs...²⁸ » Bref, tout est possible si on ne critique pas le régime ; les paysages et les fleurs sont aussi neutres que l'art abstrait et ne contestent rien.

A travers les pays latino-américains la présence russe à Cuba est diversement appréciée ; les plus favorables estiment parfois qu'il était inutile de se débarrasser des Américains pour avoir les Russes à la place. En 1970, au Pérou, le groupe *Hora Zero* proclame dans sa revue : « Nous partageons pleinement les postulats du marxisme-léninisme et nous applaudissons la révolu-

24 Juan Marinello, *Comentarios al arte*, 1983, Editorial Letras cubanas, La Havane, p. 302. Trad. S.F.

25 Alejo Carpentier, *Artes visuales III*, 1993, Editorial Letras cubanas, La Havane, p. 41 et 134.

26 Juan Marinello, *Comentarios al arte*, op. cit., p. 63 et 82. Le théoricien incriminé est Kandinsky.

27 *Ibid*, p. 231.

28 Gerardo Mosquera, *Exploraciones en la plastica cubana*, 1983, Editorial Letras cubanas, p. 456. Trad. S.F.

tion cubaine ». Mais déjà on a des doutes sur cette révolution et le Péruvien José B. Adolph lui rétorque qu'il ne veut « ni de la tour d'ivoire ni de la tour de Lénine ». Beaucoup d'intellectuels partagent alors cet avis.

Au Mexique l'histoire s'est déroulée d'autre façon parce que la révolution mexicaine a porté au pouvoir un régime de type socialiste en affinité avec la révolution russe mais non pas prêt à en adopter les pratiques. Son indépendance s'est manifestée notamment lorsque Trotski exilé par Staline a été accueilli en 1937 et logé par Frida Kahlo et Diego Rivera. C'est là que Breton vient le rencontrer en 1938 et qu'ils rédigent ensemble le manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant ». Mais l'année suivante, Rivera qui n'avait cessé d'accabler le stalinisme, se brouille avec Trotski. Son collègue muraliste Siqueiros, dévoué à Staline, tente d'assassiner Trotski en 1940. Il est arrêté mais, avec l'aide de Neruda, il se sauve au Chili. Il rentre au Mexique en 1944 après avoir visité plusieurs pays d'Amérique du Sud et Cuba. Il publie *Il n'y a pas d'autre voie que la nôtre* (1945) où il célèbre Rivera qui a donné l'impulsion au mouvement muraliste et José Clemente Orozco, « premier dessinateur antifasciste de Mexico et peut-être aussi du continent²⁹ » - mais Orozco est un indépendant farouche qui ne se laissera pas séduire par le parti communiste. En 1947, Siqueiros sera plus sévère pour ses confrères, accusant Orozco de « confusionisme politique (libéralisme nihiliste) » et Rivera de « stagnation technique et matérielle ».³⁰ Il vomit par ailleurs le peintre Rufino Tamayo et l'écrivain Luis Cardoza y Aragon proche du surréalisme parisien. Certes, la position de Siqueiros est clairement stalinienne mais c'est un grand peintre inventif et il n'est pas prêt à sacrifier au réalisme socialiste selon Moscou. Il dénonce au contraire « la persistance, la

stagnation dans les théories, dans les techniques matérielles et dans les styles » et tranche péremptoirement qu'« une technique archaïque ne peut qu'immanquablement produire des formes et des émotions archaïques³¹ ». Lui qui, depuis les années trente, a réformé la perspective traditionnelle pour l'adapter à l'art mural, lui qui est partisan de nouvelles techniques (projecteur d'images, aérographe, pistolet à peinture) et de nouveaux matériaux (pyroxyline, sculpto-peinture), en tient pour un art intégral car, dit-il, « la séparation de la sculpture, la peinture, les vitraux, etc., de l'architecture, fut une conséquence naturelle des concepts individualistes »³². Cette conception artistique révolutionnaire réfute sans le dire tout l'académisme alors en cours dans l'art soviétique. Il rejette aussi, de manière déclarée, l'art « borgne » venu de Paris, c'est-à-dire le surréalisme, l'art abstrait et toutes les nouvelles tendances de la scène parisienne dont les zélateurs sont Cardoza y Aragon, les peintres Tamayo et Carlos Mérida et les poètes de la revue *Contemporaneos*³³, avec lesquels les diatribes ne cesseront plus.

Les congrès pour la paix sont l'occasion de voyages et de rencontres entre intellectuels communistes. Picasso qui ne voyage guère se rend à Wroclaw en 1948. En 1949 ; c'est Paul Eluard qui va à Mexico où il fait la connaissance de Siqueiros. Ce dernier viendra à Paris en 1951 pour parler à la Maison de la pensée française présenté par Eluard. A cette occasion Péret proteste dans l'hebdomadaire *Arts*, « Est-ce seulement un peintre ? » et lui oppose Tamayo dont Breton a préfacé la première exposition parisienne en 1950. Péret réitère en 1952 avec le tract « A l'assassin » où il dénonce de nouveau le peintre comme un assassin et « un agent de police (qui) vient de faire un séjour de plusieurs mois derrière le rideau de fer³⁴ ». Cette nouvelle attaque est à l'oc-

29 David A. Siqueiros, *L'art et la révolution*, 1973, Editions sociales, Paris, p. 72 . Trad. Georges Fournial.

30 *Ibid*, p. 19.

31 *Ibid*, p. 20 et 111.

32 *Ibid.*, p. 115.

33 *Palabras de Siqueiros*, 1996, Fonds de Cultura economica, Mexico, p. 293 sq. Trad. S.F.

34 *Tracts surréalistes et déclarations collectives*, Tome 2, 1982, Eric Losfeld éditeur, Paris, p. 125.

casion d'une exposition d'art mexicain au Musée d'art moderne de Paris.

L'ancien surréaliste Philippe Soupault qui avait déjà consacré un article enthousiaste à cette exposition lors de sa présentation en 1952 revient plus tard longuement sur le sujet dans la revue *XXe siècle* (n°4, 1954) parce qu'il a constaté que les peintres travaillant à Paris ont ostensiblement dédaigné le nouvel art mexicain dans son gigantisme : « Ils ont préféré, comme les autruches, ne pas voir et ne pas admirer³⁵ ». Soupault connaissait personnellement Rivera, Orozco et Siqueiros ; il les avait rencontrés et avait vu leurs fresques au lendemain de la guerre. Ce qui lui plaît dans cet art, plus que son engagement social, c'est qu'il n'est pas mercantile et s'adresse à tous - alors qu'un Tamayo lui semble faire retour au tableau conventionnel - et reste proche de son public populaire. « Les marchands de tableaux de Paris ne pouvaient pas spéculer sur les fresques des monuments de Mexico³⁶ », dira-t-il plus tard. Dans ses grandes lignes, ces arguments plaisent à Siqueiros quand il en prend connaissance. Il y répond aussitôt dans une conférence fleuve donnée au Palais des beaux-arts de Mexico : « Salulaire présence de l'art mexicain dans la formaliste capitale de la France: Conclusions sur un article de Philippe Soupault ». Siqueiros regrette que le texte de Soupault ait paru dans une revue luxueuse « destinée à une élite (vraisemblablement une élite intellectuellement et culturellement dégradée » mais il lui reconnaît « une importance particulière, car il s'agit d'un auteur neutre, de quelqu'un qui ne peut être tenu pour un homme de gauche et qui ne saurait à aucun titre passer pour procommuniste » et le félicite d'avoir confirmé « que notre mouvement est plus important que tout ce qui se produit actuellement en Europe ; qu'en face de la mesquinerie de l'art privé d'Europe, se dresse l'art public, l'art monumental de notre mouvement ;

que face à la déshumanisation géométrique et purement décorative de l'Ecole de Paris, notre mouvement affirme, pour le plus grand bénéfice du Mexique et des autres pays au régime capitaliste, la valeur d'un art figuratif, conséquemment réaliste et exprimant sur bien des points des intentions franchement modernes³⁷. » Siqueiros arrange les faits à son gré. Outre que Soupault, sans être communiste, est un homme de gauche qui a été un grand résistant, il lui fait dire ce qu'il n'a pas dit, à partir de quoi il va régler des comptes loin de l'argumentation du poète. S'il dit son admiration pour les gravures de Posada et pour les muralistes, Soupault, qui a été l'ami de Delaunay et de Kandinsky, n'a pour autant jamais condamné l'art abstrait d'un Mérida ; et s'il s'inquiète un peu sur Tamayo, ce n'est pas sur son art même mais sur sa réticence à l'art public. La hargne de Siqueiros s'exerce contre l'art formaliste, c'est-à-dire abstrait et non engagé dont Carlos Mérida est le meilleur représentant. Il reproche aussi à des peintres comme Raul Anguiano et Carlos Orozco Romero, qui ne sont pourtant pas des abstraits, de s'afficher comme neutres et non communistes. Mais le maximum d'accusations est porté contre Tamayo, le « dénonciateur » à la solde des Etats-Unis. Tout ceci est schématique et tendancieux. Siqueiros est un très grand peintre mais, dans ses écrits, sa foi l'emporte.

Au cours des années quarante, Diego Rivera s'est rapproché de Siqueiros. Ils ont le même refus de l'abstraction et du surréalisme, et les mêmes ennemis : le « génie » Tamayo, Breton « dégénéré politiquement au point de tomber dans l'existentialisme trotskiste » ou Cardoza y Aragon « qui est allé à Moscou pour se donner une certaine teinte rouge et cultiver l'amitié des révolutionnaires intellectuels de Paris³⁸ » et qui est le contraire, ajoute-t-il, d'Aragon. D n'en lance pas moins quelques piques à l'adresse de ses collègues muralistes : le confusion-

35 Philippe Soupault, « Une tâche gigantesque », *Ecrits sur l'art du XXe siècle*, 1994, Editions Cercle d'art, Paris, p. 263. Cet article a été traduit en espagnol dans la revue, *Arte publico*, n° 2, Mexico, novembre 1954.

