

caiete critice

3 (269) / 2010



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION



Jurnal pe sărite
de Eugen Simion

Radu Tudoran între
biografie și destin

Mihai Ispirescu - 70
de Eugen Simion, Fănuș Neagu,
Lucian Chișu, Nicolae Iliescu

Epilog la lumea
Morometilor
de Sorin Preda

Veneția și pictorii
români
de Gheorghe Vida

Ave Veneția
de Pavel Șușară

caiete critice

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

Redacția:

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

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



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

ISSN: 1220-6350

Colegiul editorial:

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

CUPRINS

3/2010

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: Jurnal pe sărite (II) 3

CENTENAR RADU TUDORAN

Cristina DINU: Radu Tudoran între biografie și destin 6

MIHAI ISPIRESCU - 70

Eugen SIMION: Mihai Ispirescu - Portret în peniță 16

Fănuș NEAGU: Par délicatesse 18

Lucian CHIȘU: Timpul realității, timpul ficțiunii 21

CONVORBIRI

Nicolae Iliescu în dialog cu Mihai Ispirescu 25

DOCUMENT

Tudor NEDELCEA: Eugen Ionescu, absolvent al Liceului "Carol I" din Craiova 30

George NEAGOE: Intelectualii mesei *rotonde* 33

Sorin PREDA: Epilog la lumea Moromeților - Siliștea Gumești - ultimul capitol,
ultimul personaj 36

COMENTARII

Rodica SAGAIAC: Nichita Stănescu: O viziune postromantică a sentimentelor? 42

Alunița COFAN: Grotescul în proza lui Arghezi (excesul de urât: oribilul) 46

Felix NICOLAU: Lungul drum al pornografiei către literatura erotică (I) 52

CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: *Antologia rușinii* 56

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Maria MOLDOVEANU: Studiul organizațiilor culturale 58

ARTĂ ȘI SPECTACOLE

Serge FAUCHEREAU: Expressions indigenistes en amerique latine et aux Antilles (III)	64
Dan PĂCURARIU: Arhitectura în pas cu cerințele secolului XXI. Conservare, restaurare, modernizare și integrare	69
Pavel ȘUȘARĂ: Ave Veneția	77
Gheorghe VIDA: Veneția și pictorii români.....	78

*Acest număr este ilustrat cu lucrări prezentate
cu prilejul Simpozionului
Veneția în cultura românească*

*Acest număr a apărut cu srijinul
Primăriei Secor 2 - București,
primar Neculai Onțanu*

Eugen SIMION

Jurnal pe sărite (II)



Abstract

This is the second part from a series of confessions written by Eugen Simion. The first one was published in our review no. 2/ 2010. The author makes a few remarks, statements and judgments about literary criticism, diaries and public opinion, starting from his readings.

Keywords: Sainte-Beuve, literary criticism, diary, Paul Claudel, Jean Genette, Jean-Paul Sarte, I. L. Caragiale.

Sainte-Beuve notează în *Caietele* sale: „critica este plăcerea de a cunoaște spiritele, nu de a le domina”. Cât se poate de just. O modestie pedagogică este necesară, cred, în critica literară – o profesiune pe care mulți o văd ca o instanță de judecată antipatică. Unii îi spun *critică judecătorească* și o suspectează fie de dogmatism (identificat cu îngustimea spiritului și lipsa de gust), fie de subiectivism abuziv (frivolitatea și necinstea spiritului), dacă nu de amândouă la un loc. Modestia, așa dar, nu-i de disprețuit în actul critic și eu aș traduce astfel acest termen: modestia este calitatea intelectuală a criticului a nu se substitui operei literare, însușirea sănătoasă de a lăsa poemul sau romanul să vorbească. Criticul trebuie să fie acel profesor bun care, după psihanalistul Lacan, intervine în discuție atunci când elevul său are deja răspunsul pe buze...

Dar este criticul literar așa de modest în fața operei pe care o analizează? Se mulțumește el doar cu *plăcerea de a cunoaște spiritele* și nu este deloc ispitit să le domine („de les régenter”, scrie Sainte-Beuve)? Citindu-i pe criticii vechi și noi, n-aș putea spune că ei se mărginesc doar să cunoască spiritele, să stea în rândul doi... Până la un punct, faptul nu-i posibil. Actul critic este un act subiectiv, modestia este, în fapt, o strategie, în realitate criticul nu se mulțumește niciodată cu locul secund... Iată-l pe

Sainte-Beuve. Plăcerea de a cunoaște spiritele este, într-adevăr, mare și evidentă în discursul său, dar, când îl citești cu atenție, observi că și plăcerea de a le domina este tot atât de mare. Cine își propune să stabilească o scară de valori în literatură face, direct sau indirect, un exercițiu de autoritate. Modestia este bună, repet, dacă ea permite accesul spre înțelegerea operei și facilitează cunoașterea spiritului. Dar modestia nu este niciodată modestă în critica literară. Modestia este pionul care deschide această sofisticată partidă de șah care este critica literară. O partidă între jucător care înfruntă, uneori zilnic, alt partener (un partener necunoscut, astuțios și plin de mistere).

Ca să tragem o concluzie dreaptă din vorbele lui Sainte-Beuve: criticul bun nu trebuie să pornească de la premiza că fără el opera nu există, chiar dacă în secret crede acest lucru. Puțină ipocrizie (ipocrizia modestiei) nu-i strică. Autoritatea vine de la sine.

*

Tot Sainte-Beuve (în *Causeries du lundi*, 20 ian. 1851): „această facultate *demi-metamorphose* care este jocul și triumful criticii, și care constă în a se pune în locul autorului”... Frază ușor sibilinică. Cum am putea s-o traducem? Poate în chipul următor: critica are calitatea de a se adapta, criticul poate intra în pielea autorului, în fine, critica se poate



metamorfoza (cel puțin în parte) în funcție de obiectul pe care vrea să-l cunoască. Până aici lucrurile sunt clare. Dar este bine sau este rău ca un critic literar să se pună în locul autorului? N-am un răspuns limpede la această întrebare. O minimă identificare este necesară pentru a cunoaște mai bine opera și, cunoscând-o din interior, s-o poate analiza mai drept. Și, analizând-o, s-o reinventeze din punct de vedere critic. O idee care-i plăcea lui G. Călinescu. Sainte-Beuve însuși lasă în *Caiete* ezitarea la o parte și notează: „critica este pentru mine o metamorfoză: încerc să dispar în personajul pe care îl reproduc”. O modestie, încă o dată, suspectă.

*

Ce-i curios este faptul că acest critic format la școala clasicilor se îndoaiește de calitățile ironiei. În *Mes Poisons* observă că, dintre toate posibilitățile spiritului, *ironia este cea mai puțin inteligentă...* Să spui acest lucru într-o țară în care ironia este o componentă a spiritului de finețe și, așa zice, o virtute națională este un act de curaj. Nu-l înțeleg aici pe Sainte-Beuve. Explicația să fie faptul că el trăiește într-o epocă romantică și, se știe, romanticii iau lucrurile în serios, prea în serios? Dar și filosofi romantici acceptă ironia intelectuală, aceea care permite spiri-

tului înalt să treacă prin lumea contingentului... Oricum am judeca lucrurile, Sainte-Beuve n-are nicio șansă să compromită funcțiile ironiei. Dovadă este faptul că ironia rămâne, cum îi spune cineva, alcoolul spiritului. O băutură de care, de multe ori, se abuzează.

*

Pentru a-l reabilita în ochii modernilor, care-i reproșează totul, începând cu faptul că a confundat *eul biografic* cu *eul profund* (acela care creează opera), așa cita din Sainte-Bauve această propoziție bine de pus sub ochii criticilor pozitiviști, erudiților, soarecilor de bibliotecă sau, cum le zice în deriziune G. Călinescu, *cotorologilor* de pretutindeni: „vreau erudiție, dar o erudiție stăpânită de judecată și organizată de gust”... O erudiție organizată de bunul gust – admirabil!

*

Mi-am amintit zilele acestea, răsfoind gazetele din capitală, de o previziune sumbră a lui Nietzsche din 1882: „încă un secol de jurnalism și toate cuvintele vor puțin”... Nu mai pot spune nimic. Sau doar atât: uneori profetismul cel mai negru se slujește de cuvinte bine alese, cuvinte norocoase într-un discurs scripitor. Cioran, dintre români, este cel mai elocvent în această privință.

*

I.L. Caragiale vorbește undeva despre „tachisma muierescă”. Ce-o fi aceasta? Să se refere, cumva, la stilul politicii românești? Stilul pasiunii sentimentale? Stilul lumii românești, pur și simplu? De studiat...

*

Am o calitate criminală de a rătăci hârtiile în casă (articole, cărți, scrisori etc.). Petrec o bună parte din timp căutând cărțile și însemnările de care am nevoie. „Petrec” este un fel de a spune. Mă chinuiesc. Nu sunt de felul meu un om neglijent, nu sunt propriu zis un risipitor, dar, locuind într-un apartament modest, sunt strivit, pur și simplu, de cărți și înecat în hârtii. De aceea, trec periodic prin crize de furie care, în fapt, sunt crize de disperare. Îmi vine să distrug orice foaie care îmi iese în cale, să arunc orice

carte, sunt pe punctul de a deveni un veritabil asasin. Noroc că pornirile criminale îmi trec repede, altfel cine știe câte cadavre de hârtie aş lăsa în urma mea.

*

De notat despre această femeie culturală care apare în fiecare seară la televiziune: ea afișează o *virtute înțepată*, o intransigență morală de *față sofisticată*. Parcă s-ar fi hrănit, încă din copilărie, cu sârmă ghimpată și ar fi dormit toată viața pe dicționare și enciclopedii de a doua mână. Orice propoziție pe care o spune este plină de ifose și orice cuvânt duhnește a suficiență agresivă, prostească și, cum am zis, *înțepată*. Țața culturală, țața analistă...

*

Rețin însemnările pe care Paul Claudel le face în jurnalul său intim la moartea lui Gide. Doi scriitori reprezentativi pentru lumea intelectuală modernă. Unul (Claudel) este un spirit religios (aproape mistic, auster, puțin bigot!). Celălalt (Gide) e „nesupusul” de profesie, cu gusturi „particulare” (cum zic francezii pudici), provocator în artă și morală. În 1951 Gide moare și Claudel scrie în jurnal o frază rea, cinică în legătură cu această dispariție: „moralitatea publică va câștiga mult, iar literatura nu va pierde mare lucru”... Citind-o, mă gândesc: să te ferească Dumnezeu de asprimea spiritelor religioase! Iar când spiritul religios se întâmplă să sălășluiască în sufletul unui scriitor, atunci se deschid larg porțile iadului. Claudel, misticul, piosul, bigotul îi face în jurnal contemporanului său Gide un portret în care otrăvurile se unesc cu asprele culori ale întunericului și esențele mlaștinii: Gide este în această combinație: „un esprit en pente”, adică „un spirit mocirlos [...], o cisternă otrăvită”... De unde se poate trage încheierea că marii creatori se iubesc, uneori, cu o ură grea sau se gratulează cu o sinceritate devastatoare...

*

Apropo de tirania opiniei publice. Montesquieu scrie undeva: există două feluri de tiranie: *una reală, care consistă în violența guvernării, și una de opinie care se face simțită*

atunci când cei care guvernează iau decizii care șochează modul de a gândi al unei națiuni... Câtă dreptate are filosoful iluminismului se vede limpede și azi, în plin proces de *mondializare*, în societatea cunoașterii... A dispărut, în societățile democratice europene, cel puțin, marea tiranie (*tirania guvernului*), dar acționează foarte eficient tirania *opinie publice* care, în fapt, este tirania unui grup care a reușit să acapareze puterea. De cele mai multe ori prin intermediul *media* și cu ajutorul votului popular. O simțim mereu pe pielea noastră. O dictatură (tiranie) a prostului gust, un efort sistematic de a ne sufoca spiritul. Urmăriți, vă rog, seară de seară, timp de o săptămână, pe analiștii noștri politici și veți înțelege mai bine acest proces... Ce-i grav este faptul că individul nu prea are mijloace să se apere. Este încolțit din toate părțile. Devine, vrea, nu vrea, captiv. Un prizonier de lux al tehnologiei de vârf.

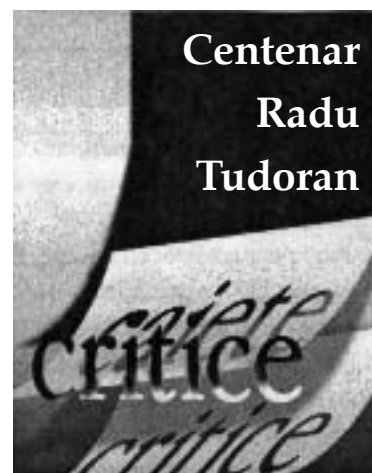
*

Jean Genet, acela pe care Jean-Paul Sartre l-a numit într-o carte din 1952 „Sfântul Genet – comedian și martir” este de părere că ura este un factor esențial pentru un creator. „Din ea se vor naște ideile noastre”, zice el. Ura, care va să zică, este creatoare. Doar ura? Așa s-ar putea înțelege lucrurile din această propoziție, după mine, completamente falsă. Dacă este așa cum spune Jean Genet și la rădăcina ideilor noastre stă, generativă, lumina urii, atunci interpretarea lui Sartre este totală mincinoasă pentru că morala sfinților se bazează nu pe ură, ci pe iubire. Cel puțin în lumea creștină. Cum putem să-l socotim pe omul care se bizuie în tot ceea ce scrie pe ură un *martir*, un *sfânt*?... Jean-Paul Sartre, care se crede un raționalist incoruptibil, ne trage pe sfoară...

Dar este, mă întreb, ura rodnică, ies cu adevărat din ea marile noastre idei, ura să fie starea de grație a ideilor, anotimpul moral și spiritual când ideile merg în vârful degetelor? Dacă ar fi așa, aş abandona numai decît literatura și, în genere, viața intelectuală. Aș interzice ideile ca să pot condamna ura care, după mine, este fiica sterilității și a lipsei de caracter.

Cristina DINU

Radu Tudoran între biografie și destin



Abstract

*This is a presentation about the life and work of the Romanian novelist Radu Tudoran. Born on the 8th of Marche 1910 as Nicolae Bogza, he was the brother of the more known writer Geo Bogza. Radu Tudoran has earned his fame owing to his two novels *Un port la rasarit* and *Toate panzele sus!*.*

Biografia lui RADU TUDORAN este itinerariul unui destin care s-a dăruit la modul total literaturii: „a trăit pentru a scrie”.¹ Despre viața scriitorului ne-au rămas puține date: câteva interviuri prin revistele literare ale vremii, o prezentare a scrierilor făcută de el însuși, însemnări ale scriitorului Geo Bogza, fratele prozatorului și câteva jurnale de călătorie din care se conturează profilul său psihologic. Referirile stricte la momente ale vieții personale sunt destul de sumare, datorită nu numai unei firi discrete, reticente, chiar emotive, dar și a unei modestii pe care nicodată n-a afișat-o în mod ostentativ.

În interviul cu Sînziana Pop, scriitorul explică de ce n-a scris „o carte de mărturie”: deoarece a simțit nevoia să scrie „istoria vremii” sale și a dorit să-și rezerve timpul mărturisirii pentru atunci când „n-am să mai pot inventa, n-am să mai pot construi”. Fiindcă istoria e gata construită”;² Din păcate, acel timp a fost prea scurt pentru a recrea în roman imaginea vremii sale și scriitorul n-a mai avut răgazul să-și scrie jurnalul. Viața lui Radu Tudoran reprezintă un caz special de identificare cu actul creator, puține sunt evenimentele vieții lui ce nu au tangență cu activitatea de scriitor; actul

artistic este pentru acest prozator nodul polarizant al biografiei sale. Cei care l-au cunoscut vorbesc despre modestia sa funciara și reticența în fața zgomotului lumesc, a goanei după glorie și retragerea în spatele polemicilor literare și politice pentru a-și desăvârși în tăcere opera monumentală, convins fiind că „literatura este, în primul rând, o opțiune” și că „un efort atât de prelungit nu se poate închipui fără să renunțe la multe practici comode și multe bucurii”.³

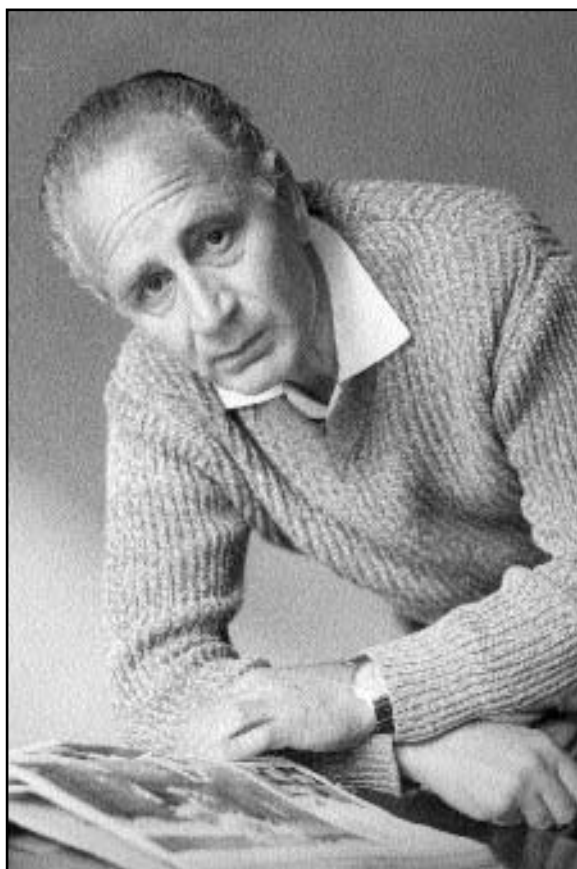
Se verifică, poate, în acest caz, mitul creatorului resorbit de propria operă, pe care și-o asumă de la vârsta de 8 ani, după cum vom vedea mai departe urmărindu-i firul biografic.