36 Philippe Soupault, *Vingt mille et un jours*, entretiens avec Serge Fauchereau, 1980, Belfond, Paris, p. 197.

37 David A. Siqueiros, *L'art et la révolution*, op. cit., p. 187 et 188.

38 Diego Rivera, *Artey Politica*, 1979, Editorial Grijalbo, Mexico, p. 332 et 334. Trad. S. F.

isme d'Orozco (mort en 1949) qui présente simultanément Hitler et Staline en clowns et Marx en gnome dansant avec un tome du *Capital*; et Siqueiros aurait commis « certaines coquetteries avec le formalisme et l'abstraction³⁹ ». Siqueiros qui a effectivement peint quelques œuvres abstraites en conviendra mais pour les désigner comme des « exercices »⁴⁰. On est en 1952. Cette année-là Rivera adresse une requête au parti communiste mexicain pour y être réintégré, en reconnaissant platement « toutes ses erreurs politiques »⁴¹. Il sera réintégré à la fin de 1954.

Si Rivera, Siqueiros et d'autres artistes mexicains moins en vue s'alignent politiquement sur le stalinisme, cela ne signifie absolument pas qu'ils adoptent le réalisme socialiste jdanovien. Lors d'un séjour en Union Soviétique, en 1955, Siqueiros lit à l'Académie soviétique de l'art une « lettre ouverte aux peintres, sculpteurs et graveurs soviétiques ». Courage ou naïveté, après les compliments obligés, il leur dit franchement ce qu'il pense de leur esthétique et de leur pratique. J'en extrais quelques phrases qui se passent de commentaire : Votre peinture, écrit-il, « souffre d'une autre forme de *cosmopolitisme* représentée par l'*académisme formaliste* et un *réalisme mécanique* (...). Le *réalisme*, vous pourrez en convenir avec moi, ne peut être une *formule fixe*, une loi immuable, comme le démontre toute l'histoire de l'art (...). Chez vous, dans la peinture soviétique, un tel oubli apparaît évident dans la perpétuation de *styles réalistes vieilliss*, correspondant à un passé proche, semblables au *réalisme de la publicité commerciale yankee des débuts du siècle* (...). Il n'est pas encore apparu parmi vous des partisans d'un enrichissement de la technique matérielle (...). Les peintres soviétiques demeurent encore liés aux méthodes de composition et de perspective communes à toutes les activités d'art du

monde entier⁴². » Siqueiros n'a peut-être pas conscience de la dureté de ses critiques. Comme, contrairement à ce qui était convenu, son article n'est toujours pas publié plus d'un an après, il s'en plaint. On lui répond : « Les conditions existant en Union Soviétique ont rendu impossible sa publication pour ne pas créer de problèmes entre les personnes qui dirigent actuellement l'Union des peintres⁴³ ».

Le réalisme tel que le comprennent les Soviétiques sera dorénavant de plus en plus contesté, à tel point que Diego Rivera peu avant sa mort et pourtant encore soucieux de ne pas froisser Moscou, va déclarer en 1957 : « La théorie du « réalisme socialiste » a été constituée *a posteriori* par les professionnels de la théorie, à partir des bureaucrates, naturellement soucieux de conserver leur poste et leur salaire⁴⁴. » En 1958, un grand débat a lieu à Mexico à l'occasion de la Première Biennale interaméricaine. Comme on est en pleine période de décolonisation à travers le monde, les peintres y associent volontiers leur action : « le développement de la peinture mexicaine est l'équivalent de la lutte anticoloniale des peuples du monde en ce moment, dit Chávez Morado, c'est pourquoi je considère que nous devons unir notre art et le projeter aux peuples d'Asie et d'Afrique⁴⁵. » Ce programme est d'autant plus ambitieux que beaucoup des artistes en présence ont une attitude incontestablement réactionnaire. Malgré quelques modérés comme Raúl Anguiano et Juan O'Gorman, le camarade Gonzalez Camarena se taille un beau succès en moquant lourdement Mondrian, Van Doesburg, Klee et même Picasso. O'Gorman proteste que « l'apport de Picasso aux arts plastiques est d'une importance capitale ; sa rébellion, comme celle de Paul Klee, apporte des éléments poétiques d'une signification énorme qu'on ne saurait déprécier sans aucun motif. »

39 *Ibid.*, p. 331 et 333.

40 David A. Siqueiros, *L'art et la révolution*, op. cit., p. 267.

41 Diego Rivera, *Arte y política*, op. cit., p. 339 sq.

42 David A. Siqueiros, *L'art et la révolution*, op. cit., p. 211-218. Les italiques sont de Siqueiros.

43 *Palabras de Siqueiros*, op. cit., p. 406. Trad. S.F.

44 Diego Rivera, *Arte y política*, op. cit., p. 405.

45 *Documentación sobre el arte mexicano*, 1974, Fondo de cultura economica, Mexico, p. 106. Trad. S.F.



Mais Chavez Morado s'obstine : « Je crois que la rébellion de Picasso, de Klee, de Kandinsky et de tant d'autres est nihiliste ; et cela, en dépit du talent individuel des créateurs, conduit à la destruction ». De tels échanges montrent que les arguments d'un mouvement réaliste *dirigé* (expression de Siqueiros) est en décalage avec le cours de l'histoire. On n'est plus au lendemain de la révolution mexicaine et l'attitude du gouvernement a bien changé. En 1960 Siqueiros s'en désole dans l'auditorium de l'université de Caracas : « Voyez la relation étroite qu'il y a entre l'attitude politique et cul-

turelle d'un gouvernement. Le muralisme n'intéresse plus le gouvernement du Mexique, il n'en veut plus ; il ne veut plus d'un art qui dise des choses politiques. Les gouvernements des vingt dernières années au Mexique ne veulent plus de cela. Les gouvernements de l'évidente contre-révolution ne veulent plus que l'on rappelle au peuple du Mexique le programme de Zapata...⁴⁶ » A l'université de Caracas il peut voir un campus avec des sculptures complètement abstraites de Jean Arp, de Jesus Soto (et ne sait-il pas que le groupe d'abstraites argentins Madi se réclame du marxisme ?). Siqueiros veut alors se montrer conciliant avec l'art abstrait, oubliant qu'il est de ceux qui ont brimé le peintre Mérida, le sculpteur Cueto : « On a calomnié gravement le Mexique, dit-il, en faisant croire que nous persécutons les peintres abstraits. Pur mensonge⁴⁷. » A son retour au Mexique, il mène une campagne contre le gouvernement mexicain vendu, selon lui, au capital et à l'impérialisme américain. Accusé de fomenter des troubles, il est arrêté en août 1960 et condamné à huit ans de prison (il en fera quatre, dans des conditions qui lui permettent de peindre). Des protestations internationales s'élèvent en sa faveur et une exposition d'hommage est organisée en 1962 à Paris où l'on rencontre des œuvres de Fougeron, Pignon, Somville, Taslitzky, mais aussi d'aînés comme Giacometti, Léger, Lurçat, Marquet, Masereel, Masson, Survage, Zadkine. Une contre-offensive qui condamne au contraire Siqueiros émane des surréalistes et de membres du groupe Cobra ainsi que de personnalités de la gauche non communiste (André Frénaud, Edgar Morin, Maurice Nadeau, Pierre Naville, Denise René...). Ce brouillamini n'est qu'un épilogue de peu d'importance dans une querelle devenue anachronique.

Serge Fauchereau
Conférence donnée le 21 novembre 2009
au Centre Marc Bloch-Deutsches
Historisches Museum, Berlin

46 Ibid., p. 130.

47 David A. Siqueiros, *L'art et la révolution*. op. cit., p. 221.

Virgil TÂNASE

Nu există artă fără dorința de a comunica



Abstract

Radu Afrim's spectacle, directed in Paris after a play by Fausto Paravidino and interpreted by actors from Timisoara ("kilometrul zero al culturii") is symptomatic for a generalized malady of the Romanian culture. The rediscovering of liberty in 1989 made certain people believe that the art does not function after a series of rules. There is no work without communication and without a common code between the actors and the spectators.

Keywords: Radu Afrim, "kilometrul zero al culturii", Fausto Paravidino, Romanian cultural malady, the rules of art

O trupă din Timișoara (« kilometrul zero al culturii » spune pretențios programul de sală) joacă la sala Berthier a teatrului Odeon o piesă de Fausto Paravidino în regia lui Radu Afrim despre care mi s-a vorbit de bine. Spectacolul, de o vulgaritate care își distruge, prin exces, orice virtuți expresive, est mai ales semnul unei boli contagioase care se răspândește cu simptome notabile în cultura românească de azi. Molimă adusă, cred, cel puțin în parte, de notorietatea zurbavă pe care o dau unora și altora câteva manifestări ocazionale din Occident unde publicul adevărat este înlocuit, pentru o zi, două sau trei cu « specialiști » care-și zgârmă meningele căutând sensuri nu în ceea ce văd ci în secretele rănilor mentale pe care și le provoacă. Cu complicitatea acestora, un mănunchi de artiști care au înțeles mecanismul societății de consum, al societății de « simulare și simulacru » cum o numește Jean Baudrillard, obțin o stimă pe care, din când în când, o spulberă câte-un pezevenghi nedus la biserică, naiv și prost, care strigă că regele e gol și că nu există teatru decât popular.

Sala Berthier era mai degrabă goală și publicul mai degrabă de invitați, deși nu mă îndoiesc că la « kilometrul zero al culturii » turneul parizian a fost considerat un mare pas înainte pe scena europeană și nimeni

n-a strigat că atunci când pe ogor nu sunt păsări, înseamnă că grăunțele lipsesc. Cei care în programul de sală se-mbată cu vorbe, vor fi găsit altele, la fel de gălgâitoare, ca să se felicite de sincronismul nostru cu Europa, dobândit odată cu libertatea după care atâta am tânjit.

« L'art vit de contraintes et meurt de liberté », scria André Gide. Și nu e vorba, firește, numai de silniciile venite dinafară – care, altminteri decât ar vrea să ne facă să credem cei ce-și motivează astfel sterilitatea și eșecul, n-au împiedicat niciodată, niciunde marii autori să-și construiască opera. Cine se poate lăuda c-un început de viață literară mai traumatizant decât Dostoievski, pus la zis și înștiințat de grațiere numai după ce-a auzit împușcăturile ? Ceea ce nu i-a pus căluș și n-a făcut din el un autor supus. Cine se poate lăuda c-o mai crâncenă mutilare a cărții decât tot Dostoievski din romanul căruia *Demonii* editorul, ca să nu-și ridice-n cap cenzura, a suprimat „Confesiunea lui Stavroghin”, (publicată de-abia după Revoluție), un capitol important care ar fi dat cititorului un ajutor considerabil pentru a înțelege demersul autorului ? Ceea ce n-a împiedicat *Demonii* să fie, încă de la apariție, una din cărțile importante ale conștiinței contemporane.



Constrângerile de care vorbește Gide privesc mai ales principiile de construcție ale operei de artă, ale oricărui obiect care se pretinde operă de artă, regulile precise care permit unei întâmplări să devină operă de artă. Nu există artă fără dorința de a comunica, nu există comunicare fără limbaj și nu există limbaj fără respectul unor reguli inteligibile care, odată stabilite, pot fi „transgresate” (ca să folosesc un termen drag esteticii contemporane) dar nu neglijate și ignorate. Altminteri, cea mai subtilă idee rămâne o bânguială și cea mai nobilă simțire un urlat (ale cărui modulații pot deveni muzică, dar atunci, iarăși, supuse unor alte constrângeri la fel de implacabile). Libertatea artistică, inventivitatea creatoare

se mărginește la instituirea melodiei de la care se pleacă – ca să spun așa, referindu-mă la fugile lui Bach; apoi totul devine o construcție în același timp previzibilă în măsura în care cunoaștem (și recunoaștem) tema și surprinzătoare, în măsura în care compozitorul, pe de o parte, exploatează regula mai ingenios decât bănuim, pe de alta, o încalcă prin demersuri care devin expresive numai în măsura în care sunt o îndepărtare de la normă. Alfel spus cu o formulă bine găsită a lui Paul Valéry, prietenul aceluiași Gide, opera de artă este „dezvoltarea naturală a unei flori artificiale”.

Toate acestea sunt de la sine înțelese și, fără a pune în cauză „cercetările”, experimentele și avangărzile (ceea ce nu mi-ași îngă-

dui să fac, situat eu însumi de critică într-una din ele: onirismul românesc), aceste principii nu pot fi suprimate ; ele constituie datele problemei, identificate de când am început să ştim că gândim (de pe la Aristotel citire) şi valabile atâta timp cât vom gândi. Toate astea sunt banalităţi (hai să spunem axiome) – care trebuiesc, totuşi, amintite din când în când ! şi nu mi-aşi îngădui să le repet dacă n-aşi avea senzaţia că evenimentele din 1989 au produs în mintea multora o confuzie regretabilă (întreţinută, e drept, de clănţaneala unei eseistici româneşti care-şi trage autoritatea din agresivitate şi care-şi ascunde găunoşenia sub un jargon la fel de amuzat, în registrul filosofic, ca declaraţiile tânărului Rică Venturiano)

Eliberarea de cenzura regimului de „democraţie populară”, ceea a uşurat, poate, viaţa de zi cu zi artiştilor fără a schimba ceva esenţial în făptura creaţiei, a luat în România un asemenea avânt încât odată cu spaima de deviaţionism ideologic au fost azvârlite din albie şi „constrângerile” de care vorbea André Gide, printre alţii. În confuzia stârnită de-o viaţă artistică dată în seama fabricanţilor de cărămizi care au alungat arhitecţii, imposturile sunt rege şi notorietatea pe care măgarii pe post de leu (un witz de pe vremea neînduplecatei cenzurii) şi-o conferă reciproc împinge, mi se pare, leii să facă artă de măgari cu speranţa acelor recompense pe care nu le-mpart decât cei care ocupă post de leu.

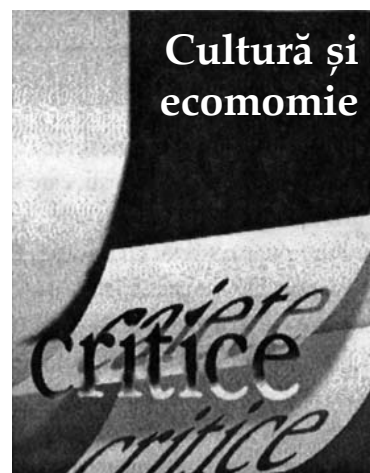
Adăugat unui provincialism care ne împinge să vrem a uimi lumea – ceea ce nu-şi propun niciodată cei care o uimesc: nici Proust, nici Kafka n-au pretins aşa ceva -, căutând şocantul şi nu ideea (care eventual şochează), ne zbatem inutil nereuşind, adesea, decât să pierdem firul. Spectacolul lui Radu Afrim nu era numai de prost gust (în sensul rău al cuvântului, lipsit de harul kitschului şi de grandoearea artei pompieristice) şi prost jucat (de actori care n-aveau nimic de jucat pentru că nu se poate juca un afiş publicitar al cărui rost este să şocheze, un act fără dezvoltare în timp), el nu era numai urât (o categorie foarte greu de mânuit în artă unde şi urâtul trebuie să fie estetic – discuţia e lungă !) şi plictisitor, dar mai ales

era toate acestea laolaltă pentru că toul era arbitrar. Radu Afrim care nu vrea să fie „un funcţionar al textului” are de spus (poate) altceva decât textul, numai că, pe de o parte, textul, care spune şi el, săracul, ce poate, trage hăis şi Radu Afrim (care mă-ntreb de ce nu scrie dacă are atâtea de spus !) trage cea; pe de altă parte, refuzând „constrângerile” de care vorbeam, Radu Afrim (care are poate ceva de spus, nu ştiu !) nu ajunge să articuleze, deci să comunice. Elementele care compun spectacolul se adăugă unele peste altele într-un morman de cărămizi care n-au nimic de-a face cu o casă, un teanc de semne care nu spun nimic, de la decorul care n-are nimic de-a face cu textul până la dicţia foarte îngrijită, prea îngrijită cu care se spun cuvintele cele mai abjecte, actorii jucând cu o pronunţie de academie un vocabular de cărauşi, etc., etc. Tot ce se află pe scenă n-are alt scop decât de-a ne surprinde, ceea ce devine, fireşte, foarte repede, o manieră, deci un demers previzibil şi, ca urmare, lipsit de orice expresivitate. Spectacol al libertăţii de creaţie înţeleasă ca disponibilitate a celulelor care se desprind dintr-un organism şi-o iau fiecare hăisa, piesa prezentată de Teatrul de stat din Timişoara la sala Berthier refuză orice comunicare ; ea este bolboroseala cuiva care n-a ajuns la semne, la cuvinte, la limbajul articulat. Aceasta este, poate, o mândrie la „kilometrul zero al culturii”, în oraşul de pomină care se laudă cu libertatea pe care a adus-o ţării, dar nu e mai puţin adevărat că, privit mai de departe, mai de la periferia unde mă aflu, un asemenea spectacol pare mai degrabă simptomul unui cancer (care şi el este expresia unei libertăţi celulare) agravat de provincialism.

Ceea ce n-a împiedicat câţiva critici parizieni să vorbească – mă grăbesc s-o spun – de un spectacol „suspendat între poezie şi realitate” care „atinge firmamentul artei teatrale”. M-ar bucura însă dacă Radu Afrim ar băga de seamă că, de obicei, criticii spun ceea ce socotesc că e bine, pentru ei, să spună aici şi acum (şi vor spune contrarul mâine când se schimbă vântul) ; noi, ceilalţi, care ne batem capul ca să facem artă („...longa”), vorbim meserie.

Maria
MOLDOVEANU

Probleme ale spațiului cultural și cercetarea științifică



Abstract

Art consumers play a crucial role in establishing the cultural goals nowadays. Therefore, the scientific research and especially the market studies are indispensable in order to elaborate the domain's policies and to carry out the cultural programs and projects.

Keywords: EU, cultural policies, scientific research, market studies

După intrarea în vigoare a Tratatului de la Maastricht (1992), guvernele din țările Uniunii Europene au rezervat mai multe resurse pentru susținerea creației artistice și protecția patrimoniului cultural, au dezvoltat în mai mare măsură infrastructura sistemului (e.g., muzee, teatre, săli de concerte, biblioteci, spații expoziționale etc.), au acordat mai multă atenție industriilor creative, au promovat descentralizarea teritorială, au elaborat politici culturale ținând seama de rolul culturii în procesul dezvoltării durabile.

De asemenea, au încurajat programele de cercetare științifică, susținând excelența, focusarea pe teme prioritare, cooperarea în cadrul UE și abordarea interdisciplinară a problematicii studiate. Pe lângă PC7 (Programul-cadru 7) al Uniunii Europene, ca principal instrument de finanțare a cercetării științifice în Europa (2007-2013), în fiecare dintre țările membre sunt finanțate din fonduri publice proiectele eligibile, din perspectiva cerințelor de dezvoltare sustenabilă, și de stimulare a creației culturale.

În contextul societății bazate pe știință, al schimbărilor economice fără precedent (e.g., globalizare, digitalizare ș.a.) ce determină schimbări în însăși cererea de bunuri culturale, în producerea și consumul lor, miza studiilor culturale este esențială pentru

înțelegerea rolului culturii în economia creativă.

Rezultatele cercetării științifice au o importanță strategică în definirea piețelor-țintă, în cunoașterea nevoilor spirituale și a expectației consumatorilor de cultură.

Cunoașterea consumatorilor nu este, cum scria Ph. Kotler, „un lucru simplu”.