Radu Tudoran, pseudonimul lui Nicolae Bogza, se naște pe data de 08.03.1910 în comuna Blejoi, județul Prahova, ca fiu al lui Alexandru Bogza, originar din Bogzești de Roman, în vârstă de 45 de ani, șef de echipaj și funcționar în marina comercială, apoi antreprenor și al Ilianei Rhea Silvia din Galați (născută Vasile Georgescu), în vârstă de 37 de ani. (Nașterea a fost înregistrată în actul de naștere nr. 18 din registrul stării civile din comuna Blejoi, în prezența a doi martori, Nicolai G. Stoicescu și Petre M. Nicolescu, ambii de 43 de ani, funcționari,

1 Valeriu Râpeanu, *Curierul Național Magazin* din 19 noiembrie 1993

2 *Luceafărul*, nr. 43 din 1974

3 ibidem



domiciliați în aceeași localitate). Amândoi părinții sunt moldoveni, ceea ce are o anumită semnificație. Părinții săi, după cum mărturisește Geo Bogza, fratele scriitorului, i-au dat viață „pe când se aflau la jumătatea vieții lor.” Tatăl său „s-a rupt de vatra satului în care se născuse, pe pământurile Moldovei, și, la vârsta tinereții, punând capăt unei lungi tradiții, a colindat ca marinari mai multe mări ale lumii.”⁴

Radu Tudoran este ultimul din cei cinci copii ai familiei Bogza: Alexandru (1895-1973) absolvent de conservator, profesor de muzică și filozof, Ovidiu (1898-1986) inventator, șef de exploatare petroliferă, Elena (n. 1902) licențiată în drept, funcționară, scria literatură, fără să publice, Geo (1908-1993) scriitor. Din cei cinci copii ai familiei, niciunul nu s-a născut în același loc, ceea ce dovedește situația socială nesigură a părinților și o anume nevoie de căutare continuă,

transmisă și în temperamentul copiilor, firi total diferite una de cealaltă, având însă o trăsătură comună, predispoziția spre explorarea lăuntrică și exterioară.

Localitatea Blejoi, sat de câmpie, așezat pe malul Teleajenului, râul copilăriei, unde împreună cu fratele lui, Geo Bogza, a învățat să înoate înainte de a împlini 10 ani, și-a pus amprenta definitiv asupra universului interior, după cum mărturisește în câteva ocazii: „M-am născut la câmpie, unde am făcut prima școală, descoperind depărtările și încercând să înțeleg poziția mea față de ele. Am trecut odată pe Valea Prahovei, am văzut munții, dar mergeam prea repede, n-am putut să-i asimilez, în conștiința mea au rămas, până târziu, ca o irealitate. În schimb, tot atunci, când eram încă copil, am ajuns pe malul mării; prima ei imagine a fost uluitoare, mi se părea că nu este un element al naturii, ci o halucinație feerică, până ce am convenit că ea nu era decât prelungirea câmpiei unde mă născusem”⁵. Familia sa s-a stabilit în acest sat situat la 4 kilometri de Ploiești, deoarece tatăl său devine, din șef de echipaj, administratorul unei balastiere, dotate cu un excavator imens-montat pe trei șine de cale ferată-ce scotea pietriș și nisip, din albia râului, cu cele treizeci de cupe prinse pe banda rulanta. Atmosfera primilor ani ai copilăriei, tragic marcată de evenimentele primului război mondial, este amplu transfigurată artistic în romanul *Casa domnului Alcibiade*, al ciclului *Sfârșit de mileniu*.

O familie în care aproape toți copiii au avut veleități literare, este un lucru destul de rar, această predispoziție fiind transmisă pe linie paternă, după cum arată Geo Bogza în ultima sa carte realizată cu Diana Turconi: „tatăl meu a fost marinari și a călătorit mult prin lume. Cred că el a acumulat o mare cantitate de impresii și din ele se trage, probabil, pornirea noastră spre scris”⁶. Tot el se referea la numele intim de Buik pe care familia i-l adresa lui Radu Tudoran. De asemenea Geo Bogza mă-

4 Geo Bogza în dialog cu Diana Turconi, *Eu sunt ținta*, București, Editura Du style, 1996.

5 Radu Tudoran – *Flăcările*, postfață *După patruzeci de ani* Editura Eminescu, 1987.

6 Geo Bogza, *În dialog cu...*, *Ibidem*.

turisește în aceeași carte că în „copilărie și adolescență am fost legat de el mai mult decât de toți ceilalți frați. Mai apoi, în cele mai multe cazuri ne-am înțeles, nu au fost între noi mari divergențe, dar nici o dragoste leșinată. Ultimii ani ne-au apropiat foarte mult unul de altul.” Despre mama, tot Geo Bogza își amintește: „o ființă harnică, discretă și blândă, care din când în când, dacă ne făceam vinovați de vreo năzbâtie, chiar nemaipomenită, ne bătea cu papucul. Cu palma nu țin minte să ne fi atins, astfel decât în mângâiere.” (...) „Mama nu a pus niciodată flori într-o glastră. Cine știe de ce? Nici pom de Crăciun nu am avut, toată copilăria; și nici jucării. Era, la noi acasă un fel de sobrietate aspră. Ceva s-a chircit în sufletul nostru, definitiv. Dar imaginația ni s-a înari-pat, oferindu-ne destule revanșe.”⁷

Înclinația pe care Radu Tudoran a avut-o întotdeauna pentru spațiul vast al mării, ca expresie a întinderilor nesfârșite, pornește de la modelul câmpiei natale, arhetip matriceal, prelungit în imaginea mării pe care o descoperă la vârsta de 12 ani, când evadează din toposul geografic al copilăriei, înainte ca ea să se sfârșească: „Nu pot să nu mă gândesc la locurile copilăriei, fiindcă lor le datorez formația sufletului meu și a firii mele. Dar am plecat demult de-acolo și când mă întorc, încerc să mă caut printre amintirile îndepărtate, chiar dacă atunci când mă regăsesc, nu mă simt la mine acasă.

Am mai spus și am mai scris, că între elementele care mi-au marcat viața, esențial rămâne primul peisaj descoperit, contemplat și apoi explorat cu puterile personale. În limitele lui mi s-au desfășurat copilăria și acolo am început să descopăr geografia și lumea. În așa fel s-au așezat amintirile despre lumea mea, încât niciodată n-aș putea să uit vremea aceea. După cum n-aș putea să uit nici decorul. Deși, s-au schimbat multe acolo și-a apărut un oraș gigant în zarea plină de mister altădată, recunosc locurile cum le-am văzut prima oară, mă recunosc și pe mine proiectat în peisajul copilăriei;

nimic nu-mi este străin în lumea aceea regăsită și rememorată, dar, cu toate acestea, nu mă simt la mine acasă. Pe-acolo curge râul Teleajen, într-o albie atât de largă, c-ar încăpea în ea Amazonul. Privind cum se ducea apa la vale, am intuit, înainte de-a învăța geografia județului Prahova, că nu se poate opri, nici nu se poate interveni și că trebuie să ajungă până departe. Așa am dobândit sensul distanțelor și am înțeles că lumea nu se sfârșește la limita vederii mele.

Datorită apei care n-a încetat nici o clipă să curgă (...) s-a născut în mine părerea, la început vagă (...) că totul în natură se mută ca apele curgătoare și-atunci am știut că nici câmpia nu are un capăt, cum crezusem privind-o de la fereastră. De-aici n-a fost mult până să simt dorința de-a porni o dată în lume și de-a mă opri înainte de-a o cunoaște în întregime. Acest gând nutrit în viață nu s-a împlinit decât într-o mică parte, în tot nu se va împlini niciodată. Teleajenului și câmpiei unde am făcut primii pași din viață le datorez un apetit de viață nestins până astăzi, ceea ce dă existenței mele un sens plin de emoție și de culoare. Am astfel repere importante în domeniul copilăriei și totuși, când le caut sau când le regăsesc, nu mă simt la mine acasă.

Casa mea astăzi este aceea unde am scris ultima carte și unde sper s-o scriu pe cea următoare: în București la o poartă a Cișmigiului în fața unei străzi unde la începuturile mele literare am plasat o acțiune imaginară. Când vin acasă mă emoționează deopotrivă și trecutul și viitorul⁸. Cu altă ocazie, Radu Tudoran arăta că a evadat din spațiul geografic al copilăriei înainte ca aceasta să se sfârșească „el a devenit multiplu, dominat de marea pe care am întâlnit-o la 12 ani, ea este de fapt prelungirea câmpiei, primul meu peisaj, de aceea cred că m-a captivat.”⁹

De la vârsta de unsprezece ani, murindu-i tatăl, apăsarea vieții este resimțită acut, iar copiii sunt nevoiți să-și urmeze fiecare un drum propriu. Grijile familiei sunt pre-

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Manuscris*, Colecția Alexandru Miu – Câmpina, Muzeul B.P. Hasdeu.

⁹ Interviu cu Sânziana Pop în *Luceafărul*, nr. 43, 1974.



luate de Ovidiu Bogza, al doilea frate, deoarece fratele mai mare, Alexandru, absolvent al conservatorului și filozof, este o fire nepractică. De la tata rămăsese o moară în arenda și o fabricuță de var cu o poziție buna, pe gârta Teleajenului. Expirarea contractului morii, descoperirea unui munte de calcar spre Valeni - ceea ce ar fi dus la falimentul varniței -, ca și propunerea unui bancher, care avea un ginere petrolist la Buștenari (pe Ionel Stroe, personaj în romanul „Flăcările” al lui Radu Tudoran) de a administra întreprinderea acestuia, salariul bun care i se propunea, ca și locuința gratuită, îl determina pe Ovidiu Bogza să mute, în 1925 familia la Buștenari. Aici va ajunge la o situație mulțumitoare: înființează cu Gica (George), în 1927, o fabrică de sifoane (pe capetele sifoanelor erau imprimate cele două nume: G.O. Bogza, George fiind cel care se ocupa de distribuirea lor și apropiindu-și în cele din urmă numele popular de Geo: „- De unde ieși sifoanele?/ - De la Geo Bogza”), Ovidiu Bogza construiește, în asocieră, o fabrică de acid carbonic. Afacerea este foarte profitabilă, în final el ajunge

petrolist, proprietar al sondei „4 Bogza” de la Buștenari. Atmosfera acestei perioade este evocată realist de Radu Tudoran în romanul *Flăcările*, în urma vizitelor periodice pe care le face familiei stabilite aici.

Numai după ce parcurgi în întregime traseul artistic jalonat de vastitatea operei sale, poți înțelege cu adevărat viața lui Radu Tudoran, care se dezvăluie într-o labirintică și sinuoasă complicitate cu propria creație. Recunoașterea tacită a unei astfel de manifestări se face în sugestivul tablou biobibliografic *Scrierile lui Radu Tudoran prezentate de el însuși*, publicat în cea de a treia ediție revăzută a volumului sau de debut *Orașul cu fete sărace* la Editura Euromega, București, în îngrijirea lui Valeriu Râpeanu.

Începutul literar al lui Radu Tudoran se leagă de o vârstă incredibil de fragedă, avea doar 8 ani când a conceput primele scrieri; ca școlar, dădea prioritate scrisului: „e tot ce avea(m) în minte”, apoi își făcea lecțiile, fiind adeseori favorizat de profesori, motiv pentru care colegii îl numeau „într-o batjocură admirativă-maestru”, cuvânt dezavuat întreaga viață, părându-i-se întotdeau-



na că ascunde o ironie. Începând de la această vârstă își face ucenicia îndelung, timp de 20 de ani, scriind mii de pagini, până la vârsta de 28 de ani când publică prima pagină. Scrisul a reprezentat din copilărie o imperioasă necesitate de exprimare: „era o nevoie, ca foamea și setea, și poate că tocmai ca ele și-ar găsi o explicație biologică (...) era o euforie. Până la prima carte publicată; pe urmă am înghețat de frică.”¹⁰

Ca elev al școlii din Ploiești, viitorul scriitor nu se conformează întotdeauna convențiilor unui învățământ organizat după principii didactice pe care de cele mai multe ori le simțea străine de firea sa: „eram un școlar mediocru, înclinat mai mult să descopăr eu lumea, decât să o învăț de la alții”. Începe liceul tot aici, apoi se transferă la Liceul Militar de la Mănăstirea Dealu (1923-1930). Experienței anilor de liceu, etapa formativă marcanta în devenirea sa ulterioară, îi consacra autorul volumele doi și trei din ciclul *Sfârșit de mileniu*, *Retragerea fără torțe* și *Ieșirea la mare*, în care naratorul,

proiecția artistică a adolescentului Nicolae Bogza, relatează evenimentele vieții de elev intern al uneia dintre cele mai apreciate instituții școlare din acea perioadă, Liceul militar de la Mănăstirea Dealu. În volumul „Ieșirea la mare” scriitorul reînvie atmosfera vacanțelor din anii liceului când tânărul descoperă frumusețea spațiului marin.

Între anii 1930-1932 urmează cursurile Școlii de ofițeri de infanterie de la Sibiu. Eșecul examenului sau de la Școala de aviație și impresiile dobândite la Sibiu sunt schițate în volumul *Victoria neînăripata*, al patrulea din ciclul *Sfârșit de mileniu*.

Din 1932 până în 1938, este ofițer activ, sublocotenent la început, apoi locotenent, după care se retrage din viața militară pentru a se dedica literaturii.

Primele modele literare ale scriitorului au fost Petre Ispirescu, Petre Dulfu, Calistrat Hogaș, Costache Negruzzi, Mihai Eminescu, I.L. Caragiale și Mihail Sadoveanu, enumerați în ordinea în care i-a citit: „Când am descoperit biblioteca publică, nu mi-a

¹⁰ Interviu cu Ion Munteanu, în *România literară*, numărul 44 . 1977.

¹¹ *Ibidem*.

venit să cred că puteam să intru și să citesc tot ce-mi trecea prin minte; atunci am intuit paradisul despre care nu mă convinsese biserică. Dar cu mult mai înainte și mai greu de spus am avut de profesori cerul, câmpul, iarba și florile, gârla cu prundul și lunca, și tot ce încăpea în privirea mea de copil dornic să aflu lumea. Apoi vine clipa cea mai importantă: când am mers la școală și m-am rătăcit printre planșele care vroiau să-mi prezinte natura, dar nu puteau decât să mă înghețe și să mă prostească; m-a salvat mama ... În locul calului din fotografie, mort și țeapăn, ea mi-a arătat calul din curte. Uitându-mă la el, am izbutit dintr-o dată să-l descriu cu ușurință și cu bucurie, și cred că atunci am scris în gând primele mele fraze, făcute numai de mine. Restul a fost floare la ureche, așa se spune.”¹¹

De la vârsta de 28 de ani își începe activitatea literară cu adevărat, debutând cu reportajul - eseu *Oameni care nu au ce face cu viața și Oameni care nu au cu ce și-o ține* în *Lumea românească* (1938), având ca directori pe Zaharia Stancu și pe Constantin Clonaru, și cu nuvela *Aerodromul de la Șura Mică* în revista *Azi* (1939) a lui Zaharia Stancu.

Din 1938 datează întâlnirea prozatorului cu Eugen Lovinescu; deși nu a făcut parte din cenaclu, a fost odată acolo, dus de Șerbu și a citit una dintre nuvelele volumului *Orașul cu fete sărace*¹². Concluzia asupra lecturii a fost formulată de Eugen Lovinescu, arătând ca mediul despre care a scris autorul a mai fost explorat literar în reportaj de fratele sau Geo Bogza și nu mai are rost să scrie și el despre același lucru. Aceasta observație a fost determinanta spre a nu mai frecventa niciodată cenaclul. Alt motiv a fost faptul că cenaclul nu era „un salon literar, ci un laborator literar foarte academic, ori eu nu eram deloc academic, eram un sălbatic venit de pe câmp.”¹³ Deși considera că este grav pentru un debutant să renunțe la spiritul unui cenaclu, absența sa este motivată nu printr-un orgoliu exagerat, ci prin

răzvrătire, deoarece nu se putea conforma atmosferei disciplinate de acolo. Pe Eugen Lovinescu îl întâlnea adesea la cenaclul de la fosta librărie Alcalay, unde venea aproape zilnic cu o ora înaintea prânzului și discutau mai mult despre viața decât despre literatura. Deși amintirile lui despre el nu sunt prea bogate, părerea lui este că „a fost nu numai un mare critic, nu numai un mare scriitor, nu numai un iubitor de literatură, nu numai un veritabil, academician, dar a fost, cu siguranță și un mare senior.”¹⁴

Impulsul creator l-a determinat să scrie pentru că avea ceva de spus oamenilor, nu pentru a-și câștiga notorietatea, de aceea primele pagini le-a publicat sub pseudonime diferite. Începându-și activitatea publicistică la același ziar cu fratele său, a urmărit să nu fie confundați unul cu celălalt, cum se mai cunosc cazuri în literatură, dar să nici nu pară că ziarul ar fi o afacere de familie¹⁵. Unul din aceste pseudonime (Radu Tudoran) a devenit numele consacării sale, numai din întâmplare; a semnat cu el o coloană de ziar (*Curentul*, 1939) care mai târziu s-a transformat într-un roman de 500 de pagini (*Flăcările*). Scriitorul și-a ascuns identitatea nu neapărat din timiditate, ci mai ales din indiferența față de existența sa civilă. Experiența jurnalistică a fost pentru prozator foarte interesantă, considerând-o un exercițiu de lansare, fiind „poarta cea mai sigură către literatură”; deși i-a acordat un rol de tranziție în activitatea sa, ziaristica l-a pasionat: „toate experiențele m-au pasionat și le-am condus până la ultima consecință (...) Pentru mine, redacția ziarului era, pe vremea când am acceptat-o, un imens ecran de televiziune, inexistent pe atunci ca realizare electronică. Era o fereastră deschisă spre tot ce însemna omenirea. O telegramă de presă primită la miezul nopții reprezenta o bătaie de inimă. Într-o redacție de ziar, într-o singură seară, faci ocolul pământului”.¹⁶

12 *Manuscriptum*, nr. 1, 1974.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 Interviu cu Mara Nicoară în *Contemporanul*, nr. 45, 1989.

16 *Ibidem*.

După activitatea la ziarul *Lumea românească* a urmat colaborarea la *Timpul*, *Azi*, *Curentul*; ultima redacție a fost *Evenimentul zilei* la care colabora și Ion Vinea. Gazetăria l-a ajutat ca viitor scriitor să se familiarizeze cu tipografia pe care o considera „cea mai solemnă dintre catedralele construite vreodată de o credință omenească”, i-a facilitat cunoașterea unor oameni consacrați pentru care avea o imensă admirație.