Înainte de toate, studiile de piață trebuie să ofere răspunsuri la următoarele întrebări:

- din cine este constituită piața culturală, ce categorii (socioprofesionale) de indivizi sunt consumatori reali sau potențiali de bunuri simbolice;
- ce domenii și ce servicii culturale preferă, ce anume frecventează;
- de ce se expun numai la anumite produse și participă la anumite activități, care este motivația alegerii lor;
- din ce surse obțin acele produse, în ce condiții și cu ce costuri.

Prin interviuri aprofundate și focus-grupuri, se înregistrează concepții și preferințe ale consumatorilor, explicații ale unor reacții și atitudini specifice legate de evoluția gusturilor, a motivației de consum, de factorii care influențează deciziile indivizilor.

Cercetările empirice au evidențiat importanța deosebită a grupurilor sociale de apartenență sau a celor de care nu aparțin subiecții, denumite și „grupuri de referință”

sau „grupuri de aspirație”.

Influența celor din urmă se manifestă cel mai vizibil în opțiunea pentru anumite stiluri de viață, pentru anumite genuri de artă (muzicale, literare), în atitudinea față de anumite curente și „mode” artistice.

Din acest punct de vedere, este util să analizăm rolul grupurilor de referință în evoluția gusturilor unei generații, ca și rolul pe care îl au liderii lor în promovarea anumitor modele.

Asumarea, la nivelul organizațiilor culturale, a unui mod de gândire „centrat pe client” presupune însușirea concluziilor furnizate de cercetările culturale întreprinse de sociologi, economiști, psihologi, antropologi, specialiști în marketing și în științele comunicării etc., de colectivele interdisciplinare.

Concepția managerială despre organizațiile culturale centrate pe nevoile consumatorilor înlocuiește treptat teoria despre autonomia culturii, a artelor, teorie care susține că produsul artistic (cultural) se definește prin calitățile sale intrinseci, și nu în relația cu receptorii, că are o existență de sine stătătoare, și nu pentru a satisface anumite dorințe și trebuințe ale pieței.

În lumea de azi, consumatorii de artă, de alte bunuri creative au un rol crucial în realizarea obiectivelor artistice, sociale, economice ale organizațiilor culturale. De aceea, cercetarea științifică, în general, studiile de piață, cu deosebire, sunt indispensabile pentru elaborarea politicilor din domeniu, pentru implementarea programelor și a proiectelor culturale, în planificarea activității de producție și difuzare a bunurilor simbolice.

De asemenea, sunt esențiale în stabilirea criteriilor de finanțare publică a activităților culturale.

Finanțarea proiectelor și a organizațiilor culturale reprezintă o decizie importantă a managerilor de la toate nivelurile. Este cunoscut faptul că piața singură nu poate furniza suportul financiar necesar pentru creația, producția și difuzarea culturii.

Cercetătorii care au studiat relația dintre economie și domeniul bunurilor simbolice

au constatat că acțiunile de pe piață nu au întotdeauna rezultate eficiente la nivelul sectorului cultural. Lipsa de eficiență este determinată de factori economici (e.g., insuficiența veniturilor populației), sociali (e.g., educația, statutul social) sau morali (e.g., prezervarea moștenirii culturale pentru generațiile viitoare), ceea ce justifică faptul că „Statul percepe taxe de la societate pentru a crește ofertele culturale, subvenționând anumite activități”.

Studiile statistice relevă faptul că, în ultimele decenii, încasările nete din piață au crescut într-un ritm mult mai redus decât costurile necesare organizării activităților culturale, în pofida extinderii sectorului comercial al bunurilor culturale reproductibile (i.e. industrii culturale).

Încă din anii '80, în toate țările dezvoltate, bugetele publice pentru cultură au devenit din ce în ce mai consistente. Dar, în lipsa unei anchete de genul celei legate de ocupare sau a investigației privind consumul cultural pe familii, este dificil de demonstrat cum au evoluat aceste investiții (la nivel european), ce priorități au stat la baza repartiției lor.

Cea mai mare provocare pentru studiile de economia culturii este să explice cum ar trebui finanțate activitățile culturale din diverse domenii și în ce măsură ar trebui să garanteze statul subvențiile alocate.

Atunci când se discută de finanțarea culturii din fonduri publice, „toate vocile se unesc”, după cum constata un cercetător, în apărarea bibliotecilor, muzeelor, clasicilor literaturii, tradițiilor culturale locale, protecției patrimoniului etc.

Cu toate acestea, există opinii care susțin că statul, prin măsuri economice stimulative, trebuie să acorde un sprijin mai mare industriilor culturale, ale căror produse au un rol fundamental în construirea culturilor timpului nostru, în realizarea unei producții pluraliste și, implicit, în modelarea comportamentelor competitive și participative, în promovarea diversității culturale.

În esență, bugetul public este un document de previziune anuală în legătură cu sumele ce urmează a fi încasate și intenția de a le cheltui. Este o procedură de decizie



bugetară.

Subvențiile publice pentru sectorul culturii se axează, în principal, pe oferta de servicii și bunuri simbolice, de aceea ele sunt dirijate către instituții și organisme de însemnătate națională sau regională, în vederea modernizării echipamentelor culturale și asigurării calității artistice pentru creația de înaltă ținută, pentru produsele de avangardă, mai puțin frecventate de publicul larg.

Datele statistice arată că autoritățile locale și comunitățile respective sunt contributori importanți la constituirea bugetelor culturale. Cu toate că operatorii culturali sunt din ce în ce mai interesați de finanțatorii privați – cei implicați în diverse parteneriate, sponsorii, mecenatii etc. –, totuși această practică de finanțare are o pondere modestă în raport cu cheltuielile publice.

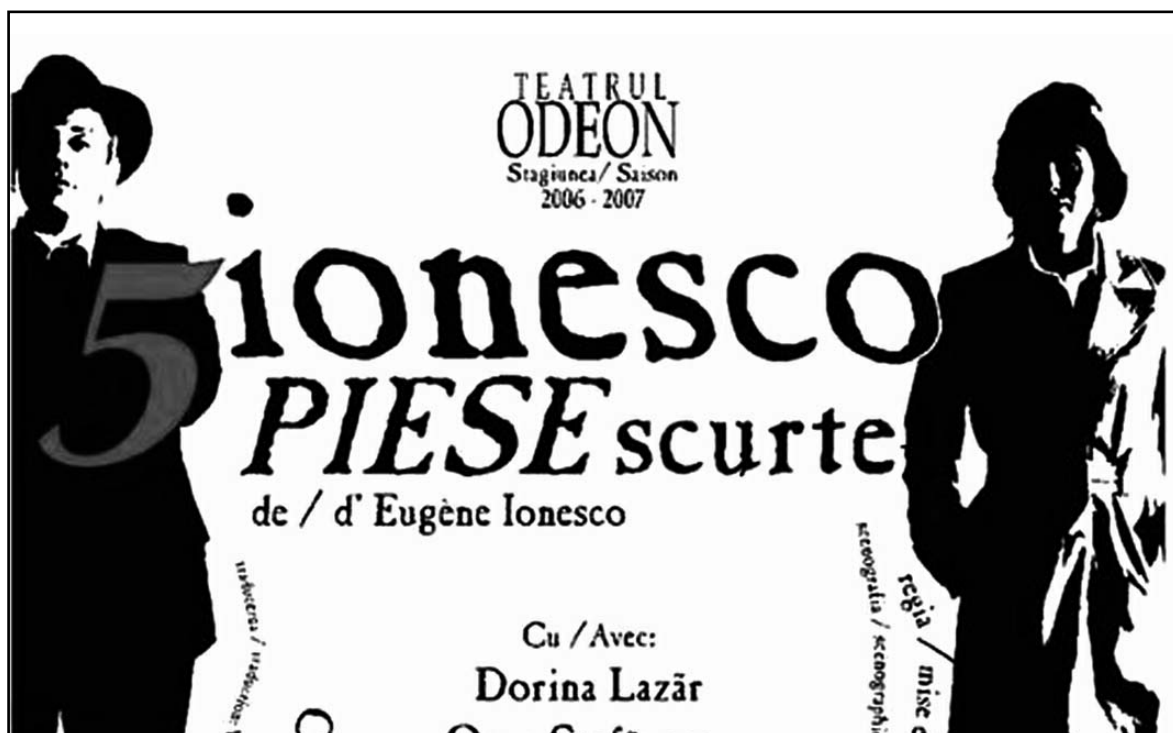
Practic, finanțarea privată include toate soluțiile nonpublice.

Economiștii culturii demonstrează că, în

comunitățile caracterizate de o mai mare diversitate culturală, finanțarea privată este mai eficientă decât alocarea de fonduri publice. În acest sens, Michael Rushton apreciază: „...recunoașterea faptului că cea mai bună politică de răspuns la creșterea diversității culturale nu este neapărat creșterea resurselor de finanțare publică sau dispersarea/răspândirea resurselor pe o gamă mai largă de activități”, ci opțiunea pentru finanțarea privată. Autorul nu susține renunțarea la finanțarea publică, ci recomandă o mai atentă selecție a criteriilor de acordare a subvențiilor.

Pentru a obține o imagine generală despre cheltuielile bugetare din domeniul culturii, trebuie să facem apel la următorii indicatori:

- cheltuielile totale pentru/în sectorul culturii;
- ponderea cheltuielilor publice;
- repartitia cheltuielilor pe niveluri administrative (stat, regiune, județ, municipii, orașe);



- cheltuieli culturale per locuitor;
- ponderea cheltuielilor culturale în PIB (%).

Când evaluăm finanțarea publică a artelor, a activităților culturale, trebuie să ne concentrăm pe efectele sociale ale consumului de cultură, să vedem dacă oamenii beneficiază de un mix de oportunități care le furnizează satisfacție, plăcere, împlinirea de sine etc., și nu să ne axăm numai pe mijloacele folosite.

Aceste lucruri pot fi cunoscute prin interviuarea consumatorilor de cultură, prin focus-grupuri cu participanții la diverse manifestări, prin scale de satisfacție aplicate pe segmente fidele de piață.