În jurnalul de călătorie *La nord de noi înșine*, Radu Tudoran se refera la aceasta perioada a vieții sale (1939) când o ducea foarte greu din punct de vedere financiar și activitatea jurnalistică îi oferea doar un mijloc de subzistență și nicidecum posibilitatea unui trai decent: „În tinerețea mea, când îmi câștigam greu viața pe lângă o gazetă bucureșteană, am făcut fel de fel de năzdrăvănii ca să-mi merit pâinea cea de toate zilele, oricât ar fi fost ea de mică și de amară. Directorul aceluia ziar umbla mai mult prin străinătate, fusese când ambasador, când ministru de externe, iar redactorul șef îmi făgăduia săptămâna de săptămâna ca o să-mi mărească leafa. Atunci porneam pe strada, cu ochii în toate părțile, să vânez ceva ce nu se mai văzuse, pentru un reportaj de senzație, ca să-mi atrag mulțumirea redacției. Era la începutul verii lui 1939 și ziarele lăncezeau, o acalmie bolnăvicioasă se așternuse peste omenire [...]”¹⁷.

Atmosfera redacțională cu spiritul ei polemic și efervescent este evocată în romanul *Privighetoarea de ziua* și parțial în romanul *O sută una lovituri de tun*. Deși Radu Tudoran neagă de câteva ori încercarea de explicare a operei prin autor și a autorului prin operă, evidența interacțiunii dintre cele două elemente esențiale este vădită.

Părerea lui este că fiecare ziarist este un potențial scriitor, iar „ziarul e schița la zi a viitoarelor noastre romane”.¹⁸ Motivul principal pentru care a renunțat la viața de gazetar a fost acela că „ziarul reprezintă numai cotidianul, în timp ce literatura reprezintă epocă”. A renunțat la gazetărie după ce tipărise a doua carte și începuse la a treia.

La 14 decembrie 1939 se căsătorește cu Viorica Radovici în municipiul București, conform actului de căsătorie numărul 2071.

Intenția lui era să debuteze cu un roman, dar a înțeles că niciun editor n-ar fi publicat câteva sute de pagini ale unui autor necunoscut, de aceea a considerat necesar să-și deschidă drumul în literatură în mod normal cu proza scurtă, și-a transformat romanele în nuvele, multiplicându-le, din unul a scris două, iar altelei nouă.

Debutul editorial din 1940 cu grupajul de nuvele și povestiri *Orașul cu fete sărace*, exact când armata germană intra în Belgia (după mărturisirea autorului) este expresia încercării de a pătrunde în publicistică; acest debut ar fi rămas neobservat de critica literară dacă scriitorul n-ar fi avut un succes răsunător în 1942 cu primul sau roman *Un port la răsărit*. Radu Tudoran relevă succesul nesperat al acestui prim roman care s-a bucurat de aprecierea unanimă a criticii: cartea era considerată o consacrare.¹⁹ Romanul este definitivat după două versiuni anterioare și comentată favorabil de critica literară, în primul rând de Perpessicius. El devine în mod spontan un best-seller, tipărindu-se în șase ediții, din 1942 până în 1944, când a fost interzis și scos din bibliotecile publice ca și volumul de nuvele *Orașul cu fete sărace*, deoarece acțiunea se petrecea în Basarabia, desprinsă de țară, iar spiritul slav era considerat incompatibil cu cel latin. Nostalgia lui pentru Basarabia și pentru oamenii săi a rămas vie, ca permanent motiv de suferință. Acest roman este rezultatul unei experiențe proprii, a unui contact viu cu lumea Basarabiei, acest ținut, în care o realitate dură a avut un puternic impact asupra conștiinței sale. Cartea apare în momentul când monumentală *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* a lui G. Călinescu se afla în tipografie. Pentru acest roman primește în 1943 premiul Societății Scriitorilor Români.

Cel mai folositor sfat primit în ucenicia sa literară i-l datorează criticului literar Șerban Cioculescu;²⁰ deși nu era consacrat în li-

17 Radu Tudoran, *La nord de noi înșine*, Editura Eminescu, București, 1979.

18 Interviu cu Sânziana Pop, *Ibidem*.

19 Interviu cu Valeriu Râpeanu, *România literară*, nr. 5, 1986.

teratură, scria la romanul *Un port la răsărit* și era nemulțumit că nu avea fluența necesară în idei și în fraze, iar marele critic l-a sfătuit să treacă peste aceste dificultăți mărunte și să meargă mai departe. El îl îndeamnă să facă apropiere între munca scrisului și mersul pe bicicletă în care trebuie să te uiți la drum, nu la roata din față. Scriitorul i-a ascultat sfatul și a procedat întocmai, sărind capitole întregi pentru care nu mai avea inspirație și le-a continuat după terminarea altora. Mai târziu, într-un interviu cu Mara Nicoară recunoaște ca cel dintâi critic care l-a recunoscut cu mare generozitate a fost Perpessicius, deși ar fi mers pe drumul său și fără impulsul datorat acestuia.

Anul 1942 marchează pentru scriitor începutul unei etape decisive în viața sa, când se dedică exclusiv scrisului. Ion Munteanu, care l-a cunoscut din adolescența, când a venit la Buștenari în acel peisaj și în lumea tulburătoare a petrolului, arată ca în scrierile sale acesta pornește de la trăiri proprii: „cât de variate ar fi subiectele, totdeauna ele pleacă de la o experiența personală care se simte că este trăită până la capăt. Radu Tudoran n-a abordat niciodată o lume necercetată în profunzime, în intimitate și chiar în sensurile ei nevăzute.”²¹

În 1943 Radu Tudoran publica romanul *Anotimpuri*; relevând o experiență personală, scriitorul încearcă să pună în lumină aventura, dar și filozofia zborului, tentația omului de a eluda legile gravitației terestre. El proiectează aventura și dragostea pe fondul de cronică socială a Bucureștiului.

În 1945 apare romanul *Flăcările* (intitulat inițial *Flăcări*) ce este rezultatul impresiilor directe trăite de autor în localitatea Buștenari unde locuia familia sa, proprietara unei sonde petroliere. Aproape de această așezare, la șase kilometri peste un deal se afla satul Cosmina, unde în fiecare an de șase august se organiza un bâlci, urmat seara de bal la care viitorul scriitor se ducea împreună cu fratele său Geo Bogza și rămâneau acolo toată noaptea, revenind acasă în zori

aproape întotdeauna îndrăgostiți și impresionați profund de amestecul de spectacol pitoresc și uneori brutal pe care îl oferea acest eveniment. Scriitorul mărturisește în postfața la acest roman că, spre deosebire de alte romane bazate pe ficțiune, pe lumi și eroi imaginari, aici demersul narativ este grefat pe o realitate cunoscută îndeaproape, după cum mărturisește în aceeași postfață: „mergeam spre al șaptesprezecelea an de viață când am ajuns prima oară în locurile nebănuite până atunci, unde am descoperit peisajul, apoi oamenii cu istoria și cu moravurile lor, care mi-au inspirat cartea de față. Ca să spun că mi-au inspirat-o nu-i destul spus, mi-au impus-o cu o putere obsedantă, care mă urmărește chiar astăzi, la peste 40 de ani după ce am scris-o, deși între timp am acumulat numeroase alte obsesii (...) Se făcuse ziuă când am ajuns (...) în capul dealului m-am oprit, ținșele atelierelor sunau de șapte, și atunci mi-a fost dat să văd ceea ce nu mai văzusem și n-aveam să văd în altă parte, războiul peisajului cu el însuși. Iar peste el, în zvârcolirea lui dezlănțuită cu furie, apăreau semnele făcute de oameni, o puzderie de țepușe negre înfipte în pământ, ca o pădure de copaci arși, în locul pădurilor de altădată, acum nimicite. Erau sondele de petrol între care mi-am trăit vacanțele, în peste șapte ani de viață. În acest timp, unele au ars, le - am văzut în flăcări; altele au fost părăsite ... La capul drumului am găsit și dragostea; a fost trecătoare și a rămas neuitată.”²²

În mai multe rânduri scriitorul arată că de la începuturile sale literare a fost înclinat spre ficțiune, care l-a călăuzit în întreaga activitate creatoare, dar n-a lăsat deoparte nici experiențele personale, fără de care „nu se putea construi” o poveste. Niciodată nu s-a substituit vreunui din personajele sale, chiar dacă au existat interferențe vizibile cu eul altora „ficțiunea rămâne modul meu de exprimare cel mai propriu, fiindcă am fost atras spre el de la începuturi și l-am exersat o viață întreagă „. Scriitorul crede că imagi-

20 Intervi cu Ion Munteanu, *Ibidem*.

21 *Ibidem*.

22 Radu Tudoran, *După patruzeci de ani în Flăcările*, București, Editura Eminescu, 1987.

nația este expresia unor experiențe uitate ce revin în memorie ori de câte ori este nevoie. Lumea pe care a trăit-o revine în ficțiune „sub forma unor sinteze interminabile”.²³

Cu privire la romanul *Flăcările*, autorul subliniază: „niciunul din personajele acestei cărți, nu are ceva comun cu mine; eu sunt doar povestitorul rămas în umbră. Însă, spre deosebire de alte cărți ale mele, unde am creat lumi și eroi imaginari, cei de aici, în marea lor parte și cu prea puține retușări sau adaptări, sunt inspirați de ceea ce am văzut cu ochii, în primul rând peisajul, apoi oamenii, cunoscuți direct și îndeaproape. În peisajul unde am ajuns în dimineața de primăvară, erau elemente atât de uluitoare și fascinante, iar viața care se derula acolo era atât de inedită și palpitantă, că imaginația mea nu mai avea de ce să opereze. Lăsând la o parte artificiile personale, care deosebesc pe un scriitor de altul, încolo, această carte, așa cum începe și cum se termină, este o povestire luată direct din realitate”.²⁴

Gestația cărții s-a prelungit până la maturitate, când scriitorul face mai multe încercări necesare pentru asemenea construcție complexă în care o lume vastă și eterogenă trebuia să prindă contur într-o viziune unitară și lucidă. Pentru forma definitivă a romanului el a început să scrie în anul 1943, scriind fără pauză, într-o încordare continuă, renunțând la orice altă preocupare care i-ar fi perturbat munca de creație, cenzurându-și orice tentații, chiar și lectura, din teama că ar putea pierde firul cărții sale.

În ziua de 4 aprilie 1944 când terminase un capitol al acestei cărți, se anunțase un exercițiu de alarmă aeriană care, printr-o confuzie, a coincis cu alarmă adevărată și a făcut multe victime omenești. Evenimentul l-a marcat pe Radu Tudoran, care, scutit de război până atunci, a cunoscut o ipostază tragică a vieții. Nu a mai putut continua cartea și a făcut o pauză până în luna decembrie când situația s-a mai liniștit și a fost impulsionat de editorul său care aștepta nerăbdător romanul. Recitind manuscrisul,

scriitorul își dă seama că mai avea de scris un număr de capitole egal cu cele scrise înainte și a conștientizat că sfârșitul cărții trebuia să fie acela care marca bombardamentul de la 4 aprilie, considerându-l o predestinare. Efortul pentru terminarea romanului a fost istovitor, deoarece editorul voia ca manuscrisul să fie predat repede, în câteva luni, spre a inaugura cu el o editură nouă. A lucrat fără întrerupere toată iarna, cu teama că nu va putea duce la bun sfârșit romanul, dispus fiind să folosească tonice care să-l țină treaz zile de-a rândul, dar negăsind, s-a bizuit doar pe forțele personale. Finalul romanului i-a dat o puternică stare de euforie, el însemnând joncțiunea între manuscrisul vechi și cel nou. Relaxarea după o astfel de muncă prelungită nu era mai mult de o zi, când scriitorul își permitea luxul de a se elibera de orice neliniști creatoare, gânduri și sentimente apăsătoare și începea cu o baie de aburi unde alterna fierbințeala cu dușuri reci pentru a-și elimina toxinele, iar masajul îi tonifia mușchii încordați pentru o perioadă atât de mare. Mai târziu nu și-a mai permis această pauză de o zi și, nu termina bine o carte, că se și gândea să înceapă alta.

Cei care l-au cunoscut îndeaproape vorbesc despre programul riguros de lucru pe care l-a avut scriitorul pe tot parcursul vieții. În articolul-necrolog *Retragerea fără torțe*, publicat în *Curierul Național Magazin* din noiembrie 1992, Valeriu Râpeanu arată că Radu Tudoran rămânea acasă chiar și în noaptea de Anul Nou când scria, începând o nouă carte, o continua sau o încheia pe cea la care lucrase până atunci. Cu altă ocazie scriitorul mărturisește suplicul efortului creator: „mă chinuiesc să scriu o carte (...) scriu atât de istovitor, că mi-e imposibil să fac și corespondență, în pauze” (...).²⁵

Manuscrisul avea șase sute de pagini, iar editorul care i-a tipărit primele cărți nu a citit niciuna din ele. Nu citea nimic din ce edita, dar nu a cunoscut niciodată eșecul, scriitorul presupunea că avea consilieri discreți sau îl conducea instinctul, un simț spe-

23 Interviu cu Mara Nicoară, în *Contemporanul* 10 noiembrie 1989, nr. 45.

24 Radu Tudoran, *Dupa patruzeci de ani*, *Ibidem*.

25 Interviu cu Ion Munteanu, *Ibidem*.

cial, dar inexplicabil. Radu Tudoran îi poartă o amintire pioasă și recunoștința pentru încrederea pe care i-a arătat-o. I-a tipărit primul volum de nuvele cu reticență deoarece această specie nu avea priză la public, dar l-a încurajat să scrie roman care era preferat de cititori. Primul manuscris al romanului a fost dat editorului în momentul când se dădeau lupte grele la Odesa. Titlul romanului *Flăcări* nu i-a plăcut scriitorului, el credea că i se potrivea *Negru și roșu*, „negrul păcurii și roșul incendiului, elementele dominante și concludente ale narațiunii”. Chiar dacă avea ordinea inversă celei a cărții lui Stendhal, acest titlu avea un precedent celebru și n-ar mai fi avut succes de public. Deși nu îi plăcea ca titlu un singur cuvânt pentru că nu avea capacitate de sugestie, altora le-a plăcut însă, și atunci l-a acceptat, dar fără prea multă convingere. La o ediție revăzută substanțial în formă, a modificat titlul, articulându-l, părându-i-se mai cuprinzător: *Flăcările*. Când cartea a fost publicată, scriitorul era nemulțumit de structura ei grafică ce dădea impresia unui dezechilibru exterior care părea că-i afectează fondul. A luat hotărârea de a scrie un prolog care reușea a stabili un echilibru cu partea a doua a cărții. Perpessicius, în cronica la acest roman îi reproșă cu multă finețe tocmai acest prolog în care autorul își pusese „o parte din suflet”, socotindu-l de prisos. Deși recunoaște că avea dreptate criticul, el nu renunța la prolog pe care îl păstrează în edițiile următoare, până la cea apărută la începutul anilor '70 care este considerată definitivă. Atunci, restructurează forma, concentrând acțiunea, renunțând și la prolog. Versiunea definitivă este redusă cu aproape o treime față de prima. Înclinarea de a-și concepe demersul narativ la persoana întâi, lasă impresia că eroul cărții ar fi chiar el; scriitorul nu crede în teoria lui Freud după care creatorul împrumută operei sale dorințele personale, nerealizate. Afirmatia lui Flaubert „madame Bovary sunt eu !” i se pare că are rolul de a-l uimi pe cititorul, dispus uneori la speculații psihologice. El afirmă într-un fel individualitatea operei, ca artefact autonom, viețuind după legi proprii, detașate de realitatea ce i-a dat viața.



Eugen SIMION

Mihai Ispirescu - Portret în peniță



Abstract

The author speaks about the friendship with the dramatist and short stories writer Mihai Ispirescu, praising his generosity and hospitality. He remembers the time they met each other and the reunions organized several times.

Keywords: Mihai Ispirescu, Fanus Neagu, Nichita Stănescu, friendship.

Aflu pe căi lăturalnice, adică prin Fănuș Neagu – prieten comun – că Mihai Ispirescu intră și el, încet-încet, dar inexorabil, în clubul septuagenarilor. În astfel de cazuri, îți vine să protestezi, mai serios sau în joacă: *cum este posibil?, dar nu se poate, nu arată, nu-i dai vârsta, trebuie să fie o eroare de calcul* și, după ce ai epuizat protestele și mirările, te resemnezi cu o propoziție intrată și ea în tradiție: *cum trec ani, nici nu-ți dai seama, parcă ieri l-am întâlnit în orașul nostru!...*

Nu chiar ieri, dar l-am întâlnit pe Mihai Ispirescu, tânăr metodist la centru de creație populară din orașul nostru (evident: Ploiești), pe la mijlocul anilor '60 și l-am simpatizat de la început. Era inteligent, avea umor, nu manifesta încrâncenări ideologice, îi plăcea vinul alb sec, se pricepea la gastronomie și, în genere, îi plăcea să stea cu amicii și să consume încet și fără mari agitații la vestitul local numit „Berbec”, fala orașului nostru. Părea, la început, un personaj coborât din tipologia lui I. L. Caragiale, patronul nostru (al prahovenilor), un caragialian însă din ramura cultă, rafinată, cu bună educație gastronomică și cu o ironie inteligentă care se adapta ușor tuturor situațiilor. Îi plăcea, ieri ca și azi, *să petreacă* și, din acest punct de vedere, se asemena cu alt ploieștean vestit, Nichita Stănescu, pentru care petrecerea cu prietenii era înainte de orice un exercițiu intelectual, un antrena-

ment al spiritului, un *banchet* în sens vechi, heladic, puțin, poate, mai zgomotos și mai pestriț.