În țara noastră, finanțarea culturii de la bugetul de stat și din bugetele colectivităților locale deține ponderea cea mai consistentă, în condițiile în care instituțiile publice și ONG-urile culturale beneficiază totuși de resurse extrabugetare (proprie și din sponsorizări) și de surse de finanțare externe sub formă de credite și fonduri nerambursabile.

Alocațiile bugetare pentru unitățile publice au la bază două repere: *reprezentativitatea instituției*, pe de-o parte, și *dimensiunea/*

importanța națională, regională a programelor și proiectelor culturale.

În perspectivă, se preconizează ca finanțarea pe proiecte să se generalizeze.

Conform normelor metodologice aprobate în anul 2003, accesul organizațiilor nonprofit la resursele publice implică respectarea unor criterii importante. În ce ne privește, apreciem că, în acordarea subvențiilor pentru proiectele inițiate de ONG-uri, trebuie să se pună accentul pe următoarele exigențe:

- noutatea și calitatea programelor/proiectelor;
- încadrarea proiectului pentru care se solicită subvenția în *cerințele strategiei culturale* guvernamentale sau, după caz, a administrației locale;
- experiența în domeniu a celor care gestionează realizarea proiectelor, capacitatea lor de a stabili relații partenariale eficiente;
- competența metodologică, organizatorică, relațională etc. a resurselor umane implicate în realizarea obiectivelor asumate etc.

Aceste criterii și exigențe sunt reformulate în funcție de modificările legislației, de

evoluția vieții culturale.

„Economia în schimbare” – concept ce subsumează marile schimbări din economia mondială – influențează considerabil felul în care cultura și arta se relaționează cu viața economică, importanța sectorului for-profit în furnizarea de bunuri simbolice. În aceste condiții, periodic, trebuie reanalizată metodologia de finanțare a sectorului cultural, în sensul de *a decide ce bunuri și ce activități trebuie susținute de la buget*, cărui domeniu (subsistem) aparțin ele, ce loc ocupă în preferințele pieței.

Pentru realizarea de studii comparative pe țări și tipuri de organizații, este nevoie de un consens al cercetătorilor și al statisticienilor în legătură cu definirea/clasificarea activităților culturale.

Studiile statistice, ca și cercetările întreprinse de colective multidisciplinare au autoritatea (și instrumentele necesare) pentru a furniza argumente credibile despre produsele și activitățile culturale care necesită sprijin guvernamental (public), asigurându-se, în același timp, o producție culturală pluralistă.

Finanțarea creației de bunuri simbolice și a sectorului în ansamblul său reprezintă un capitol important al politicii culturale.

Finanțarea publică a unor *instituții* (e.g., biblioteci), *activități* (e.g., creație literară) sau *programe/proiecte* (e.g., Link Center, 2009) este o problemă de politică culturală.

Politica culturală reprezintă un set de orientări generale și coerente cu privire la dezvoltarea sistemului culturii ca structură/componentă importantă a sistemului social general.

Aceasta înseamnă că studiile pe care se fundamentează politica culturală trebuie să analizeze și interacțiunile culturii cu celelalte subsisteme: economia, educația, politica etc.

Definițiile conceptului de politică culturală diferă în funcție de concepțiile și de opțiunile metodologice ale autorilor, dar considerațiile lor coincid în privința principalelor criterii de evaluare a strategiilor subiacente, și anume:

- obiectivele explicite ale puterii publi-

ce de la nivel național, regional și local, ale altor actori din „câmpul cultural” în legătură cu gestionarea și funcțiile sistemului și ale structurilor lui;

- obiective implicite ale factorilor decizionali, reflectate în opțiunile și soluțiile asumate;
- demersuri care vizează stimularea creativității, a producției bunurilor și serviciilor (i.e. a ofertei) și a participării la cultură, dar și dotarea organizațiilor cu echipamente moderne de practică culturală;
- mijloacele financiare, structurale, administrative și umane necesare atingerii țințelor și realizării programelor culturale;
- responsabilizarea structurilor de decizie în legătură cu dezvoltarea infrastructurii culturale, inclusiv a celei utilizate de afacerile culturale din zonele muzicii, editării, designului, media digitale și a altor industrii creative susceptibile să producă venituri, locuri de muncă, soluții de reconversie profesională.

Politica culturală este o componentă a politicilor publice. Ca politică publică, vizează crearea condițiilor pentru exercitarea drepturilor culturale. În acest sens, evaluarea politicii culturale implică analiza științifică a demersurilor întreprinse pentru asigurarea dreptului de acces la cultură, de participare la programele și activitățile culturale, precum și a altor drepturi pe care le putem poziționa în conexiune cu nevoile de la nivelul superior al piramidei trebuințelor, precum dreptul la creație, dreptul la imagine, dreptul la exprimare liberă, într-un cuvânt, drepturi care contribuie la bunăstarea imaterială (i.e. spirituală) a indivizilor.

Eficiența politicii culturale, atingerea țințelor alese depind de respectarea unor principii de bază, dintre care cele mai importante sunt, în opinia noastră:

- asigurarea susținerii materiale și logistice a demersurilor preconizate, așa încât obiectivele declarate să nu

rămână o simplă retorică;

- tratarea (abordarea) politicii culturale ca parte integrantă a politicii de ameliorare a cadrului social;
- stabilirea priorităților în funcție de schimbările economice, sociale, demografice, la nivelul mentalităților ș.a., care au loc la nivel național, dar și pe plan regional și local; conceperea politicii culturale ca instrument de reformă socială, instituțională etc.

Cercetarea științifică este indispensabilă pentru cunoașterea acestor schimbări generate de factori interni și externi, de statutul României ca membră a UE, de libera circulație a cetățenilor și mai ales de procesul globalizării, așa încât: „Astăzi, un autor își scrie cartea folosind un calculator fabricat în Taiwan și un program realizat în California. Tipărirea se va executa cu un utilaj tipografic german, folosind cerneluri din Coreea și hârtie din Canada. Legarea se poate executa în Mexic, de unde cărțile sunt livrate în SUA și în alte țări...”

În condițiile crizei economice mondiale, cu efecte nedefinite în timp, se impune reconsiderarea cheltuielilor publice atât ca volum, cât și ca repartizare pe domenii și programe culturale. În egală măsură, trebuie stimulată creativitatea administratorilor din sectorul culturii, în general creația culturală, deși sunt autori care consideră că: „Statul și creatorii de cultură trebuie să practice o nouă formă de dialog. Primul să renunțe la a juca rolul de donator generos, ceilalți la rolul de beneficiari plini de recunoștință”.

În contextul generat de această criză, cuvintele-cheie în acordarea subvențiilor sunt *calitatea și impactul* economic, social etc. al faptelor culturale, aspecte ce pot fi evaluate prin studii științifice complexe, multi și interdisciplinare, cu ajutorul unui sistem de indicatori ce sintetizează diverse concepții metodologice.

În cercetările culturale este necesară folosirea paradigmelor și a metodelor specifice diverselor discipline științifice (e.g., economie, sociologie, psihologie socială, cibernetică, marketing, antropologie cultur-

ală etc.).

Sectorul culturii este eterogen și, după opinia lui S.J. Tepper, se impune, mai degrabă, analiza pe domenii/părți componente, inclusiv cercetarea relațiilor dintre ele.

Agregarea datelor referitoare la arii de activitate atât de diverse poate obscura tenduri importante. De pildă, creșterea numărului locurilor de muncă în designul web și în animația computerizată este accelerată în raport cu ce se întâmplă în sectoarele tradiționale (teatru, muzică, dans). De asemenea, în timp ce vânzarea de carte (în anumite locuri) crește exponențial, dealerii și distribuitorii independenți de carte intră în faliment – ceea ce arată că trendul sesizat la nivelul industriilor creative nu vizează și celelalte componente ale sistemului cultural. Cercetările statistice, ca și studiile empirice sunt în măsură să explice asemenea fenomene, evitându-se astfel interpretările subiective, bazate pe intuiții sau date nesigure și contestabile.

Evaluarea politicilor culturale presupune, pe de o parte, analiza științifică a proiecțiilor pe care le conține (obiective și mijloace), iar pe de alta, examinarea periodică a rezultatelor, redefinirea unor strategii și identificarea soluțiilor pentru realizarea lor.

Un demers productiv pentru cercetători și pentru actorii din viața culturală este abordarea sectorului de bunuri simbolice ca factor de dezvoltare durabilă.

Dezvoltarea durabilă presupune satisfacerea echitabilă a nevoilor fundamentale ale umanității printr-o mai bună gestionare a ecosistemelor de care depinde viitorul ei.

În centrul ideii de sustenabilitate se află *conceptul social*. A răspunde nevoilor pe care le au generațiile actuale fără a compromite capacitatea generațiilor viitoare de a-și satisface nevoile lor înseamnă *responsabilitate socială, evoluție constantă a bunăstării sociale, integrare socială* etc.

Sectorul culturii, ca și alte sectoare ale societății, are responsabilitatea de a participa la dezvoltarea economiei și a bunăstării, la educația și la pregătirea indivizilor, la coeziunea segmentelor sociale, la formarea atitudinii civice și a conduitelor participative.

În condițiile deteriorării continue a planetei și ale menținerii creșterii disparităților în repartizarea resurselor între zone, colectivități și indivizi, dezvoltarea durabilă este o necesitate, dar și o șansă a generațiilor prezente.

În esență, conceptul de dezvoltare durabilă nu exprimă altceva decât un proiect de civilizație.

Încă de la începuturile umanității, civilizația s-a fondat pe cultură (i.e. pe evoluția cunoștințelor, pe stimularea invențiilor și a dexterităților tehnice, organizatorice, comunicaționale, pe afirmarea credințelor, cutumelor etc.).

Omul este o ființă biologică și culturală. Raporturile lui cu mediul, cu lumea și cu sine sunt mediate de cultură.

În viziunea unor autori, accepțiunile conceptului de dezvoltare durabilă, așa cum sunt ele stipulate în diverse documente comunitare sau guvernamentale, pun accentul pe satisfacerea nevoilor nonculturale ale ființei umane, cele de la baza piramidei lui Maslow.

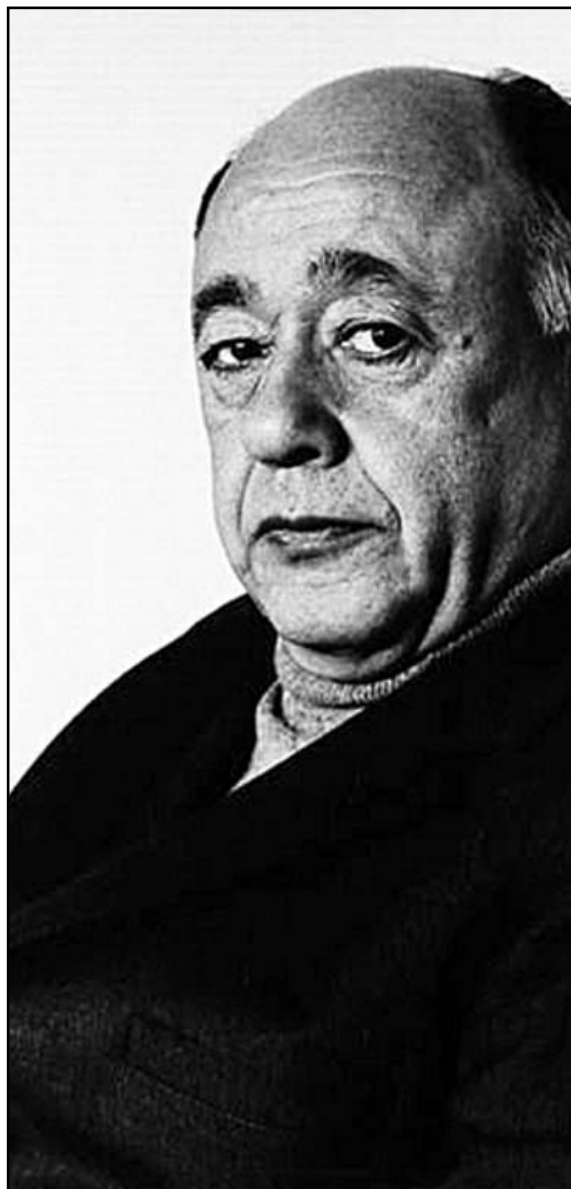
Întrucât termenul „dezvoltare” are o conotație economică în primul rând, definiția/abordarea dezvoltării durabile trebuie completată cu dimensiunea culturală, la fel de importantă pentru viitorul comun al omenirii.

Așa cum biodiversitatea este vitală pentru Terra, și diversitatea culturală este o bogăție ineluctabilă a umanității, care trebuie protejată pentru a fi transmisă generațiilor viitoare, ceea ce impune protecția activă a specificităților culturale locale.

În egală măsură, se impun susținerea unei producții culturale pluraliste, renunțarea la toate monopolurile (economice, ideatice, logistice), implicit la toate manipulările, și asigurarea accesului larg la diversitatea valorilor culturale.

După unii, diversitatea culturală este amenințată de uniformizarea imaginilor – destul de vizibilă în condițiile mondializării, când și cultura este considerată de grupuri mari de oameni mai mult un divertisment.

Înțelegerea, explicarea și limitarea unor asemenea fenomene necesită studierea științifică a conținuturilor care „se revarsă”



în societate printr-o multitudine de oferte, de la texte literare la producții cinematografice, la reviste și albume de artă, prin emisiuni de radio și televiziune, prin casete video și produse multimedia, prin expoziții internaționale și festivaluri și, nu în ultimul rând, prin cercurile culturale constituite în numele unor idei avangardiste.

Într-o societate bazată pe noțiunea de dezvoltare durabilă, fiecare individ trebuie să-și poată împlini idealurile, să poată accesa conținuturile de care are nevoie, să poată deveni el însuși creator/producător de cultură.

Bogdan
IVAȘCU

Recuperarea utopiei ca posibilitate simbolică în discursul mediatic (I)

Abstract

This article is the first in a series that proposes to offer a new critic view to symbolism in contemporary media discourse. The premise of this analysis is that elements in the media discourse such as globalisation or global warming can be reinterpreted from a new perspective, of the so-called "Utopian tradition". The final purpose of the series is to establish a paternal connection between Utopian symbolism and the key elements of current mediatic symbolism. First part will identify what "Utopian tradition" means.

Keywords: utopia, mass media, globalisation, global warming

Simbol și utopie

De-a lungul timpului, simbolul a suscitat conștiinței teoretice un interes statornic, beneficiind de abordări diverse. O tradiție a interpretărilor simbolului care pornește de la Platon a încorporat treptat hermeneutica textelor sacre, istoria artei, filosofia culturii, antropologia, semiotica, fenomenologia religiilor, psihanaliza. Pe de altă parte, conștiința comună și-a format o reprezentare neechivocă despre simbol și recurge frecvent la simboluri în activitățile ei obișnuite. Iar atunci când dorește să aprofundeze înțelegerea simbolului și să-și fundamenteze demersurile, știe că se poate bizui

pe rezultatele teoretice ale cercetătorilor.

Omul contemporan este împresurat de imagini cărora li se atribuie în mod curent semnificație simbolică. Discursul mediatic contemporan este întrețesut și dominat de nenumărate asemenea forme ale imaginarii. Spoturile publicitare, videoclipurile, sloganurile comerciale și electorale, retorica discursurilor politice își întemeiază eficacitatea pe anumite imagini percutante, cu o mare putere de evocare, capabile să înrăurească determinant sensibilitatea oamenilor, imagini cărora li se recunoaște statutul de simboluri. În torentul de imagini pe care cultura postmodernă a audiovizualului le secretă incontinent, reprezentările simbolice se particularizează în primul rând prin capacitatea de a sintetiza și de a comunica prompt informații. Această funcție le este unanim recunoscută. Imaginile sacre, semnele codului rutier, stemele, emblemele, siglele, operatorii logico-matematici, abrevierile tabloului elementelor chimice sunt etichetate în mod nediferențiat drept simboluri. Însă, dincolo de transmiterea de informații într-o formă sintetizată, o altă funcție a simbolului în câmpul social este aceea de transmitere de idei și concepte. Această funcție este, de fapt, cea care influențează și modelează gândirea colectivă prin intermediul comunicării mediatice. Făcând un pas mai departe, la o analiză fie și succintă a discursului mediatic contemporan, putem observa că marile teme dezbătute în ultimele două decade au căpătat o nuanță sporită de simbolizare. Termeni precum „globalizare”, „corporatism”, „încălzire globală”, „trans-umanism” sau „terorism/anti-terorism” au devenit concepte-simbol, depășindu-și condiția primară de teme de discuție și intrând, prin intermediul comunicării în masă, în imaginarul colectiv.

Prin proiectul de cercetare propus, urmăresc să ofer o nouă interpretare a conceptelor-simbol sus-menționate din spațiul mediatic contemporan. Noutatea cercetării vine tocmai din perspectiva de abordare a conceptelor și, prin aceasta, a criteriilor de valorizare a acestora. Interpretarea mea analizează conceptele-simbol, din perspec-



tiva a ceea ce numesc „tradiția utopică” și urmărește să stabilească o conexiune între elementele componente ale construcțiilor utopice și conceptele-simbol din spațiul mediatic. Scopul ultim al cercetării este de a demonstra că simbolizarea conceptelor media definite anterior sunt tributare într-o mare măsură tradiției utopice și o continuă în discursul mediatic contemporan sub o formă revizuită. În subsidiar, cercetarea își propune să demonstreze care sunt strategiile și canalele prin care discursul mediatic al diversilor actori vocali în spațiul public se folosește de conceptele derivate din tradiția utopică pentru a influența măsurabil opinia publică.

În genere, studiul utopiei se derulează în izolare față de științele socio-umane cu bază de cercetare empirică, și asta în bună măsură datorită clasificării utopiei ca gen literar sau teorie politică idealizată, transcendentă realității. Desemnată atât etimologic cât și politologic ca un loc inexistent,

utopia nu proiectează ancore în concretul contemporan. Celor două perspective academice sub care este abordată cel mai adesea – literară și filosofico-politică – le lipsesc modalitățile de integrare eficientă în lumea reală. În acest context, apropierea conceptelor-simbol ale discursului mediatic de un concept ce descrie o instanță inexistentă în realitate poate părea forțată.

Înscriindu-se tendinței de izolare a utopiei, științele comunicării se distanțează la rândul lor de concept. Ca atare, o evaluare științifică dedicată simbolismului utopic din perspectivă comunicațională este mai degrabă o raritate. Pe de altă parte, forme simbolice precum mitul au fost tratate *in extenso*, în special în domeniile comunicării politice și publicitare, de autori precum Jean Baudrillard, Pierre Bourdieu, Murray Edelman, pentru a numi doar câțiva.

Premisa științifică a acestei lucrări este aceea că utopia, în calitate de *construct* idealizat al imaginarului social, este recuper-

1 Antohi, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Editura Științifică, București, 1991, p. 43.

abilă în forme cu valoare simbolică vehiculate în discursul mediatic. Mai mult, propun realitatea unei legături directe între ceea ce numesc „tradiție utopică” și aceste forme. Această legătură se realizează în condițiile în care tematica utopică este adaptată și canalizată într-o direcție utilitaristă, pragmatică, de către actorii sociali sau politici (partide, organizații neguvernamentale, jurnaliști, grupuri de influență, etc) în măsura în care le servește intențiile de afirmare în spațiul mediatic.

În contextul științelor comunicării, cercetarea propusă se încadrează la granița dintre comunicarea mediatică și comunicarea politică, vizând însă un segment specific: produsele mediatice care intră în așa numita „cultură pop” - filme și seriale populare de televiziune, reclame, videoclipuri, benzi desenate, blogging.