Pentru Mihai Ispirescu, petrecerea era, mi s-a părut, mai calmă și mai lungă. Din Caragiale, el a luat sensibilitatea pentru mâncărurile fine și chiar bucuria de a le pregăti singur, cu minuție. S-a mutat de câțiva ani la Mogoșoaia și, când îl vizitez, mă primește totdeauna ca un boier de țară îmbrăcat evropenește cu un costum elegant, o vestă de culoare vișinie brodată, și cu o rozetă sau, mă rog, o broșă frumoasă prinsă cochet la gât în loc de obișnuita, burgheza cravată. Pare în aceste clipe, un alt personaj, un personaj ieșit din proza lui Mateiu Caragiale. Un Pașadia adaptat stilului post-modernist de existență. Nu te primește niciodată în casa lui cu mâna goală. Are totdeauna la îndemână un vin de clasă (de curând s-a convertit la Pinot noir de Tohani) și într-un decor romantic întârziat te așteaptă un prânz pantagruelic cu specialități tradiționale sau o cină europeană pregătită chiar de el, cu pedanterie.

Are prieteni peste tot, în toate domeniile, și are, mai ales, cultul prieteniei. Numai Nichita Stănescu mai avea, iarăși, această extraordinară vocație a prieteniei care, în vremea noastră, este din ce în ce mai greu de păstrat. Mihai Ispirescu reușește, cu stilul lui boem – boieresc... Stil simpatic și,



din păcate, deja anacronic, am impresia. Căci: cine mai are azi poftă și timp pentru asemenea reuniuni între amici, reuniuni în care să se bârfească subțire și să nu se discute despre politica mizerabilă a guvernului și despre asasinii de la putere? Sau, când subiectul devine inevitabil, să se discute doar cu ironia de rigoare (ironia izbăvitoare)?...

Vorbind despre omul acesta, în fond, sentimental și prietenos peste măsură, n-aș vrea să-l uit pe dramaturgul și prozatorul inspirat care este Mihai Ispirescu. Am scris, la timpul convenit, despre povestirile și piesele lui de teatru în care regăsesc gustul lui pentru picarescul provincial și sentimen-

talitatea lui ironică, bucuroasă, ușor speriată de brutalitățile istoriei.

Făcându-i, acum, acest portret rapid, mi-a venit din nou în gând observația lui Roland Barthes despre prieteni și despre ideile sale: și-a ratat uneori ideile, dar nu și-a ratat niciodată prietenii.

Păstrând proporțiile, pot spune azi ceea ce am spus și cu alt prilej: eu, om din răsărit, trecut prin ceea ce am trecut, am reușit mai mult cu ideile mele, decât cu prietenii, în sensul că: ideile mele au fost mai statornice decât prietenii (cel puțin prietenii literari), cu mici excepții. Mihai Ispirescu este una dintre ele.

16 martie 2010

Fănuș
NEAGU

Par délicatesse

Abstract

The author remembers a few things about the Romanian dramatist Mihai Ispirescu.

Keywords: Mihai Ispirescu, Horia Lovinescu, Teatrul National Bucuresti (National Theatre of Bucharest), Nichita Stănescu, Eugen Simion.

Austrul, vântul izbucnind în martie, scutură giurgiuvelele. Zuruie nisipul speranței în tâmpurile caselor. Jur-împrejur miroase a păduri inundate de seve noi, a urși sculându-se în peșterile Bucegilor, a călugări albi lunecând cu schiturile în lumină dură. În câmpie și-n vaduri de Dunăre, damf de ierburi noi și de bălți în care colcăie nămolul și peștele scăpat de ocară gheții. Din bisericuța Șargului, făcută cu bani de pe caii de furat, se vede ca-n palmă toată balta Brăilei, fumuri suind peste satul Pecineaga din stepa Dobrogei, vitraliile scăpărând închipuiri voievodale pe zidurile *Carului cu bere* din București, creșterea *Crailor de Curtea Veche*, *Pena Corcodușa* cu tainul ei de suferință.

– Mihai, strig eu dintr-odată din încremeniri de vis, umbli singur să deschizi lupăriile? El surăde, ca și cum ar mânca stafide sultanine. Mihai, scoate mâna din gura lupoaicelor; tu n-ai auzit ce povești urâte circulă despre oamenii care...

– Patroane, îmi răspunde el, cine se pune bine cu lumea se pune rău cu Dumnezeu. N-am adunat povești greu de dus în spinare.

Mihai Ispirescu trăiește lângă noi, dar totodată și într-o lume paralelă, într-un univers intangibil și invulnerabil, unde se

clatină la nesfârșit creanga cu mere de aur și unde anii trec cum îi taie capul (vezi piesa „Petrecere într-un pian cu coadă”, pusă în scenă de Teatrul Nottara). Se întoarce între noi din domnii străvechi, strâns în el ca un hidalgo spaniol sleit în palide lupte cu spada, toate purtate în numele onoarei, și e atunci bântuit numai de timp trecut. Și e, mai presus de orice, unul dintre oamenii cei mai dragi mie. Împletitură de înțelesuri ascunse, el respiră-n lumi asfințite, din larguri de nepământ. Dramaturg născut, nu făcut, zăbovește în zodia celor aleși să fie, fără de voia lor, o vioară din Orient. Eu știu bine cât de frumos amestecă florile vorbirii, pentru că l-am auzit azvârlind mustări în care nu crede brazilor sau ciupercilor din pajiștea Casei Belvedere, la Predeal – hribule plin de întuneric, gălbiorule aromat, ce păcătoase miresme pe capul vostru! Nicio grijă, îl trag de mânecă, le arunc eu pe plită, cu sare și piper în creștet.

Mihai suie-n patima contemporană, venind din Ploiești, coleg de liceu cu Nichita Stănescu și Eugen Simion. De liceu, nu de clasă. Ei într-a unșpea, el într-a patra, Nichita-i împrumută bicicleta să facă tururi pe Calea Oilor. „N-am schimbat cine știe ce vorbe cu el, zice, îmi da bicicleta fiindcă o da tuturor, așa cum avea să-și dăruiască și viața. Mă intimidă”.

Mărire Ție, Doamne! Lunganul acesta trebuia trimis la o școală de tragere cu arcul în boabe de struguri aprinse de spaima și dorința de a lustrui ghearele linxului sau ale tigrlui care-l pânđește pe Inorog la colțul cuvintelor potrivite.

După Revoluția din 1989, am condus amândoi Teatrul Național – eu ca director general, el director artistic. Ani de neuitat. Pe el l-au nins ca-n povești pe gândul bun și cu stea în frunte. Mie mi-au umplut iezerile cu alți nuferi decât cei din bălțile Brăilei. Mai albaștri și suind cu pași îndrăzneți pe pământul scăzând în rugăciune. Eram doi visători crezând în oameni. Netrădați de nimeni decât de cei ce trăiesc în trădare. Dar n-am luat în seamă, Mihai fiindcă era așteptat mereu de o „Trăsură la scară” (după mine, cel mai frumos text dramatic pe care l-a scris), eu, pentru că visam să fur o priocă



de cai albi de Cargasse (Franța), ca să bag Brăila-n boală.

În câte-o zi tembelă (se înfiripă astea din nimic), îmi fixam o creangă-nverzită-n ureche, alta înflorită drept în buca obrazului, luam o orhidee-n dinți și-l întrebam cu tonul unui prinț arab, proaspăt coborât din trenul Orient Expres și instalat în Hotel „Pera Palas” din Istanbul:

– Mihai, când a despicat Dumnezeu lumina de întuneric, ce crezi că I S-a arătat?

– O femeie.

– Răspuns adunat din vrăji și deochiuri smintite.

– Dar dvs. ce credeți? se mira el.

– Păi, încerc eu (și-n cap mi se-ncurcau tot felul de chestii, socoteli, daraveri), problemele lumii.

– Problemele lumii încep toate de la femeie. De la coastele ei.

– Prăjite de Adam într-o tigaie cu mult ulei de măsline?

– Din vorbele astea, zice, voi împleti titlul unui roman.

Pe care l-a și scris, numindu-l „Coastele lui Adam”.

Citindu-l, murmuram:

– Ce-i asta? Poveste de înscris cu litere roșii într-un calendar ce-și datorează viața piscurilor balcanice? Trandafir cu creanga-n apă? Basm? Descântec? Horia Lovinescu, omul căruia Mihai îi datorează enorm, l-ar fi pus (romanul, nu pe autor), act de acuzare, pe masa Ospățului lui Baltazar. Ca să strigăm noi Mane, Tekel, Fares.

În pagina cărții ard dușmănos bobitețele negre ale irisului tuturor fetelor ce-au cules fluturi cu poala pentru a-i dărui unei iubiri ce-ți aține calea mai la deal și mai la vale de locul unde mugurii de plop trag cu pușca în ultimele nopți de februarie.

Ochi împinși spre tâmpile plus tristețea coborând din casa din Crimeea a lui Anton Cehov.

Dans pe străzi c-un cal furat.

Dans cu câinii pe terasa Vilei Borghese.

Migrația lebedei.

Vântul de martie sună pe conturul frunzelor ce se vor deschide-n arbori. Boabe de venin verde mă colindă bezmetic: stau în spital și prietenii mei deschid lupăriile!

Sună telefonul. Un profesor din satul



unde m-am născut mă anunță că acolo ninge și viscolește. Închid ochii și văd: ninge-n Bărăgan. Ninge-n superba câmpie a Brăilei. Ninge răzbit, fără socoteală și fără echivoc. Ce frumusețe desăvârșită. Dumnezeu! Dar ninge-n Bărăgan fără de mine. Mi se face gol uscat în suflet. Ninge fără de mine-n Bărăgan. Ninge și viscolește. Salcâmul bătrân din curtea casei noastre își trosnește oasele de s-aude-n străfundurile Europei. Din clipa asta nu mă mai simt vinovat de nimic. (Doamne, și câte-am făcut eu pe lume/ Nici la popă nu pot spune). Ninge bogat la fereastra casei noastre de la Grădiștea, iar în odăi nimeni care să se năfioare de bucurie. Ninge fără toți ai casei noastre. Aș vrea să urlu. Aș vrea să m-amestec în ninsoarea de departe și să nu mai fiu.

Se deschide încet ușa. În prag apare Mihai. Surâzând, scoate o sticlă de vin roșu din buzunarele paltonului, îmi face cu ochiul și îngaimă ca să mă binedispună, cântecul căpitanului La Palice:

*Domnul căpitan eroic muri
În lupta măreață.*

*C-un sfert de ceas-nainte de-a muri
El mai era în viață...*

Toarnă-n pahare. Umbrele serii bolborosesc la geam.

Mihai miroase a lupărie. Iar lângă el, întoarse din lumi paralele, două umbre nedeslușite.

– Cel din dreapta e Nichita, zice Mihai.

– Ălălalt?

– Ionel Fernic. Băiat de-al nostru, din Ploiești. Extraordinar.

Roua cerului, libelule, curcubeu.

– Mihai, îndrăznesc, cum arată lupăriile în pragul acestei primăveri? Noile înrolate sub steag vin din crânguri tocate de fauni?

Cu glas din firea înserării ce-a cuprins pământul, el se apleacă recitării dintr-un poet teribil:

*Oisive jeunesse
À tout asservie
Par délicatesse
J'ai perdue ma vie...*

Dați în Paște acești băieți din Ploiești: Nichita, Eugen, Mihai. Ce minune că i-am adunat lângă sufletul meu!

1 martie 2010

Lucian CHISU

Timpul realității, timpul ficțiunii

Abstract

The article is about, Mihai Ispirescu's book of memoirs Coastele lui Adam (memorii galante), Bucharest, TiVoli, 2005, in which the writer remembers a series of love stories. The volume is an encomium brought to women, written in a melancholic style.

Keywords: Mihai Ispirescu, memoirs, love stories, diary.

Zilele trecute Mihai Ispirescu a împlinit 70 de ani, o vârstă a deplinei maturități, a recapitulărilor, sub multiple aspecte. Realizările sale artistice, de pildă, sunt un bun prilej de a-i contura într-un moment fast precum este acesta, personalitatea. Autorul este în continuare activ în mai multe direcții de creație literară. Ca dramaturg a obținut de-a lungul carierei patru premii importante. A scris trei cărți de proză care au atras atenția publicului și a criticii, iar în rolul de conducător al publicației „Moftul român” a readus în societatea contemporană comicul și ironia de factură caragialiană, „văzul enorm” și „simțul monstruos” al primului ei patron. Impulsionat de vârsta bilanțieră, observ că factura diversă a literaturii sale nu dă impresia de risipire în genuri și preocupări alternative ci, dimpotrivă. Sărbătoritul a reușit să realizeze, în timp, o sin-

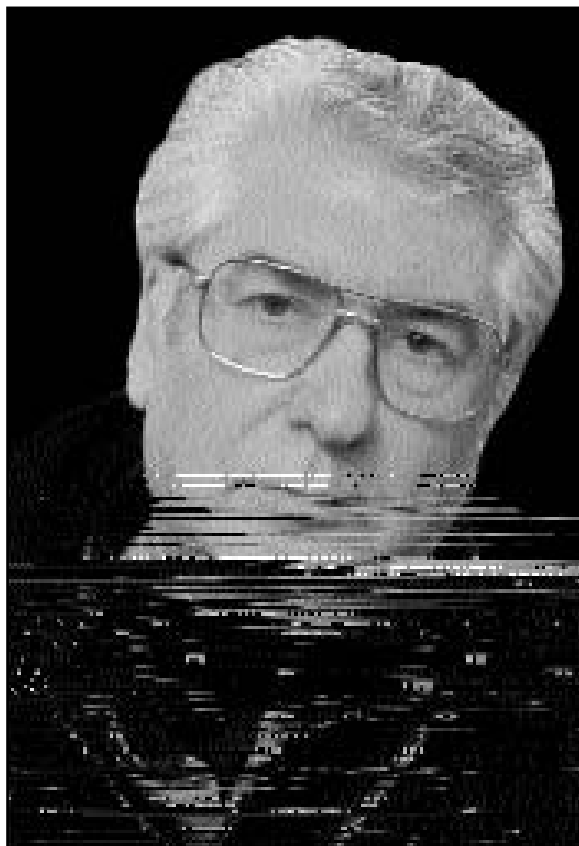
teză, în a cărei linie de continuitate viața și opera formează, și ele, consonanțe. Dacă luăm în calcul faptul că orașul său natal ni l-a dat pe Caragiale și Nichita Stănescu, două dintre „modelele” sale, vom vedea cât de mult datorează septuagenarul acestei trinități: obârșie, maeștri, creație (operă).

Cu timp în urmă, Mihai Ispirescu și-a publicat o nouă carte de proză¹, al cărei titlu sugerează întrucâtva aceeași soluție biblică, folosită ca pretext liric de Marin Sorescu într-una dintre poeziile sale de tinerețe. Volumul se intitulează *Coastele lui Adam*, iar ceea ce declanșează, de astă dată, resorturile narative, este retrăirea „poveștii” unui jurnal erotic, în care amestecul de realitate și ficțiune se omogenizează într-un roman simbolic.

Înainte de a pătrunde în substanța narativă a cărții, trebuie amintit că unele mici episoade din *Primăvara când înfloresc câinii*, editat în 1998, se regăsesc cu minime modificări și în paginile celui de față. Mihai Ispirescu evocă anii tinereții sale din Ploieștii nali și pe cei de mai târziu, de la maturitate, petrecuți boem prin lumea largă. Distanțarea dintre cele două cărți, altfel foarte asemănătoare prin atmosferă și fond social, se datorează modificării centrului de greutate: în acest volum, ponderea o deține ceea ce, cu o expresie vetustă, numim *eternul feminin*. În locul sintagmei cam învechite, Mihai Ispirescu o preferă pe alta, mai potrivită, dar nici ea uzitată în exces acum: *memorii galante*.

Aici e vorba mai mult decât de o opțiune. Memoriile galante indică, deopotrivă, o stratificare narativă și un cod de lectură. În primul nivel al scriiturii suntem martorii *Jurnalului* scris de Andrei. Eroul nostru consemnează „la cald” lungi șiruri de evenimente preponderent erotice. Peste acestea se suprapun comentariile autorului (un *alter ego* al personajului) stimulate de aceleași întâmplări care, datorită saltului în timp, beneficiază de un nou tratament. Re-

1 Mihai Ispirescu, *Coastele lui Adam (memorii galante)*, Editura TiVoli, București, 2005



memorate și înviorate afectiv, reținute și ordonate după alte criterii, notele din *Jurnal* își estompează mult autenticitatea, dând o nouă înfățișare substanței epice. Autorul avansează propriu-zis de la jurnal la memorii, de la efectiv la afectiv. În acest al doilea nivel de lectură realismul cel mai crud al *Jurnalului*, care rămâne o mărturie greu de ocolit, devine prilej de generalizări, scoțând de sub incidențe nu tocmai plăcute existențe reale, spre a le proiecta în deplină ficțiune. Este, poate, și o modalitate de a proteja ceea ce ar trebui să numim spațiul intim al personajelor reale de afișarea lor în spațiul public. În felul acesta, paginile devin, ca atare, memorii galante, sintagma redând în fapt diferența de la timpul trăirii la acela al mărturisirii. Galanteria reprezintă maniera de implicare auctorială în evoluția epică. Scopul acestui proces creator este transformarea vieții în literatură și realizarea edificiului romanesc în toată complexitatea lui. Sunt elemente pe care le stăpânește bine și asupra cărora se concentrează cu folos.

Într-un al treilea plan, superior celor dinainte și aparținând exclusiv voinței sale deliberative, autorul operează o ultimă filtrare a evenimentelor, care generează și alte semnificații în legătură cu Andrei și al *alter ego*-ului său, naratorul.

Revenind la firul epic, *Jurnalul* lui Andrei, comentat și adnotat de dublul său matur, debutează cu scenele terifiante și lubrice: prima experiență erotică, tatonată de ceva timp, se dovedește catastrofală, un eșec. Viitorul fante de Ploiești, eroul cărții, se află, la debutul cu pricina, departe de aura certificată viguros pe cele mai bine de trei sute de pagini ale romanului, aceea de Adam, posesor al unui adevărat „harem intercostal”.

Facem apoi cunoștință cu mediul social în care tânărul își consumă existența. Pentru descrierea lui, Mihai Ispirescu nu se dă la o parte de a folosi note de cruzime și stridența umorului negru. Impactul acelei lumi crepusculare, dominată de prezența tatălui și a rubedeniilor împinse de istoria anilor cincizeci la marginea societății, este de luat în seamă. Mai ales conflictul freudian cu părintele său și absența mamei care, înainte de a muri, îl avertizează pe fiu că tatăl suferă de o boală din cauza căreia nu are lacrimi. Autoritarismul patern, aplicat sub forma retoricii ieftine, dar cu morală grea, ca și educația primită de la unchi și mătuși, îl împing pe adolescent spre un mod de viață improvizat. Astfel, se înțelege de ce existența boemă exercită asupra sa o atracție tot mai puternică și sfârșește prin a i se potrivi ca o mănășă. De altfel, eroul nu are alternativă, boema fiind unica formă de libertate, iar pe de altă parte, de a-și descoperi și cultiva – e un fel de a spune – elanurile artistice.

Între aceste planuri, repet, bine controlate de autorul cărții, se derulează aventurile erotice ale tânărului, devenit, ca și în *Ziua când înmuguresc câinii*, boemul hârșit în școala vieții. Alături de lumea petrecărească din jur, viața devine un continuu spectacol. Evoluția socială și profesională a tânărului

cu preocupări artistice se întretese cu ne-numărate aventuri feminine. Excesele îl împiedică să distingă clar între eros și iubire, în accepțiunile care le diferențiază. Ele își fac mereu concurență, eroul descoperind abia spre final că a căutat toată viața iubirea, dar s-a ales numai cu experiența. Andrei devine, pe rând, membru al mai multor brigăzi și colective artistice, instrumentalist la pian, acordeon și ghitară, „gurist” apreciat, actor și în cele din urmă, dramaturg. Între îndeletnicirile de zi cu zi, componentele pleziristă și erotică, se consumă în cea mai trainică vecinătate, cu avantaje reciproce. Cuceririle feminine aparțin mai ales zonelor sociale obscure, dar nu sunt refuzate nici stagiile de specializare pe lângă doamne literate sau tovarășe activiste. Aproape toate poveștile de iubire au loc în ambianța crâșmei, birtului, a motelului cu parcare sau restaurantului, cu sau fără piscină. În vreo două rânduri aventurile se extind prin ateliere și sălile de recuzită ale teatrelor, pe plaje însoțite sau în sălile muzeelor din marile capitale culturale, dar vizând și barul din proximitate. În fine, teatrul de operațiuni e scândura cârciumii, ca să le găsim un termen generic. După un debut egal cu un dezastru, plăcerile trupului nu mai au parte de nicio inhibiție, pentru că, devenit „profesionist”, eroul adulmecă aventura, își face palmares internațional, cu victorii „acasă”, adică în țară, ori în deplasare. Scenele trăite de Andrei și rememorate într-un plan paralel de narator, se consumă mai totdeauna într-un topos temeinic stabilizat: printre chelneri și șefi de birt, artiști, „organe” deghizate ale miliției, care schimbă epoleții cu fusta mini, scriitori, regizori și actori. Acest mediu constituie o lume liberă, dedată plăcerilor lumești, viețuind aparent voios și fără prea multe griji. Portretele sunt reușite și consistente fiindcă eroii au plăcerea indicibilă a taifasului și confesiunii. Se comentează unii pe alții, iubesc ridicolul părând că descind în mare măsură din dramaturgia lui Caragiale. Prin intermediul lor, Mihai Ispirescu



plasează în prim plan o societate proletarizată, dar lipsită de prejudecățile care dominau modul de viață comunist cel mai conservator. Descrierile de mediu și tipologiile de caractere sunt rezultatul unui bine frământat aluat narativ, fără a coborî, prin expresie, în licențios. Pitorescul amar din spatele acelor vremuri, uneori bânuite sufletește de leprozerie, conservă fie prin ironie, fie prin detașare boemă, climatul tensionat al vieții în totalitarism. În compensație la tabloul de mai sus, autorul introduce în roman mici oaze de lirism, precum și pasaje pline de candoarea unui anume eroism al trăirii clipei.

Conform strategiei prestabilite, jurnalul și emanația lui de peste ani generează semnificații noi în cel de-al treilea plan narativ constituind componenta suprarealistă a romanului. Efortul de sintetizare a experiențelor de viață acumulate dă naștere unor personaje cu valoare simbolică. Aparținând exclusiv ficțiunii, ele aduc propria lor contribuție la mesajul cărții. O astfel de situație

o reprezintă întâlnirea lui Andrei cu domnul Fluturaru, care i se confesează: „Cum urmăriți dumneavoastră femeile, o căutați pe cea mai frumoasă, eu caut Fluturile-zeu. Raritate. Aripa stângă-i de sex feminin, cea dreaptă masculină. Își e de-ajuns sieși. Dacă-mi pică-n plasă, fericesc lumea”.

În pofida numărului, remarcabil, de iubite, presărate pe continent, destinul lui Andrei amintește de zborul haotic fluturelui-zeu atras de lumina unui ideal pe care ar vrea să-l atingă dar care, ca orice ideal, este numai o iluzie. Surâsul enigmatic al Giocondei, pe care o privește la Louvre, este întrutotul semnificativ: „«Bun, și acum ce vrei?» zâmbește Ea. «M-așteaptă o groază de lume, vezi bine». «Te-așteaptă o groază de lume! Asta găsești să-mi spui după ce toată viața nu m-am luptat decât să ajung?» «Și când băteai la tot felul de porți, te luptai să ajungi? Și când pierdeai timpul aiurea ?, îl țintește Ea cu o privire în care bărbatul recunoaște, dintr-o dată pe cea a tuturor iubitelor avute» «Și!, răcnește el ridicându-se» «Nu striga, coboară ea vocea» «Uiți unde te afli?!» «Mi s-a dus tinerețea căutându-te», șuieră el. «Întocmai» murmură femeia, cu zâmbet încremenit. Uită-te-n oglindă. Ce să-ți fac? Ce mai pot ? Înțelege-mă. Or să treacă alte câteva sute de ani și, altădată, poate, ai să revii. Ai să te naști atunci, poate mai talentat, mai norocos, mai liber, mai bogat. Ai să ajungi mai devreme, mai tânăr, la timp» «Bine, dar te-am iubit atât de mult, te iubesc!...» bâlbâie Andrei, simțind cum se învârtă pământul cu el și vorbele-i rămân în gât. «Îți promit însă, zâmbește Ea, că ai să mă găsești întotdeauna aici!...» «Acum vreau să te ajung!... În viața asta! Șansa, Gloria...» «Ei, câți nu vor asta, câți nu și-o doresc! Mai caută. Du-te și prin alte părți, poate descoperi copii de-ale mele care să te înțeleagă. Una măcar, știu că există!» zice întorcându-și definitiv privirile spre grupul zgomotos al tinerilor, ce tocmai se apropie. Curtenitor, volubil, primul începe deja prezentările: «Domnilor, în acest salon din Louvre, se află după cum știți -

celebra Mona Lisa, supranumită Gioconda. Iat-o!»

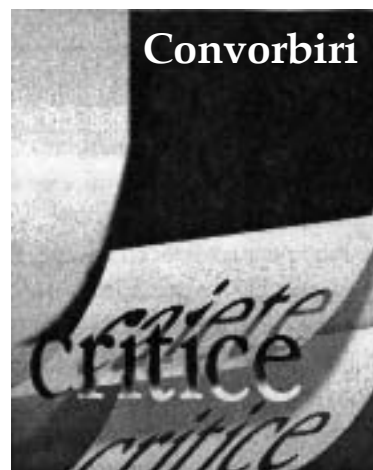
În toate cărțile în care firul epic devine „lucrătură”, ițele se complică ades și intenționat. Între altele și pentru că Adam nu este doar împătimit al vieții, ci și al lecturii. La exercițiul de galanterie al lui Mihai Ispirescu participă de asemenea, cultura sa livrescă. Câteva prezențe simbolice încarcă de o nouă consistență mesajul Romancierul integrează aventurile într-un discurs ce vorbește prin el însuși de cunoscătorul speței literare în care și-a implicat eroul. Începând cu la Petronius, ar putea fi amintiți Villon, Goldoni și Diderot, martori din alte timpuri, în ale căror scrieri alcoolul, anecdota și lipsa de inhibiții transformă erotismul într-un tablou vivant.

În *Coastele lui Adam* autorul își transferă în zona galanteriei amintirile filtrate de timp în lumini interioare. Romanul se derulează sub forma unui decameron, întâmplările înlanțuite precum lunile anului dezvăluind zece etape din viața celui coplesit, la început, de misterul jocului erotic, care-și depășește cu greu teama de inițiere, ca apoi să devină un *connaissance*.

Cartea nu este nici pe departe un jurnal frivol privind arta seducției, de tip Casanova. Nu sunt nici bătăliile unui orgolios don Juan, consemnate atent în scopul de a fi o mărturie a „efortului” numeric, ci exprimă, la început difuz, apoi din ce în ce mai coerent, apropierea de celălalt „don”, mă refer la Quijote, care abandona bucuros realitatea în favoarea iluziei. Cartea lui Mihai Ispirescu nu este un fel de istorie amoroasă, ci mai degrabă un elogiu adus femeii și feminității, așa cum o înțelege, ce-i drept, după ce a traversat multe zone obscure, în care veselie și umorul de toate facturile s-au îngemănat cu tristețea.

Ele, memoriile galante, sunt numai pretextul acestei scriituri foarte elaborate în care narațiunea aparține unui constructor. Mihai Ispirescu scrie o carte sentimentală și duioasă despre un trecut asumat, în care amintirile au tăria, limpezimea și parfumul vinului bun.

...iată-mă încă aici, încercând să depășesc alt avanpost al vârstei încă funcțional biologic, cu capul tot în nori



Nicolae Iliescu în dialog cu Mihai Ispirescu

Abstract

Nicolae Iliescu took an interview to the dramatist and short stories writer Mihai Ispirescu, with the occasion of his 70th birthday. The discussion was about, literature, friendship and theatre.

Keywords: Mihai Ispirescu, Eugen Simion, Fănuș Neagu, Vladimir Zamfirescu, friendship, literature, theatre.

Dacă nu ai fi fost Mihai Ispirescu, cine ai fi vrut să fii?

Shakespeare, dacă nu ar fi fost deranjul prea mare! Vorbind serios, crezi că mai are vreo importanță acum cine aș fi vrut eu să fiu, când vorba lui Radu Gyr, ...„Mai e puțin, / Mai e puțin, / și plec în praf, / În stea / și-n crin”?! Știu eu unde am să mă duc?! Cine sau ce altceva am să fiu eu? În orice caz, dacă ar fi fost după mine și Atoate-făcătorul mi-ar fi pus întrebarea asta cu ceva ani în urmă, înainte de a mă fi programat, i-aș fi răspuns, probabil, că tot un Ispirescu aș fi vrut să fiu, dar mai bun, născut în altă parte – ca maică-mea, poate, în Grand Sasso – fiindcă, vezi și tu, cu Miorița asta, ne-am cam lămurit. Nu sună patriotic, ce zic, dar...

Asta-i situația!

Așa că, iată-mă încă aici, încercând să depășesc alt avanpost al vârstei încă funcțional biologic, cu capul tot în nori, cu buzele lipite tot de gura paharului și dreapta încă sprijinită, când de pix, când de amfora aceea despre care Arghezi zicea cu atâta evlavie, ...„Cum alta de Tanagra, nu-i!”...

Ce diferență există între ironie și simplul bășcău sau simpla bășcălie? A avea umor e ridicol sau e un semn de inteligență? Dar a avea prieteni?

Păi, s-o luăm pe rând. Cum să fie ridicol să ai umor? El ne-a salvat până acum și cu el cred că mai continuăm să rezistăm azi. Condiția e să nu fie prea mult. *Abuzul de alcool dăunează grav sănătății!*, știi reclama aia care te atenționează pe radio sau la TV când



ți-e lumea mai dragă. O cred aplicabilă și în cazul umorului. Una-i să privești Lumea cu oarece detașare, spirit critic, ba, chiar auto-critic. Înseamnă ironie, adică zeflema subțire, tonică, înseamnă însăși esența umorului bun, îngândurat, vindecător. și alta-i să aluneci într-o bășcălie continuă, care cu alte cuvinte se cheamă bătărănie, infantilism. „Râzi ca prostul!”, zice o vorbă, bine brodită. Deci, dacă detest oamenii „serioși”, pe aceia care consideră că a avea umor este un defect sau o simplă frivolitate, nu-mi sunt deloc mai simpatici „glumeții” cei care au inundat lumea noastră post revoluționară, categoria proștilor deghizați în șmecheri. Einstein spunea că „*Universul și prostia sunt infinite*”. Nimic mai adevărat! De-a lungul anilor am deprins și eu câteva tipuri din noianul celor existente. Le descriu mai pe larg într-o carte ce stă să apară. Aicea nu vreau decât să-ți declar că nu am nimic cu „proștii pur sânge”. Îi respect și mă relaxează. Cu ăia activii am eu ce am. Cu pușii pe ajuns. Repetenții din fundul clasei răzbiți în primele bănci. Proștii dinamici, sânguincioși, omniprezenți. Precum atâția dintre politicienii noștri. – Nu am vrut să zic „toți”, observi! – Activiștii partidelor în goană după funcții. Gargaragii, bășcălioși, descurcăreți. șmecheri. Categorie care acționează și dă lovituri, în haită. Se recunosc între ei, după miros. Te descoperă imediat cum nu ești de-al lor, te alungă: „N-ai treabă cu noi! Valea!” Sunt exclusiviști și foarte uniți. E o stirpe extrem de prețuită pe întinsul acestor meleaguri. Au avut și au mare putere, stăpânesc vaste teritorii. Existența ta, a mea, a multora dintre noi a fost și este talonată de ei. Fac bășcălie, dar nu au umor. Le e frică de el. Cea mai recentă confirmare am avut-o cu câteva luni în urmă, când, mergând pe la tot felul de potențați să le cer o sponsorizare pentru „Moftul Român”, revistă ce, în sfârșit și-a încetat apariția, mi-au răspuns la unison, cu ochii cât cepele: „Umooooor?!... Nu dăm bani p-așa ceva!”

Nu a mai dat el Ministerul Culturii, d-apăi...

Acolo e altă categorie. Cu ștaif. A „intellectualilor”... Mă rog... La a doua parte a întrebării, „dacă e un semn de inteligență sau nu să ai prieteni?”, nu mai știu cu siguranță, cum să-ți răspund. Citam, cândva, pe

oamenii Renașterii care considerau prietenia un sentiment mai presus decât iubirea. Cu timpul, mi-am dat seama însă, că Renașterea a trecut de mult. Urme, nu pot zice, a mai lăsat. Mă pot mândri și azi, mă pot bucura de prietenia adevărată a doi oameni pe care-i prețuiesc și-i iubesc, deopotrivă: Eugen Simion și Fănuș Neagu. De la ei, de la Horia Lovinescu, am învățat ce-nseamnă să fii, „cu majuscule”, ce-nseamnă să fii scriitor. E o prietenie care acoperă amărăciunea altora ratate, ce mi-au lăsat un gust amar, fiindcă, vai, tare târziu descoperi cum arată, de fapt, cineva pe care l-ai crezut aproape. Prieten bun, mai sunt cu pictorul Vladimir Zamfirescu și Alexandru Repan. Atât. Pentru că prietenia, pentru mine, presupune o compatibilitate între persoane, o empatie care exclude orice interes material. „Dar mai există așa ceva?!”, ai să mă întrebi. Nu prea. L-am iubit pe Horia Lovinescu, i-am fost prieten până la sfârșit fiindcă a fost așa cum a fost: un boier al spiritului, al firii. La fel ca și Sorescu, Mazilu, Virgil Mazilescu sau Băieșu. Puțini. Dar ce esențe!

Ai acest defect să fii extrem de bine crescut și de agreabil în societate. Cum se explică asta?!

M.I.: Ca o armă de apărare și prudență. și mai depinde despre ce societate vorbim. Nu o uita pe aia prin care am trecut eu, cu firea mea – sigur, n-ai să mă crezi – retrasă, destul de timidă, urmare, pe semne și a unui astm ce mi-a bântuit copilăria până la adolescență. M-a separat de ceilalți, m-a făcut, mult timp, să trăiesc în vis. Să-mi inventez povești în care patul, veioza, maimuțoiul spânzurat de lustră, câinii și pisicile care aveau acces limitat fiindcă „lăsau păr”, să devină personaje ale unor întâmplări imaginate în natura curții peste gardul căreia nu aveam voie să trec. Târziu, la ieșire, Lumea din afara casei mi s-a părut ostilă, prea zgomotoasă și agresivă, înspăimântător de obtuză, vulgar-politică și conformistă. O lume care nu vrea să admită în ruptul capului spusele lui Steinbek, că „*Există oameni care văd și lucruri nevăzute celorlalți dar asta nu înseamnă că acele lucruri nu există*”. Atunci cum să mă apăr de societatea aia pentru care eram un intrus? Pe



lângă biografia deloc corespunzătoare, mai aveam părul lung, costume altfel croite, cântam cu ghitara altfel de cântece și, culmea, mai purtam și ochelari. Erau de vedere?! Nu conta. Pentru asta – astăzi, incredibil – mă suspendau din serviciu, până când reușeam s-aduc certificate, dovezi că sunt miop de-a binelea, am minus trei. De atunci m-am închis sub platoșa politeții, ca o formă de apărare. Nu te obligă la nimic, nu lași pe nimeni să intre în tine, să te cotrobăie. La sindrofiile de care nu puteam și nu pot scăpa, intru pe o ușă, sărut mâna la cucoane pentru ca să pot fi bifat și ies pe ușa cealaltă. Cu prietenii, în schimb, a fost și este altceva. Știi bine, și tu, la câte „colocvii”, nu ne-am întâlnit, împreună cu „Profesorul”, Eugen Simion, cu „Generalul”, Fănuș Neagu, cu atâția și atâția alții. M-ai mai găsit atunci tot atât de protocolar, încorsetat, „agreabil în societate”, cum zici?! Sau destins și normal. Ai?!...

Teatrul este scena vieții sau viața este un teatru prost? și de ce?