Sorin Antohi afirma că „Utopiile „câștigă în «realitate» în măsura în care ele se înscriu în câmpul de așteptări ale unei epoci și ale unui grup social, și mai ales în măsura în care ele se impun ca idei-ghid și idei-forță care orientează și mobilizează speranțele și solicită energiile colective”¹. De aceea, este necesară, ca prim pas în clarificarea ipotezei enunțate, sintetizarea coordonatelor sub care definesc în această lucrare tradiția utopică.

Tradiția utopică

În continuarea argumentării, este necesară o clarificare asupra naturii așa-numitei tradiții utopice. Ea nu se raportează în mod necesar la literatură și politologie, ci mai degrabă la semiotică. Pornește de la un set de texte ce au în comun imagini cu valoare arhetipală a căror semnificație trebuie descifrată. Ele sunt unitare în prezentarea viziunii unei societăți ideale în formă fictivă, idealizată. Din punct de vedere istoric, este prin excelență o tradiție de sorginte occidentală, un produs al Renașterii și Reformei, al marilor descoperiri geografice.

Utopia se distinge de alte forme de conceptualizare socială, politică sau economică, în primul rând datorită naturii sale simbolice. Krishan Kumar este de părere că diferența dintre utopie și alte teorii socio-politice este dată în primul rând de caracterul predominant fictiv al primei: „Utopia nu se construiește prin elaborarea de teorii aride, ci prin relatarea unei povești. Ea conturează arhetipul unui tărâm straniu și minunat, ce permite naratorului să își desfășoare toate resursele artistice pentru a descrie scene vii și fapte extraordinare”². Văzută din această perspectivă, utopia este comparabilă cu mitul. Paralela cu mitul servește utopia în două moduri:

1. îi accentuează potențialul simbolizator și
2. îi relevă funcția de produs și producător de realități sociale.

Pentru ca utopia să devină relevantă în imaginarul contemporan, discursul său narativ trebuie să treacă de o formă de validare. Mecanismele de validare ale ficțiunii sunt raportabile la imaginarul social și la contextul istoric al societății. Georges Sorel sugerează un mecanism prin care mitul devine realitate. El consideră mitul „o forță istorică”, ce „nu poate fi contrazisă devreme ce este, fundamental, expresia convingerilor unui grup” și se diferențiază, astfel, de „simple descrieri istorice”³. După Sorel, mitul are o putere transformatoare ce nu este regăsit în alte forme narrative. Pentru că mitul nu pretinde conexiunea absolută cu realul, indivizii înțeleg că este reprezentativ doar pentru anumite valori care pot fi idealizate, deși există posibilitatea să nu se definească vreodată pe deplin în concretul social. Ca atare, putem subscrie că utopia are asupra realității un impact similar cu al mitului. Acesta se datorează, într-o măsură decisivă, capacității de simbolizare a valorilor și noțiunilor relevante.

În fine, tradiția utopică se distinge nu doar prin încrederea într-o societate idea-

1 Antohi, Sorin, *Utopica. Studii asupra imaginarului social*, Editura Științifică, București, 1991, p. 43.

2 Kumar, Krishan, *Utopianism*, Open University Press, Milton Keynes, Marea Britanie, 1991, p. 24.

3 Sorel, Georges. *Reflections on Violence*, Cambridge University Press, Cambridge, Massachusetts, Statele Unite, 1999, p. 20, 29.

lizată, dar și prin satirizarea, uneori dusă la extrem, a propriilor idealuri de perfecțiune, pentru a demonstra că pericolul social poate exista și în construcții ideale. În această accepțiune, utopia devine distopie, conform definiției deja stabilite - vezi *Brave New World* a lui Huxley sau *1984* de George Orwell. Distopiile exprimă, ca și utopiile convenționale, imaginea idealizată a societății, distorsionată însă de o malformație gravă, ca avertisment al pericolelor latente din aranjamentul socio-politic contemporan (selecția eugenică în *Brave New World*, alterarea istoriei și condiționarea mentală în *1984*). Și în cazul satirei distopice, simbolizarea este esențială ca mecanism al avertizării.

Trăgând linie, putem identifica trei caracteristici ale tradiției utopice:

1. teritoriu comun de imagini cu valoare arhetipală,
2. capacitate de simbolizare a acestor valori în imaginarul social, similară mitului și
3. capacitatea de auto-critică a potențialelor excese ale prezentei ordini sociale, dar și a propriei viziuni idealizate, exprimabilă prin distopie.

Având ca punct de plecare aceste coordonate, putem spune că utopia ca simbol transcende condiția impusă de perspectivele academice sub care a fost tratată – ca gen literar și teorie politică. Perspectiva mea polemizează cu aceste abordări, care fac din utopie o simplă convenție literară, sau o figură de stil politic fără aplicabilitate practică. Utopia ca formă a simbolizării e expresia exemplară, eminentă a unei armonii dinamice și creatoare între imaginar și critică politico-socială. În această formă, putem continua analiza în direcția temelor-simbol prezente în discursul mediatic contemporan aduse în discuție anterior. Obiectivul principal este de a demonstra că marile concepte-simbol ale discursului mediatic moștenesc preceptele utopice.

Ipoteza de bază a cercetării enunțată mai sus poate fi demonstrabilă plecând de la o analiză sub toate aspectele, cognitiv, expresiv, operativ, a simbolului. Structura simbolului (coeziunea dintre două elemente mutual ireductibile – expresia și semnifi-

cația) e un indiciu despre faptul că tradiția utopică, așa cum am definit-o, și temele media pe care urmează să le abordăm aparțin unor registre discursive similare. Ca atare, se cuvine să aruncăm o privire mai îndeaproape asupra conceptelor-simbol.

Concepte-simbol în discursul mediatic

Postmodernitatea e o vreme prielnică interpretării, deoarece reciclează și reimaginează sub forme noi, adaptabile realităților contemporane, concepte și forme ale imaginarii din perioada pre-modernă. Teme precum globalizarea, corporatismul, încălzirea globală sau trans-umanismul sunt forme discursive reînnoite ale elementelor simbolice ale construcțiilor utopice și distopice.

Globalizarea este o temă perenă în discursul mediatic. De la viziunea lui Marshall McLuhan privind emergența „satului global”, confirmată de evoluția dramatică a telecomunicațiilor și a internetului, până la „democratizarea” televizuală a conflictelor, procesul globalizării a transformat profund mediul economic, politic, tehnologic și cultural în care interacțiunile umane se desfășoară. Termenul denotă un fenomen multi-fațetat, cu rădăcini istorice adânci, rezultat al schimbărilor materiale, sociale și cognitive din ultimii 40-45 de ani. Globalizarea este materială în sensul că implică schimbul rapid și neconstrâns de capital, tehnologie, bunuri și mână de lucru. Dimensiunea materială a globalizării este facilitată de inovații în domeniile comunicațiilor și transportului. Globalizarea este socială, permițând inovații în plan socio-politic, disrupția și reorganizarea instituțiilor existente. În fine, globalizarea este cognitivă sub două sensuri:

1. este raționalizată ideologic în numele eficienței și, în cazul economiei globale, a profitului,
2. efectele materiale și sociale ale globalizării au schimbat felul în care indivizii interacționează între ei. Acest al doilea efect cognitiv este sumarizat mai corect de Anthony Giddens: „Globalizarea este de-



finibilă drept intensificarea relațiilor sociale ce conectează localități distante într-un asemenea fel încât evenimentele locale sunt influențate de evenimente petrecute la o distanță considerabilă și viceversa”⁴.

Fiind vorba de un proces de proporții monolitice, la scară mondială, felul în care globalizarea este înțeleasă de mentalul social depinde de reflectarea sa în discursul mediatic. Acesta, la rândul său, depinde de aria geografică, culturală și ideologică în care se desfășoară. Drept rezultat, discursul mediatic despre globalizare nu este unitar, ci fragmentat în două dimensiuni simbolice: dimensiunea cosmopolită și dimensiunea

imperialistă. Prima, ilustrată de simbolul satului global, zugrăvește o imagine unitară și unificatoare a comunității internaționale și vorbește despre concepte superlative de identitate suprastatală: democrație globală, cetățenie globală, justiție globală, sfera publică globală. Viziunea imperialistă asupra globalizării este asociată cu critica adusă politicilor economice neo-liberale și, mai recent, politicii externe și militare americane.

Cosmopolitismul desemnează conceptual o societate globală și supranațională. Această fațetă a discursului mediatic despre globalizare este o versiune extinsă la nivel

⁴ Giddens, Anthony, *The Runaway World: How Globalization is Reshaping Our Lives*, Ed. Routledge, Londra, Marea Britanie, 1990, p. 64.

global a Utopiei, în forma ei primordală descrisă de Morus și, prin extensie, a Cetății platoniciene. În tratarea temei globalizării, cercetarea are ca obiectiv să demonstreze legătura cu formele simbolice corespunzătoare din tradiția utopică. La fel, viziunea imperialistă asupra fenomenului își poate trasa originile în distopie. Celelalte concepte-simbol care urmează a fi tratate de acest studiu sunt tributare, într-o bună măsură, globalizării.

Corporatismul și încălzirea globală sunt predominant concepte distopice. Primul este un derivat al perspectivei imperialiste asupra globalizării. Corporațiile multinaționale au penetrat într-o asemenea măsură imaginarul colectiv, încât este greu să imaginezi o viziune a lumii moderne fără McDonald's, Coca-Cola sau Microsoft. Fiecare își canalizează eforturile spre a domina o anumită funcție sau nevoie socială, fie că vorbim de alimentație rapidă, informație și informare sau modă. În această interpretare, corporatismul își are rădăcinile în funcționalismul structural, paradigmă sociologică ce interpretează societățile ca entități sau sisteme integrate, armonioase, așezate pe relații funcționale, pragmatice, care le asigură echilibrul consensului și ordinii sociale. Fiecare element al sistemului îndeplinește o funcție socială clar determinată. Corporațiile, având o arie de expertiză restrânsă la un singur domeniu al vieții sociale, îndeplinesc funcții sociale specifice. Oferă bunuri și servicii de care indivizii au nevoie, fac salturi tehnologice însemnate prin intermediul diviziilor de cercetare și dezvoltare și domină piața globală. Sub acest aspect, îndeplinesc cel puțin un precept utopic: aduc societatea mai aproape de imaginarul „loc bun” (*eutopia*).