Teatru e Teatru, dom'le! E și rămâne „altceva”. Ca și pictura sau muzica, teatrul se servește - mai bine ori mai prost – de materialele vieții, ca să facă însă *altceva*. Frumos, deștept. Cu tâlc, ceva care să rămână în mintea plătitorului, să simtă ăla cum dă catharsisul peste el. Dacă-i deștept. Dacă nu... Deschide televizorul, se uită la „Vacanța Mare” sau altele, că-s atâtea și face o burtă de râs. Pe gratis. Lângă bericică, lângă grătărel, la domiciliu. Circulă tâmpenia că „viața bate teatrul”. Ca și cum ai spune că ciripitul pițigoilor bate muzica simfonică. O fi intrând și el prelucrat în diverse partituri, orchestrații. La fel și în cazul teatrului. Ca autor, sigur că auzi discuții, vezi oameni în diverse situații, asisti la diverse întâmplări, dar astea nu sunt decât materia primă. Le aduni, le șlefuiеști, le așezi, faci un tot care să se lege, să însemne ceva. Pe urmă vine



regizorul, scenograful, recompun ce ai închipuit tu, îmbracă actorii în vorbele tale, îi fac personaje care strâng într-unul singur mai multe dintre cele văzute în viață. Așa se naște spectacolul. Nu se pune problema dacă Teatrul trăiește sau moare, dacă îl bate viața, televiziunea, filmul, sau cine s-o mai fi gândind să-l caftească. El nu o să dispară niciodată. Pentru bieții dramaturgi contemporani sunt însă, ca de obicei, zile grele. Aici situația nu-i roză deloc, i-adevărat. Și nu are cum să fie altfel când se vântură iar ideea – pe cât de falsă, pe atât de nocivă – că dramaturgia noastră contemporană n-ar fi valoroasă. Dacă vine, spre exemplu, o persoană pornită să judece literatura română și zice că teatrul ei contemporan nu există, sigur că e rău și descurajant pentru autorii condamnați la neșansa de a găsi o scenă care să-i joace. Asemenea lucruri s-au mai întâmplat însă. Istoria se repetă. Eu cred că vor veni și vremuri mai bune. În timpul meu, te omora cenzura. Am reușit s-o trec. Cu cât efort, ce să mai vorbim?! Nu te lăsa frate!, i-aș spune noului venit. Bate-te acum, cât ești tânăr și ai chef. *„Teatrul se face mult mai greu decât proza fiindcă nu depinzi numai de tine. Ca să existe ca spectacol - și acesta-i certificatul lui de valabilitate - textul tău va trebui să treacă printr-o mulțime de creiere și de mâini pe care tu trebuie să le convingi că merită aventura montării. Nu-i ușor. Implică mare efort. De-aia, spunea Horia Lovinescu, spre deosebire de prozatori, dramaturgii au o viață creativă mult mai scurtă. După 50 de ani, obosesc”*.

Scrii intempestiv, cu condescendență sau ca și cum te-ai afla într-un supermarket? Când te apuci de lucru tragi înainte o dușcă de avânt creator?

Supermarketurile nu mă inspiră. Hăuri cu mulțime capie care se învârt amestecată într-o cacofonie sonoră. *„Mie îmi plac odăile mici unde poți să te aduni, să te gândești, să scrii”*, mărturisea Sorescu. *„Intempestiv?”* Nu cred. *„Cu condescendență?”* De ce? Păi, dacă stai să faci temenele la galeria ilustrilor, nici nu mai pui mâna pe condei. Faci altceva. În privința *„tragerii de dușcă”*, bineînțeles că mai trag, dar, după aia, nu mai scriu fiindcă, dacă o fac sub influența ei,

atunci, ajung să mă suspectez de genialitate, dar a doua zi trebuie să rup tot ce am scris, s-o iau de la început, fiindcă pe trezie, realitatea-i alta.

Am dreptate sau nu atunci când zic cum că important pentru un scriitor este caracterul?

Eu știu?! În primul rând un scriitor trebuie să aibă talent și putere de muncă. Să nu se piardă în fleacuri, să nu se risipească aiurea. Cât privește caracterul... Fiecare, după posibilități. Mulți nu i-au dus dorul și n-aș putea zice că le-a mers rău. Alții s-au preocupat să-l aibă – socot că mă-număr printre ei – însă nu cred că le-a folosit la ceva, în privința scrisului.

În general, în textele tale, fie epice, fie dramaturgice, ce evocuezi: propria personalitate, frica de realitate sau observația rece a acestei realități înconjurătoare?

Încerc să evacuez niscăi idei. Dacă nu, nu mă apuc. Orice subiect este pentru mine o obsesie de care trebuie neapărat să scap. Pe care o transcriu după ce, lung timp am purtat-o în mine. Ea „iese” într-un gen sau altul, migrează chiar de la un gen la altul, ceeace, cred eu, are mai puțină importanță. Cert este că, atunci când simt că poate depăși granițele unei proze scurte și poate deveni o piesă de teatru, încerc să o realizez, ca atare. Este cazul, spre exemplu, al „Trăsurii la scară”, inițial o schiță. Tot Horia Lovinescu spunea că „*pentru a reuși, un autor – ca orice meseriaș – trebuie să știe în ce să-și lucreze subiectul. Marmora care cere un anumit subiect, lemnul un altul, granitul altceva, bronzul presupune și el, altceva. Ție ți se cere să nu le încurci*”, își inghițea ultima picătură de coniac. Mă simt, deci, la fel de bine și în proza scurtă, și în teatru, pentru că proza scurtă o simt ca pe o antecameră a teatrului. De altfel, înainte să-mi scriu piesele, mi le povestesc, apoi, țin cont de sfatul lui Caragiale care le spunea celor ce-i relatau însuflețiți conținutul viitoarelor creații dramatice personale, că ar fi mult mai bine să „*le lase așa*”. „Adică, cum?” întrebau ei. „Adică nescrise”, răspundea Nenea Iancu. De-aia, acum, la numărătoare, observ și eu că îmi ies mai multe, cele rămase în cap. Și ca să răspund concret întrebării tale, eva-

cuez în textele mele cum zici, obsedanta banalitate că suntem muritori, că pierim. Cred că asta nu trebuie uitat niciodată. Nu înseamnă că trebuie să fii un cioclu, bâzâind ca musca în jurul hoitului, dar din tot ce scrii trebuie să răzbată această conștiință. Care să te facă mai bun, mai modest, mai blând, mai înțelept. „*Credem mereu că iadul e în ceilalți*”, îl citează Eugen Simion pe Sartre și continuă: Să înțelegem, deci, că el coexistă în fiecare dintre noi, deopotrivă cu însoritul rai și că tot ce ne apropie sau ne desparte pe unii de alții nu-i decât alegerea. Adică pentru ce optăm.

Mă înspăimântă intoleranța care pentru o bună parte a populației a devenit astăzi un ideal de viață, un ideal care ar putea să ne piardă mai repede decât am crede, nu numai ca persoane ci și ca popor”.

Ce ți-ar plăcea să scrii ca să te simți lecuیت de boala asta?

E, fără leac. Din naștere. Nu o simți și tu?
Eu regret că nu am putut să scriu cât am
vrut.

*Atunci hai să încheiem cu o întrebare mai
lumească: Wisky-ul sau Whisky-ul cel mai
fragil și mai catifelat care este, care ți se pare?!*

Cel pe care îl bem aici, sub zăpezile Mo-
goșoaiei, privind flăcările fostului brad de
Crăciun care își încheie drumul glorios poc-
nind în șemineu. Cu toate că dinspre Bu-
curești ne fluieră viscolul crizei, noi încă pu-
tem degusta liniștiți acest prețios Lagavulin,
16 ani...

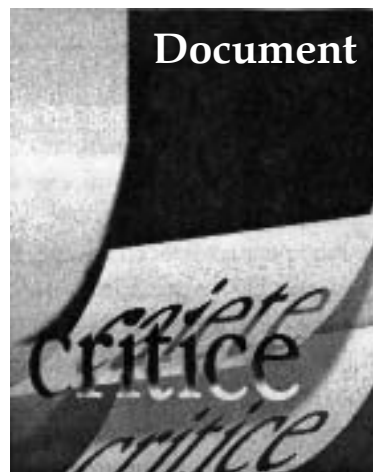
Vârsta fecioarelor de altădată...

...Evident că de altădată... ultima dintre cele trei sticle binecuvântate în Saint-Germain-des-Prés, fiindcă le-am luat cu Ada, dintr-un butic aflat chiar în apropierea bazilicii. El ne-a dezlegat limbile, ne-a făcut să fim mai deschiși, mai apropiați, ca de la călimară, la călimară, de la pahar, la pahar. Înaintea următoarei doze, aș zice să ne terminăm și noi taifasul cum își încheia Nichita interviul dat vreunui confrate: „*Iar de-acum, își propun să ne vorbim cu Dumneavoastră!*”

Februarie 2010

Tudor NEDELCEA

Eugen Ionescu, absolvent al Liceului „Carol I” din Craiova



Abstract

The author presents the documents attesting that Eugen Ionescu past his final high school exams in Craiova, in 1928, after he was expelled, in the same year, from the "Sfantul Sava" College of Bucharest, because of the number of unmotivated absences.

Keywords: Eugen Ionescu, "Carol I" High School, Craiova, "Sfantul Sava" College, Bucharest.

Personalitate complexă și contradictorie, Eugen Ionescu continuă să fascineze critica și istoria literară românească și europeană. Barbu Brezianu, Șerban Cioculescu, Pompiliu Constantinescu, Petre Comarnescu, Mircea Vulcănescu, Petre Pandrea, I. Biberi, G. Călinescu, Al. Paleologu, N. Steinhardt, E. Lovinescu, M. Șora, Arșavir Acterian, etc., dintre români, Richard N. Coe, Martin Asslin, Michel Corvin, L. Pronko, Ph. Sénart, Marta Glucksman, Simone Benmusa, J. Hervé Donnard, Gian Luigi Falabrino, R. Lamont, A. Lewis, Paul Vernois, Alexandra Hamdan, Ph. Sellier, Alexandra Laignel-Lavestine etc. Dintre străini sunt doar câteva nume care au disecat creația creatorului teatrului absurd.

Recent, **Dicționarul General al Literaturii Române** (lit. E/K, București, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 618-629), prin Dan Grigorescu, îi consacră un amplu articol, iar recent, Eugen Simion (coordonatorul susnumitului **Dicționar**) scoate o nouă ediție a pertinentei monografii, **Tânărul Eugen Ionescu** (București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2009), după ce anterior, publicase pagini însemnate despre autorul lui **Nu** (**Sfidarea retoricii**, 1985; **Timpul trăirii, timpul mărturisirii**, 1986.)

Un aspect al biografiei sale a fost discutabil: unde și-a susținut viitorul scriitor bacalaureatul? Atât D.G.L.R., cât și va-

loroasa monografie a lui Eugen Simion, **Tânărul Eugen Ionescu** (ediția I la Fundația Națională pentru Știință și Artă, în 2006, a doua ediție peste trei ani) susțin că la Craiova și-a promovat examenul. Însuși scriitorul mărturisește: „Mi-au făcut bine profesorii de la Liceul «Sf. Sava» din



Capitală care m-au gonit din liceu, ceea ce m-a determinat să-mi iau bacalaureatul într-un liceu din provincie, ocrotit de sora soției mele, Angela, care ținea acolo o pensiune pentru liceeni” (Apud Nicolae A. Andrei, **Memoria inimii**, vol. I, Craiova, Editura Alma, 2006, p. 345).

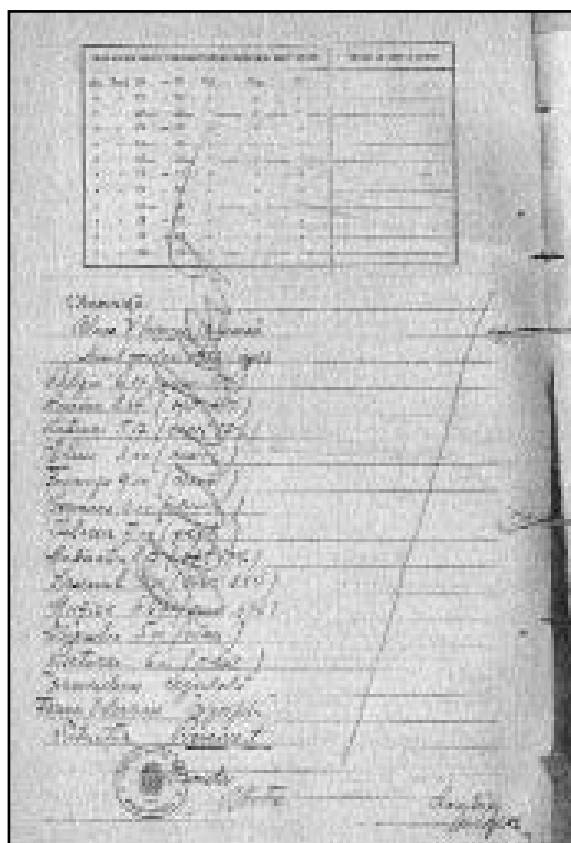
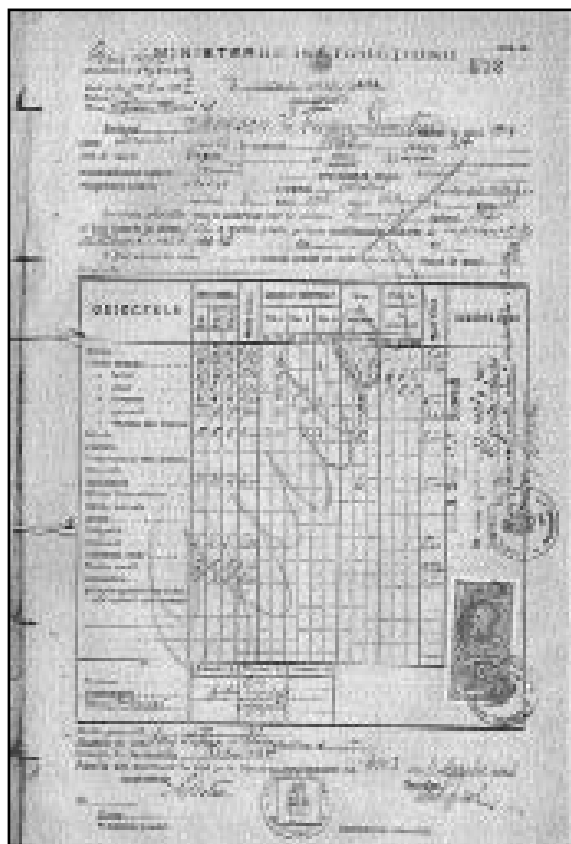
Filiala craioveană a Arhivelor Naționale păstrează dovada absolvirii bacalaureatului la Liceul „Carol I” din Craiova. (Arhivele Naționale, filiala Craiova, Fond Liceul „Carol I”, dos. 5/1928, f. 574-576).

Primul document este o cerere olografă a elevului E. Ionescu din 6 noiembrie 1928, prin care solicită eliberarea diplomei sale de bacalaureat. Pe aceeași cerere este semnătură sa, care confirmă primirea Diplomei nr. 15.516/1064-302.

Al doilea document este chitanța de achitare a taxei de 100 lei pentru eliberarea diplomei sale.

Al treilea document prezintă o importanță mai mare. Este vorba despre o copie după Matricula școlară a Liceului «Sf. Sava» din București din anul școlar 1926-1927 a școlarului „Ionescu E. Eugen-Dumitru”, născut la 13 noiembrie 1909, la Slatina, fiul avocatului român, de religie ortodoxă, Eugen Ionescu, și a mamei sale (al cărei nume nu e menționat) de religie ortodoxă, ca și fiul lor, înscris în clasa a VI-a clasică. Din foaia matricolă reiese că școlarul avea probleme la istorie (media 5), matematică (media 5) desen (media 5), gimnastică (media 5), religie (media 5,33) muzicala vocală (media 5,67), strălucind la limba franceză (media 9), limba română (media 8,17), limba germană (media 7). Limbile latină și elenă pesemne că nu i-au plăcut de vreme ce a rămas corigent, a promovat însă în septembrie.

În anul școlar anterior, clasa a V-a clasică, anul școlar 1925/1926, situația sa școlară este ușor modificată. La limbile franceză și română obține medii mari (9, respectiv 8,67), la germană coboară media 5, ca și la gimnastică și elenă. Purtarea este doar de nota 6, frecventarea cursurilor este regulată, iar forma exterioară este îngrijită. În concluzie, elevul este promovat.





Dar, în foaia matricolă a clasei următoare, a VI-a clasică, directorul Liceului „Sf. Sava” din București, G. Botea, și secretarul Ion Popescu, fac o mențiune în care specifică că în anul școlar 1927/1928 a fost înscris în clasa a VII-a clasică, dar a fost „eliminat pentru absențe nemotivate la 27 martie 1928.

Este motivul pentru care școlarul Ionescu E. Eugen-Dumitru își trece bacalaureatul la renumitul liceu craiovean, îmbogățind galeria marilor personalități de talie mondială, absolvenți ai acestui prestigios lăcaș de învățătură (N. Titulescu, Gogu Constantinescu, Nicolae Vasilescu-Carpen, Gh. Țițeica, Nicolae Coculescu, Simion Stoilow,

Grigore Gabrielescu, Ludovic Mrazec, Al. Macedonski etc.). Absolvă, deci, liceul la Craiova, acolo unde, de fapt, a și debutat editorial cu placheta de versuri *Elegii pentru ființe mici*, în 1931. „Nu-i un elev strălucit, notează Eugen Simion (*op. cit.*, p. 201), oricum, este mai degrabă în coada clasei și genialitatea de care se suspectează este, deocamdată, neîntemeiată... Există, totuși, semne că adolescentul corigent la elenă și latină are, totuși, o vocație intelectuală autentică într-un domeniu care nu se predă în școală: literatura eseistică”.

În drumul său spre gloria mondială, ca și în cazul lui Constantin Brâncuși, Craiova reprezintă o mică, dar onorantă haltă.

George
NEAGOE

Intellectualii mesei rotonde

Abstract

This is a short presentation of the 6th volume from the series "Rotonda 13" ("Round Table Meetings 13"), organized by the Romanian Literature Museum of Bucharest. The discussions gathered in the book refer to a few of the most important Romanian writers: M. Eminescu, Ion Creanga, G. Calinescu, Lucian Blaga, Mircea Eliade or Marin Preda. The debates are historical documents.

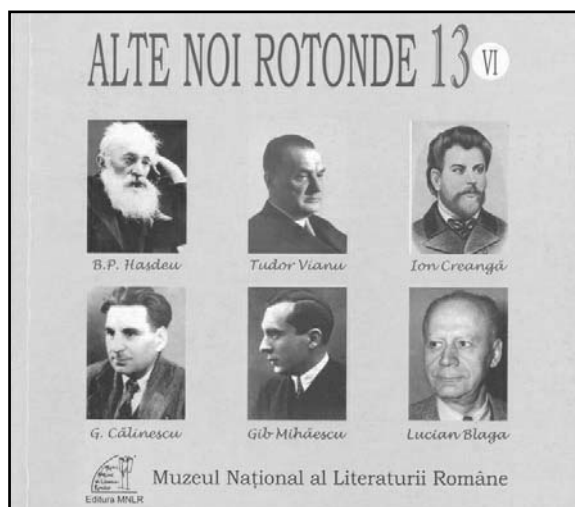
Keywords: Rotonda 13 (Round Table Meetings 13), Lucian Chisu, Romanian Literature Museum of Bucharest, G. Calinescu, Ion Balu, M. Eminescu, Paul Cornea, Oxana Busuioceanu, Serban Cioculescu.

Sunt câteva dezbateri captivante în această nouă apariție din seria „Rotondelor 13”¹ – organizate de Muzeul Național al Literaturii din București – dialoguri substanțiale rămase inedite până anul trecut și care, prin editarea lor, devin documente de istorie literară. Poate că unele dintre cărțile din ultimii 25 de ani ar fi arătat altfel dacă întâlnirile din clădirea situată pe Bulevardul Dacia erau cunoscute mai devreme. Densitatea ideilor încântă și captivează deopotrivă. Am citit cartea și cu regretul că astăzi mesele rotunde și-au pierdut consistența. N-am de gând să apelez la dihotomia nostalgică „înainte – acum”. Constat numai că, de vreo cinci ani de când merg la serate culturale și la conferințe, vorbitorii vin

nepregătiți și improvizează în fața unui public naiv.

Unele dintre înregistrările reunite în volumul *Alte noi rotonde 13* (VI) conțin observații de maximă importanță – încă valabile – și dezvăluiri cunoscute de puțină lume. Există detalii șoptite, anecdote care și-au pierdut sursele de răspândire, episoade cu imagine neclară și cu sonorul alterat. Mă opresc mai întâi la campionul absolut la categoria „picanterie literară”, G. Călinescu, despre care a fost organizată o întâlnire în data de 12 noiembrie 1990. Relatând virajul la stânga făcut de autorul *Istoriei literaturii române până în prezent*, Ion Bălu se oprește și asupra transformării Uniunii Patrioților în Partidul Național Popular. Or, după câte știm, Călinescu n-a fost singurul scriitor de prim rang pe care au încercat să-l atragă organizatorii respectivei formațiuni: „Când s-a înființat Partidul Național Popular, Călinescu a fost propus în Comitetul Central al partidului alături de Blaga și alți intelectuali. Blaga a refuzat, s-a prefăcut că este bolnav, ca să aibă o justificare a neparticipării lui la noul partid. Călinescu însă a acceptat” (p. 216). Problema nu constă în diferența de atitudine, între zelul impregnat de credulitate al proaspătului director al *Națiunii* și modul școlăresc prin care creatorul „cenzurii transcendente” a scăpat de implicarea în satelitul P.C.R.-ului. Ci în confirmarea problemelor de sănătate ale universitarului clujean. În această situație intervine caracterul corijabil al oricărei informații de ordin istoriografic. Luând cuvântul la comemorarea personalității autorului *Poemelor luminii* („Metaforă și lirism”, 13 mai 1991), Simona Cioculescu a adus, probabil fără să știe, o prețioasă rectificare, dat fiind că, informațiile prezentate nu erau publice în 1991. Blaga nu juca deloc rolul „bolnavului închipuit”, ci se internează, din pricina șocului mental provocat de mascarada înființării Partidului Național Popular. Dovezile se regăsesc în *Luntrea lui Caron* și în corespondența lui I. D. Sîrbu: „Își pierde somnul și începe să dea semne că

1 *Alte noi rotonde 13* (VI), prefață și notă asupra ediției de Lucian Chișu, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2009, 266 p.



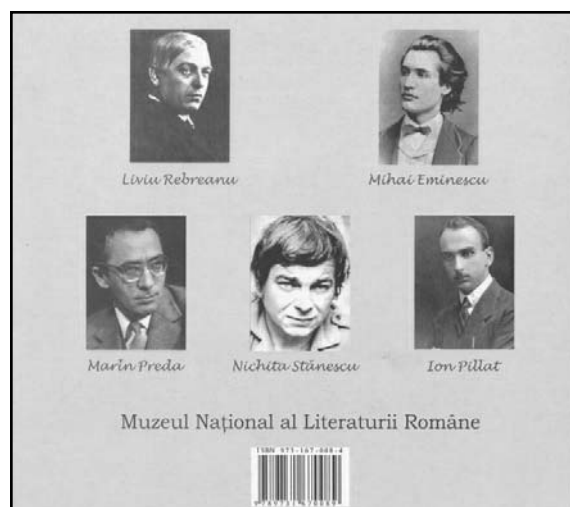
s-ar fi îmbolnăvit grav. [...] Nemaisuportând situația, Blaga pleacă la Cluj și se internează la Clinica nr. 2. Acolo stă câteva săptămâni și este vizitat de I. D. Sîrbu la clinică. Acesta îl găsește la pat, slăbit, insomniac [...]. Și îi povestește toată situația cu Partidul Național Popular. Asta, ca să rămână un martor" (p. 87).

Ion Bălu aduce o precizare care, în opinia mea, îl obligă pe oricare cercetător al publicisticii lui Călinescu din intervalul 1944 – 1947 să recurgă la nuanțări și să nu se mai repeadă să-l condamne pe gazetar pentru un „oportunism dezagreabil”. Călinescu nu era lipsit de discernământ: „Există în arhiva lui Călinescu șpaltul unui articol intitulat 23 August, în care dezvoltă următoarea idee: «Este inexact să considerăm data de 23 August un hotar între istoria României de dinainte și de după 23 August. Este o greșală pe care o facem și pentru care istoria ne va judeca». Șpaltul acestui articol, care urma să apară ca articol de fond în «România Liberă», a fost scos de cenzură. Este o cinste pentru Călinescu acest articol în care expune, de parcă ar fi avut o presimțire, ce se va întâmpla ulterior” (p. 216).

Lucruri de mare însemnătate, indicații prețioase privind editarea operei lui Eminescu, aduce Paul Cornea la întrevvedere „Lada cu manuscrise: antume – postume (ianuarie 1991)”. Ceea obișnuim să numim „ediția Perpessicius” reprezintă – în opinia îndreptățită a monografului *Originilor romantismului românesc* – abia începutul

restituirii textelor eminesciene. Intervenția sa privește atât dificultățile ridicate de volumul al VIII-lea (consacrat teatrului compus de poetul *Glossei*), cât și însemnările în limba germană incluse în volumul al XV-lea. Punctul central al expozeului lui Paul Cornea este lecțiunea manuscriselor, menționând că: „Ceea ce ne-au propus editorii este o ipostază și ei au marcat, de altfel, prin variație de literă tipografică, diferențele, încât să ne dăm seama ce reprezintă cursivitatea efectivă a textului și ce reprezintă ipoteza de lucru a editorului” (p. 48). Remarcile exegetului au rămas actuale, având în vedere că, după încheierea facsimilării „caietelor Eminescu”, Eugen Simion semnala necesitatea începerii unei noi munci de restituire a celor aproximativ 14.000 de pagini din manuscrise.

Referindu-se importanța documentelor mărunte în procesul de stabilire a perioadei de redactare a unor poeme, Oxana Busuioceanu, una dintre membrii colectivului de editare, afirma că: „Domnul Vatamaniuc a spus o dată și m-am amuzat, dar avea dreptate, aceste note de spălătorie care sunt foarte, foarte dese în perioada bucureșteană sunt datate, ceea ce denotă că Eminescu era foarte preocupat de curățenia veșmintelor sale” (p. 52). Trei lucruri se desprind din spusele cercetătoarei: mai întâi utilitatea oricărei informații istorice; apoi înlăturarea prejudecății despre igiena precară a scriitorului; și nu în ultimul rând că nimeni nu trebuie să se pronunțe în chestiuni pe care





nu le cunoaște. În literatură, orice opinie se bazează pe lectură. Un amănunt nevralgic atins de Oxana Busuiocanu este pregătirea filologică și literară a editorilor. De altfel, știm că Perpessicius nu era lingvist și că de aceea a comis destule erori de transcriere interpretativă. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, norma limbii române s-a modificat succesiv. Iar persoanele care au dus mai departe ediția începută de autorul *Mențiunilor critice* au învățat treptat să-l deslușească pe Eminescu. Mărturia poate părea uluitoare, ținând cont de folosirea exagerată a profesiei de „eminescolog”. Ar trebui să privim termenul cu mare circumspecție: „Noi am lucrat din aproape în aproape, acum 15 ani când acest colectiv s-a constituit, niciunul dintre noi nu era specialist în Eminescu. Mai mult decât atât, trei pătrimi din membrii colectivului nu erau specialiști în literatura română” (*ibidem*). Dezvăluirile Oxanei Busuiocanu sporesc, pe de o parte meritele componentelor echipei de editare, dar, pe de altă parte, stârnesc jena că în spațiul românesc lipsește conștiința necesității formării oamenilor care să creeze instrumentele esențiale ale literaturii (bibliografii, monografii, dicționare și dicționare). Re-

plica lui Paul Cornea se dovedește revelatoare în acest sens: „Nu mai spuneți asta străinilor... păstrați pentru voi...” (*ibidem*). Discuția a devenit publică, iar constatarea fundamentată. După cel dintâi punct, ediția Eminescu așteaptă următorul alineat.

Închei scurta prezentare într-o notă veselă, avându-l în centru pe Șerban Cioculescu, inițiatorul acestor „Rotonde 13”, organizate tocmai pentru a ironiza superstițiile și prejudecățile fataliste. Comemorând 50 de ani de la dispariția lui Gib Mihăescu (14 octombrie), Nicolae Carandino povestește că avea recenzia lui Cioculescu la volumul *Vedenia*. Îmi întrerup comentariile: „Aveam pasiunea păstrării cronicilor la câte o carte, să o tai și să o pun bine undeva. Am găsit și cronică lui Șerban Cioculescu pe care i-o și ofer, doar că s-a îngălbenit în 50 de ani...// **Șerban Cioculescu:** Îmi arăți? Că eu n-am păstrat-o...// **Leon Kalustian:** Noi ne-am stafidit și ea s-a îngălbenit” (p. 144).

Umorul e semnul înțelepciunii. Autoironia strânge în colțul ochiului o lacrimă neplânsă. Mulți dintre intelectualii mesei rotonde se numără printre oamenii care au fost...

Sorin
PREDA

Epilog la lumea Moromeților

Siliștea Gumești - ultimul capitol, ultimul personaj

Abstract

The author remarks that Silistea Gumești, the native village of the Romanian writer Marin Preda, is far from being, after the Revolution from 1989, as it was described by the novelist in his masterpiece Moromeții ("The Morometi"). People do not now anymore about Preda and lost their sense of humor, which was one of the characters' main traits. There happen strange things, because many persons committed suicide without any reason. It seems like the Preda's death (16th of May 1980) took away the world he was born in.

Keywords: Marin Preda, Silistea Gumești, Moromeții ("The Morometi"), Marin Preda's relatives, Tudor Calarasu (Ilie Moromete).

Recunosc, nu am mai fost în Siliștea Gumești încă de pe vremea când mă plimbam cu Marin Preda în susul uliței, până spre pădurea Cotigioaia și ultimele case ale lui Bălosu. Imi amintesc mai ales ultima preumblare. După o masă îmbelșugată, cu ciorbă de pui și zdrențe de ouă, cum numai Ilinca (sora prozatorului) știa să gătească, Marin Preda s-a ridicat și mi-a făcut semn să-l urmez. A luat-o spre Poiana lui Iocan, apoi spre casa Didei, ajungând într-un târziu la stănoaga lui Bâzdoveică și Mitroi, din capul satului. Călcând apăsător, cu mâinile la spate, refugiat parcă în sine însuși, scriitorul își inspecta amintirile și copilăria. Ca de obicei, tăcea în felul lui obosit, lăsându-ți vaga impresie că-l deranjezi, că ai face mai bine să-l lași singur. Așa cum pășea – arar, medi-

tativ, cu capul în piept – părea că se conversează cu sine sau altă persoană la fel de importantă. Simțeam că ar fi fost o necuviință să-l tulbur cu ceva și chiar mă pregăteam să moșmondesc o scuză oarecare, să-l las cu ale lui în mijlocul drumului, când, fără nici gest prealabil, s-a oprit în dreptul casei lui Aristide Rădulescu și, privind năuc pe sub ochelarii lui cu lentile groase, mi-a zis: „Ce mă-sa se întâmplă? Casele ăstea se micșorează de la an la an”. Am tresărit. În uimirea lui, nu era nimic vesel. Era doar neliniște și teamă. Teamă că îmbătrânește, că niciodată nu va mai fi cum a fost - nici el, nici satul, nici amintirile lui.

Satul spânzuraților

Am ajuns în Siliștea Gumești cu o strângere de inimă. Fără Marin Preda, satul pare pustiu și rece - o adunătură de ulițe înnoiroite și case pricăjite, care abia se mai țin pe picioare. Siliștea nu mai are nici un farmec, nici un chichirez. Parcă i-au dispărut brusc taina și misterul, poveștile și vorbele în răspăr. Pentru cine nu a mai fost vreodată în Siliștea, locul e o mare dezamăgire vizuală: un pârau veșnic mociorlit și plin de rațe, o școală, un Cămin cultural cu ferestrele bătute în cuie încă de pe vremea colectivizării și, alături, casele prăpădite, strânse laolaltă ca o turmă la iernat, în mijlocul câmpiei leneș adormite a Burnasului.

Privit dinspre Balaci, de la doi kilometri, satul lui Marin Preda începe prost. Începe cu blocurile părăsite ale fostei unități militare de aviație (astăzi devenită mănăstire de călugări), și se continuă cu gropile adânci ca niște șanțuri care brăzdează șoseaua, până la monumentul soldatului necunoscut din centru, la cele trei crâșme cu terasă și mese de plastic colorat scoase afară, unde silișteni stau suspect de liniștiți în fața unui pahar cu lichior ieftin și verzui la culoare. Din veselie de altă dată, din discuțiile aprinse și colțoase despre Rege, despre multiplii creieri din capul lui Iorga, despre foncire și prețuri duble de porumb, nu a mai rămas nimic.

Tot mai bătrâni și fără chef de vorbă, siliștenii mai au puterea să discute ceva politi-



că sau să glumească amar, așa cum face nea Stan Burcea, când constată sprijinindu-se în baston: „E vai de capul nostru de locuitor... Ne pregătim cu toții de imbarcare. La poarta cimitirului e coadă ca la moară. Trebuie să lași rând să prinzi un loc mai în față”.

În Siliștea Gumești nu au mai rămas decât moșnegii și parte din nepoți. Tinerii au plecat de mult la oraș sau, mai nou, muncesc pe rupte în Spania și Italia. În urma lor a rămas un sat care se stinge cu încetul, se scurge în pământ ca ploaia pe burlane.

Multe s-au pierdut în sat. Din toate, a mai rămas obiceiul de a ieși când și când la stănoagă, în fața casei, comentând pe marginea șanțului noutățile, ultimele întâmplări și daraveli din vecini. Deși au văzut destule la viața lor, chiar și ei se miră. Ceva necurat se petrece în satul lor. De câțiva ani încoace, oamenii mor pe capete. Își iau viața fără nici o explicație. Siliștei Gumești i se spune mai nou: „satul spânzuraților”. Numai în ultimele luni, au fost trei asemenea cazuri. Nu se cunosc motivele și, la o adică, nici nu contează. Important e gestul, felul în care e făcut. Urmașii lui Moromete își iau viața în stilul lor inconfundabil: cumva senin,

cumva cu zâmbetul pe buze. O rudă depărată a lui Bâzdoveică chefuia cu alți moșnegi. La un moment dat, fără nici o explicație, și-a lăsat rachiul pe masă și a plecat din crâșmă, spunând ca o promisiune: „De azi înainte, nu o să ne mai vedem”. A doua zi, oamenii l-au găsit înecat într-o fântână, confirmând adevărul spuselor lui – omul se ținuse de cuvânt. A lui Golea, văcarul satului, s-a sculat într-o dimineață și nu a mai vrut să meargă la ciurdă. Nevasta nu a zis nimic. I-a dat concediu o zi, l-a lăsat în ale lui să se odihnească și seara l-a găsit atârnat de grindă. Alături, stătea un bilet scris cu creion chimic: „*Florico, pa !*”. Nimic în plus. Nici un reproș, nici o supărare pe viață, pe nevastă sau pe copii. Văcarul Golea doar a plecat la ale lui, lăsând vorbă femeii să nu cumva să se îngrijoreze și să-l caute aiurea pe dealuri, la crâșmă sau prin vecini.

Degeaba încerc să aflu motivul sinuciderii, iscodind cu întrebări naive, de orășean (Era bolnav ? Avea depresii ?). La toate acestea, nea Burcea ridică din umeri, cugetând hâtru ca fost prieten al lui Pațanghel: „N-avea nici pe dracu. Așa i-a venit lui pe chelie !”.



Siliștea de după Marin Preda

Ulița satului e nemuritoare. E lungă, prăfoasă și fără nume. Asfaltul, cu aspectul său selenar, se termină dincolo de casa Moromeților, ca o confirmare – Siliștea Gumești începe și dispare dimpreună cu Marin Preda. Merg alături de Gigi Baltac, băiatul Ilincăi, și privesc jur împrejur. Nu văd, nu recunosc nimic. Cu gesturi largi, ușor teatrale, salută dezinvolt pe toată lumea. Eu tac. Gigi e de o sută de ori mai siliștean decât mine, dar nici el nu știe mare lucru despre sinuciderile din sat. Habar n-are. În Alexandria, unde s-a mutat de mulți ani cu familia, asemenea vești ajung mai greu. Asta nu-l împiedică să-și dea cu părerea: „E din cauza consumului excesiv de alcool.