Tranziția de ordin simbolic a conceptului din plan pozitiv în plan negativ este de dată relativ recentă. În accepțiunea contemporană a termenului, derivată din științele sociale și propagată de discursul media,

corporatismul este forma extremă, abuzivă și necontrolată a capitalismului, propagată la scară globală. Autori precum Herbert Marcuse, Noam Chomsky sau, mai recent, Naomi Klein, susțin în discursul lor această perspectivă. Interesele corporatiste duc frecvent la intervenționism în politica internă a statelor în care multinaționalele activează, transformă mass-media în mecanism de îndoctrinare⁵ și profită de urmările evenimentelor nefericite din sfera publică pentru a le transforma în oportunități de dezvoltare (așa-numitul „capitalism al dezastrelor”⁶). Sub această formă, corporatismul este asimilabil simbolisticii distopice de sorginte orwelliană, înlocuind aparatul opresiv de stat cu un la fel de opresiv sistem privat multinațional. Conexiunile dintre cele două concepte vor face obiectul studiului amănunțit.

Încălzirea globală s-a inserat în imaginarul social ca cea mai importantă problemă de mediu a momentului. La o constatare sumară, consecințele observabile ale fenomenului sunt creșterea pe termen lung a temperaturilor medii regionale, scăderea în volum a precipitațiilor și ridicarea nivelului mării. Este de așteptat ca acest tipar să continue pe măsură ce procentajul emisii ce produc efect de seră crește. În timp ce analizele științifice ale schimbărilor climatice antropogenice își au originile în finalul de secol 19, intrarea subiectului în discursul mediatic și, de aici, în imaginarul social, este de dată mult mai recentă. Încălzirea globală a apărut ca temă de dezbatere politico-socială pe la începutul anilor '80. Numeroși autori, analiști și politicieni au înaintat ipoteze alarmiste privind fenomenul, susținând schimbări sociale majore. Într-un articol influent publicat în *Atlantic Monthly*, Robert D. Kaplan a previzionat principala provocare externă a lumii occidentale ca fiind „impactul politic și strategic al populațiilor în mișcare, generând boli, defrișări, eroziuni ale solului, scăderea resurselor de

5 Un comentariu aprofundat al interpretării date mass-media ca mecanism al doctrinei corporatiste se găsește în Herman, Edward S. și Chomsky, Noam, *Manufacturing Consent. The political economy of the Mass-Media*, Ed. Pantheon Books, New York, 1988.

6 Pentru o privire mai atentă asupra conceptului de capitalism al dezastrelor, a se vedea Klein, Naomi, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, Ed. Metropolitan Books, New York, 2007.

apă potabilă [...] – migrații de masă care vor incita, la rândul lor, conflicte”⁷. Urmând o linie discursivă similară, Thomas Homer-Dixon este de părere că “schimbările climatice favorizează [...] insurgențe, genocid, atacuri de gherilă și terorism global”⁸. Pericolul iminent al transformărilor climatice provocate de om este subiectul documentarului „An Inconvenient Truth”, ce îl are drept protagonist și promotor pe fostul vicepreședinte american Al Gore.

Care este conjuncția dintre schimbările climatice și simbolistica utopică? Cu siguranță, previziunile unei transformări catastrofale în plan climatic, urmată de consecințe extreme de tipul migrațiilor în masă și conflictelor pentru resurse, este un subiect distopic. Simbolistica încălzirii globale moștenește, chiar dacă prin alte coordonate ale implicațiilor potențiale, pe cea a holocaustului nuclear, temă recurentă a discursului media din perioada Războiului Rece. Chiar dacă nu este o temă cu origini *de facto* în tradiția utopică, ci cronologic îi succede, ea apare frecvent în reprezentările distopice ale societății post-apocaliptice, apărute în urma unei conflagrații sau catastrofe de proporții. Ca atare, merită cel puțin o tratare analitică, pentru a identifica similitudinile între simbolistica distopică.

În ce privește trans-umanismul, orientarea sa conotativă în discursul media este dihotomică, oscilând între utopie și distopie. Termenul „trans-umanism” apare în premieră în scrierile biologului Julian Huxley, primul director al UNESCO. El spunea în 1927: “specia umană poate, dacă o dorește, să transeandă condiția – nu doar sporadic, un individ aici, un individ acolo, ci în întregul ei, ca umanitate. Se cuvine să avem un nume pentru această nouă credință. Poate că *trans-umanism* este cuvântul

pe care îl căutăm: omul rămâne om, dar își depășește condiția, realizând noi posibilități pentru el și natura sa umană”⁹. Cinci ani mai târziu, fratele lui Julian Huxley, Aldous, publică *Brave New World*, care, alături de 1984-ul orwellian, rămâne în imaginarul social ca arhetip al distopiei moderne. Huxley descrie o distopie unde condiționarea psihologică și fiziologică, libertinajul sexual mandatoriu, biotehnologia și un narcotic numit “soma” sunt folosite pentru a menține populația într-o stare de placiditate conformistă. Societatea este organizată într-un sistem castic, guvernat de 10 controlori mondiali. Copiii sunt concepuți în clinici de fertilitate și gestați artificial. Pentru autori precum Brian Anderson, adevărata amenințare a unei societăți distopice „nu provine din forța brută, ci din seducție fatală: *Brave New World* al lui Huxley, și nu 1984 al lui Orwell, este distopia relevantă a secolului 21”¹⁰. Conform perspectivei lui Anderson, „într-o lume unde proiectarea copiilor a fost perfecționată, temeliile democrației pot fi ușor sfărâmate. Individul post-uman va fi în mod cert mai puternic, mai inteligent și mai atractiv. [...] Garantează practica unei politici eugenice luminate îmbunătățirea societății pe de-a întregul? Sau avem înaintea o lume în care, citându-l pe Jefferson, unii se nasc cu șei în spinare iar alții cu cizme de călărie și pintenii?”¹¹

Controversa s-a amplificat de la începutul anilor '90 încoace, odată cu intrarea în atenția actorilor sociali a tot mai multe teme de discuție reunite sub umbrela generică a trans-umanismului: fertilizarea in-vitro, clonarea, tratamentul cu celule stem, până la foarte recenta dezbatere asupra pașapoartelor biometrice. Divizarea de opinii împarte sfera publică în două tabere, care transcend coordonatele dihotomiei politice stângă-dreapta sau a opoziției religie-

7 Kaplan, Robert D., *The Coming Anarchy*, publicat în *Atlantic Monthly*, nr. 2(2), Boston, Statele Unite, 1994, pp. 44–76.

8 Homer-Dixon, Thomas, *Terror in the Weather Forecast*, publicat în *New York Times*, 24.04.2007, disponibil pe site-ul www.nytimes.com.

9 Huxley, Julian, citat de Hughes, James, *Citizen Cyborg: why democratic societies must respond to the redesigned human of the future*, Westview Press, Cambridge, Massachusetts, Statele Unite, 2004.

10 Anderson, Brian C. *Identity Crisis*, articol publicat în *National Review*, New York, nr. 54, 10, 3 iunie 2002, p. 41.

11 *Idem*. p. 45.

știință. Este de remarcat că indivizi din zone diferite ale spectrului politic sau religios pot cădea de acord în susținerea sau respingerea argumentului trans-uman.

Tabăra favorabilă trans-umanismului susține distribuția pe scară largă a acestor tehnologii în beneficiul societății. În plan simbolic, susținătorii trans-umanismului văd în beneficiile acestuia calea către o utopie biologică, în care omul poate atinge idealul social prin perfectibilitatea fiziologică. Încrederea în tehnologie rațională îi situează pe partizani în tradiția liberală clasică. Unul dintre avocații acestei perspective este sociologul James Hughes. El afirmă că tehnologiile trans-umane pot îmbunătăți calitatea vieții fără a atenta la ordinea socială, atât timp cât oricine poate avea acces la ele.

În viziunea sa, provocările bio-politice ale „secolului trans-uman” solicită o întoarcere la principiile de bază ale democrației pentru a avea efect: libertate, egalitate și dreptul la urmărirea fericirii. Pledoaria sa se construiește în jurul conceptului pe care îl numește „trans-umanism democratic”, ce are ca fundament respectul dreptului individual asupra propriului corp, oferind în același timp oportunitatea de îmbunătățire tehnologică accesibilă. Democratizarea tehnologiei este cheia evitării unui scenariu post-uman de tipul celui descris de Aldous Huxley¹².

Detractorii trans-umanismului își împart discursul în două direcții. Prima susține că alterarea naturii afectează negativ esența personalității și duce la o omogenizare ce transformă societatea nu spre o îmbunătățire, ci spre mediocrație, prin egalizarea fizică și psihică a indivizilor. Cea de-a doua perspectivă afirmă că divizarea socială între *homo sapiens* și *trans-homo sapiens* va duce la un inevitabil conflict și la o nouă divizare pe clase, având de data aceasta ca și criteriu supremația nietzscheană a *übermensch*-ului biotehnologic¹³.



Fără puțință de tăgadă, trans-umanismul, cu numeroasele sale subdiviziuni, este omniprezent în peisajul de dezbatere mediatic. Ca și încălzirea globală sau corporatismul, apare ca temă recurentă într-o paletă largă de formate informaționale și de divertisment, de la *talk-show*-uri până la literatura și cinema-ul de anticipație.

12 Pentru un studiu mai aprofundat al democrației trans-umane, a se vedea Hughes, James *Citizen Cyborg: Why Democratic Societies Must Respond to the Redesigned Human of the Future*, Westview Press, Cambridge, Massachusetts, Statele Unite, 2004.

13 Mai pe larg despre critica trans-umanismului în Bostrom, Nick, *In Defense of Posthuman Dignity*, publicat în *Bioethics*, Blackwell Publishing, Oxford, Marea Britanie, nr. 19, iunie 2005, pp. 202-214.