Altă explicație nu e”. În Siliștea, țărani se poartă ca niște oameni de știință. La toate au explicații.

Ne îndreptăm spre casa bătrânească a Moromeților și discutăm despre Siliștea de după Marin Preda. E ca un ritual de inițiere. Pentru oricine vine în sat (rude sau simpli admiratori ai scriitorului), primul drum e la casa copilăriei. Discutăm deci și facem schimb de amintiri, deși nimeni nu se poate pune cu Gigi. El știe cele mai multe povești legate de Moromete și de oamenii din sat, oameni care niciodată nu au înțeles ascensiunea literară și succesul lui Marin – dimpotrivă. Odată – își amintește Gigi - în Siliștea a poposit caravana cinematografică. Rula filmul „*Desfășurarea*”. La sfârșit, ieșind din sala ticsită de lume a Căminului Cultural, Ilie Barbu (personajul principal

din nuvelă) s-a apropiat de Moromete și, abia stăpânindu-și furia, a zis: „Băi Pațanghele, fiu-tău Marin e un prost ! ... Când m-am bătut eu cu Trafulică ? Când am tras eu cu pistolul?...E prost ca noaptea, așa să-i comunic din partea mea”. Fără să se tulbure cu ceva, Moromete s-a uitat la el calm, vag interogativ, și, după o clipă de gândire, i-a întors spatele, spunându-i: „Prostia e doar în capul tău ! După cum ai văzut, în film e altcineva. E un țăran din Udupu, de peste deal... Ce, crezi că numai tu ești Ilie Barbu în lumea asta?”.

Așa stă treaba în Siliștea, de când lumea și pământul. Prost nu ești dacă cineva te face și-ți zice așa. Prost ești dacă nu știi și nu ai pregătirea necesară să întorci vorba. Replicile nu sunt învățate și nici scornite pe loc, ci sunt moștenire de familie, ordonate frumos pe seturi de întâmplări și situații. Când cineva te întreabă: „De ce ?”, tu răspunzi obligatoriu: „Să se mire proștii”. Când cineva te întreabă unde ai pus un anumit lucru, răspunsul vine de la sine: „În pelaria mea!”. În Siliștea, când cineva te face prost trebuie să te bucuri. Înseamnă că ești cineva, că te bagă lumea în seamă.

De felul său, silișteanul e cam sucit. Nu e ușor să-l înțelegi și, cu atât mai puțin, să pătrunzi în meandrele gândirii lui. Dacă îl faci prost sau netot, o ia ca pe un salut, un fel de „bună-dimineața”, și-ți răspunde (vede el cum și în ce fel) cu surâsul pe buze, cu o altă jignire duioasă. Dimpotrivă, dacă îi zici că e țăran (că e, cu alte cuvinte, ceea ce e în realitate) se supără, se face foc și n-ar fi deloc exclus să sară la bătaie. De ce să-i spui ce știe și el ? De ce te legi de ocupațiunea lui agrară ? Ce ți-a făcut să-ți râzi de neamul și familia sa ?

Mândru și orgolios, silișteanul nu se laudă niciodată cu frumusețea sau hărnicia nevestei. În schimb, îi place să se laude la toată lumea că are cele mai multe curci și cel mai mare porc de pe uliță. Duplicitar ca Moromete, te salută, dar nu știi ce gândește cu adevărat despre tine. E în stare să te invite la masă și, după ce pleci, să te înjure în barbă că ai venit de la București special ca să-i mănânci mămăliga și murăturile din dotare. Când tace și te ascultă cu ochii

măriți de atenție, fii sigur că te-a luat în colimator. Nici un gest, nici o ezitare de-a ta nu-i scapă. Te trage la raze mai ceva ca la spital. Că o recunoaște sau nu, e invidios pe toată lumea. Mereu privește peste gardul vecinului, constatând cu uimire rea și nădușită: „Al dracului, de unde a avut așa bani să-și repare acoperișul și să-și văruiască casa ?”.

Niciodată nu se întreabă de ce el nu are, de ce el nu a făcut și nu a dres. Pentru el, problema e mereu altul – vecinul, prietenul, guvernul sau ruda apropiată.

Marin Preda, o lecție învățată la română

În Siliștea, nimic nu mai e cum a fost – cu atât mai puțin casa părintească a scriitorului. E o arătare ca oricare alta. Te doare sufletul, dar n-ai ce face. Ai vrea să afli mai multe despre scriitor, despre personajele și lumea lor cea adevărată, neconstrânsă de fandoseli sau vorbe frumoase, dar trebuie să te mulțumești cu puținul pe care îl ai. Pe uliță sau „la monument”, nu se mai discută nici despre generalul Dragnea, nici despre Marin Preda. Altele sunt acum prioritățile: vânzarea fabricilor, integrarea euro-atlantică sau criza imobiliară. Probleme globale, de macrostructură.

Pe vremuri, când copiii ieșeau de la școală, îi auzai cum schimbă replici din roman între ei. Acum, elevii discută despre mașini străine sau despre rochiile Andreei Marin. Aproape nici unul nu vrea să rămână în sat. Abia așteaptă să termine școala și să colinde prin lume, la căpșuni și măsline. Nu vor să dea la facultate, să ajungă cineva. Unii sunt elevi buni, ageri la minte (Ileana Petre, Aurelia Badea, Florina Fierbințeanu), dar n-au bani să meargă mai departe. Ca Irina Boțoghină (premianta din roman) fetele îmbătrânesc la coada vacii, crescând o puzderie de plozi. Nu e ușor să fii copil de țăran, dar nici ambiția nu mai e ca altă dată. Merg la școală ca să aibă de unde să se întoarcă. Viața și reușita scriitorului, munca și tenacitatea lui, nu le mai spune astăzi nimic elevilor. Pentru ei,

Siliștea Gumești e un mic detaliu biografic, iar Marin Preda o lecție învățată la română.

Dacă stai mai multe zile în sat, începi să-i înțelegi. Toate au dispărut, s-au chircit, au intrat în pământ. Neamul Parizianului s-a stins. Nici casa lui nu mai e. A dărmătat-o a lui Cojocarul ca să iasă cu gardul la șosea, să aibă larg și să deschidă eventual o crâșmă. Neamul lui Zdruncan, fiul lui Traian Pisică, s-a risipit. Ai lui Bălosu au plecat la oraș. La fel, copiii lui Cocosilă sau ai lui Cotelici, ai lui Bâzdoveică sau ai Bobârlicăi. A mai rămas doar Polina și un nepot al lui Iocan, care și-a deschis butic în capul satului, iar peste drum de Ilinca mai trăiește fata lui Iangă, croitorul. Bătrână, la 90 de ani, Maria Iangă e poate singura din sat care a mai apucat să copilărească cu Marin Preda. Nu mult, doar cât să nu-l uite: „Mi-l amintesc că era sfrijit, în izmene și cămeșă. Trăgea mereu de ea, că era tare scurtă. Era cuminte, dar cam dosădit. Ducea caii la miriște, cu o carte sub braț. Caii o luau razna pe câmp, iar el citea treburi de ale lui. Era deștept. Aveam minte să dea la tot satul. Mai încoace, de câte ori venea de la București, îl căuta pe tata, nea Lisandru Iangă – știi, tălică, croitorul. Intr-o zi, l-a tras în poză, pentru televiziune. Eu n-am văzut. Am aflat asta de la un nepot din Medgidia, care se uita la televizor. Și cum se uita el în stilcă, a început să strige ca apucatul: «Uite-l pe tae! ...Uite-l cum dă la coasă!». O țară întreagă l-a văzut pe Lisandru Iangă, personajul din carte. A fost mare tatăl meu. Păcat că nu a avut carte. Acu ar fi fost ca Marin Preda, poate și mai sus ca el”.

Refugiați în vorbe și închipuiri, bătrânii abia și-l mai amintesc pe scriitor. De la toți, s-a mai păstrat o poză, o replică, o carte poștală, un gest sau un nume. După ani și ani de trudă, tânărul profesor Marian Ciobanu nu a reușit să strângă în cartea lui, dedicată personajelor lui Marin Preda, decât niște propoziții risipite, reci, juxtapuse. Bibina: „Era vrăjitoare și păcălea lumea”... Bâznae: „Băiat bun. Făcea pe dactilograf și avea memorie bună”... Mutu lui Ciucă: „Era într-adevăr mut, dar era bun de frecții”... Beșleagă: „Era sanitar, dar se strâmba la copii și la femei să le sperie. Mic de stat și urât, mai mult a băgat în spital decât a vindecat”... Parizianu:

„Când bea, se lăuda că are rude la Paris. Altfel, om de treabă”... Voicu lui Rădoi: „Nu-mi amintesc să se fi vorbit că l-ar fi luat barza drept par, dar n-ar fi de mirare!”..

Un final numit copilărie

Dacă ajungi la Siliștea și vrei să te apropii de lumea cea adevărată a lui Marin Preda, trebuie să te descurci singur, să strângi de unde știi și de unde se nimerește firmituri de vorbe și de întâmplări. Să le completezi, imaginându-le. Cineva ar trebui acum, în ultima clipă, să adune tot ce a mai rămas. E posibil ca, din toate, amintirile să moară ultimele, dar nu e sigur. Lipsite de asprimea amănuntelor, de culoarea și mirosul unui detaliu, amintirile se usucă, rămân fără viață, rămân un simplu desen pe zăpadă. E trist că la Siliștea nici acum nu există o statuie a scriitorului, iar școala i-a luat numele abia după 22 de ani de la moartea lui. E tristă și grea indiferența, dar nu e loc de nici o iluzie. Lucrurile se pierd grăbite, uitare de alții sau năruite de la sine.

Siliștea cea adevărată, cu obiceiuri și replici tăioase, cu orgolii și pasiuni nebune, ieșite din virilitatea și fibra adâncă a neamului țărănesc, mai e doar în imaginația scriitorului sau a vreunui bătrân rătăcit, ca nea Gulie, care și acum oftează, războindu-se cu mirosul cozonacului și a pâinii de țest ce plutea deasupra satului în ziua de Paști - pe ulițe, în case, pe ogor. În Siliștea pierdută a lui Marin Preda, toate miroseau și aveau gust – iarba, mămăliga, uleiul de dovleac, brazda de pământ abia întoarsă, fetele frumoase și florile de salcâm. Chiar și zilele toride de vară aveau mirosul lor, ca să nu mai vorbim de noapte, în câmp, unde țărani dormeau pe snopi ca să prindă roua dimineții întreagă.

Nu știu cum se face, dar, o dată cu moartea lui Marin Preda, lumea lui s-a prăvălit, urmându-l în mormânt. S-au dus grăbit, unii după alții: Ilinca, Tita (Mița), Alboica (a Mare, din Vale). S-a dus Ga Maria, Achim, Milică Roșu, Sande, Buric Fără scriitor, oamenii cei adevărați din carte s-au refugiat între copertile romanului, acolo unde le era și locul. Parcă scriitorul i-a che-

mat la sine și oamenii l-au ascultat într-un fel de sastiseală cosmică, o resemnare vagă și fără obiect, ca fraza icnită cu năduf de nea Stan Burcea: „Ce să facem, neică ? Trăim de azi pe mâine, fără să facem nimic. Stăm și ne uităm cum se prăvale malul pe noi”

Epilog pe prispa crâșmei, la un lichior ieftin și verzui

Dacă vii în sat cu niște gânduri anume, riști să fi dezamăgit. Siliștenii nu mai sunt de mult moromețieni. S-au zăvorât în case, în ei înșiși. Nu mai au vorbe în doi peri, nu mai au chef să te ia peste picior sau, dimpotrivă, prinzându-te muntenește de ceafă, să te invite la o țuică hulburită de gorgoaze. Ascultă radioul, privesc la televizor, dar lumea în care trăiesc pare a rămâne mult prea departe, inconsistentă și de neatins cu buricele degetelor. Când și când, în toiul vreunei discuții, se laudă fără convingere, bârfesc moale sau râd înfundat, auzind că țața Dida s-a închis în casă speriată, crezând că emisiunea lui Cosmin Cernat „Ploaia de stele” anunța sfârșitul lumii. Apocalipsa. Neonorocirea finală.

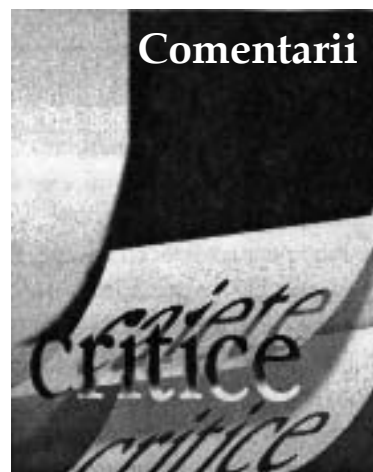
Pe uliță sau în fața unui pahar cu lichior ieftin și verzui la culoare, oamenii discută doar dacă îi împingi de la spate. Parcă s-au pleostit de atâta bine, de democrație, de tranziție și integrare europeană. Parcă și-au făcut plinul. Nu-i mai miră, nu-i mai revoltă nimic – nici morțile ciudate din satul lor, nici renumele de „sat al spânzuraților”, nici inundațiile și nici certurile de la Cotroceni. Puțin le pasă de Marin Preda și ce anume înseamnă el pentru sat. Puțin le pasă dacă rămâne sau nu ceva în urma lor. Pentru bătrânii din Siliștea, viața e de acum un capăt de lume, un capăt de drum.

E seară deja. Stan Burcea continuă să-și salute zgomotos consătenii pe uliță, în timp ce mie îmi trece prin minte un gând nostim de amar. Nu știu de ce, am convingerea că dacă, printr-o minune, ar coborî din cer pe ulițele din Siliștea Gumești, Marin Preda și-ar lua cu siguranță zborul înapoi, convins că a nimerit în altă parte, că a greșit și locul, și adresa.



Rodica SAGAIDAC

Nichita Stănescu: O viziune postromantică a sentimentelor?



Abstract

In Nichita Stănescu's first volumes Sensul iubirii (1960), O viziune a sentimentelor (1964), Dreptul la timp (1965), there are the purity of the sentiment, the adolescent feelings and a authentic lyric shiver. It seems like in those poems we can seize Eminescu's influence.

Keywords: Nichita Stănescu, M. Eminescu, (Post)romanticism, lyric poetry.

Titlul acestui articol surprinde una dintre ipostazele fundamentale de raportare a poetului la tradiția literară. E vorba de valorificarea ei, prin încorporare, în operă. În acest caz, autorul, fie că materializează estetic trăiri aparținând unei anumite epoci sau unei anumite sensibilități cu care se identifică, fie o redefinesc, în termenii propriei creații estetice. La cealaltă extremă, aceasta apare parodiată de manieră originală. Aici ludicul, livrescul și umorul își dau mâna, făurind o lume în care este invitat afabil să participe și cititorul.

Să urmărim ce se întâmplă în prima situație. Înainte de toate, s-ar cuveni să menționăm că atitudinea esențială a scriitorului este a unui romantic, creator de universuri serafice, diafane, care știe să-și trăiască intens propriile emoții și bucurii. Primele producții stănesciene sunt dominate de romantismul sentimentului pur, de exploziile trăirilor adolescente, de un autentic fior liric și de plăcerea unică de a ființa. Artistul se asociază cu un anumit tip de sensibilitate, e vorba de acel tip de afinitate care face din poeți o familie și din poezia lor un climat a cărui unitate este de netăgăduit. Cum se știe, esența romantismului ține de calitatea sensibilă și de afirmarea vitală, nu numai de inteligență. Chiar dacă la Nichita Stănescu această dispoziție se regăsește, cu

precădere, în primele volume, îngemănarea va fi confirmată și în etapele mai târzii ale operei, când va adresa un omagiu marilor creatori ai veacurilor trecute. În această primă categorie se situează primele două volume de debut și *Cartea de recitare*.

La polul opus, avem de a face cu parodiarea romantismului, după formula lui Friedrich, cu un „romantism deromantizat”, procedeu, care a făcut pe unii comentatori să vadă în creația stănesciană un postmodernism *in nuce*. În ceea ce ne privește, credem că asemănările depășesc nivelul formal de înțelegere, practicarea parodiei la Nichita Stănescu nu anihilează, nu distruge, ci mai curând revelă ceea ce în ochii cititorului contemporan poate părea desuet. Iată că avem în față, de fapt, două ipostaze complementare de valorificare a tradiției. În cel de-al doilea caz, este vorba de un romantism disimulat, în spatele căruia se profilează chipului lucidului făuritor de „necuvinte”.

*
* *

S-a afirmat, nu de puține ori, că prima fază a creației stănesciene este străbătută de ecouri eminesciene. Este vorba de volumele *Sensul iubirii* (1960); *O viziune a sentimentelor* (1964) și *Dreptul la timp* (1965). Acestea sunt



legate de romantism, care însă la Nichita Stănescu este de factură nouă, fapt pentru care a fost preferată în critică denumirea de „neoromantism”.

Romantică este crearea, sub impulsul elanurilor adolescente, a unei „viziuni a sentimentelor”, care nu sunt „beștelite”, ci „teatralizate cu grație”.¹ Sentimentalismul nu este parodiat, ci convertit în imagini de o surprinzătoare noutate. Tot cu romantismul se identifică și elanurile, exuberanța și efuziunile vârstei rebele, căreia i se asociază serafismul. Subiectul se afirmă ca „focar de energie afectivă și, ca atare, agent decisiv în procesul genetic al viziunii”.² El este cel care poetizează reacțiile acestei vârste, imaginând un spațiu infinit. De asemenea, devine un creator de lumi, pe care le supune forței demiurgice a imaginației, al unui „imaginar descriptiv”, opinie amintită de mai multe ori în critică, pe care o vom lua în considerare.

În *Sensul iubirii*, imaginile sunt traversate de romantica superbie adolescentină: „Deodată am auzit ploaia venind/ ca o turmă de gazele în goană” (*Deodată am auzit ploaia venind*)

Adolescența, asemănată cu o „frânghie de aur”, „legând nadirul de zenit”, devine o sărbătoare a spiritului care umple întreg universul: „Și muzica sferelor, mai intens clocotind,/ întru sărbătorirea adolescenței/ se aude” (*Imn*).

Elanul adolescentin îl regăsim și într-un semnificativ poem din acest volum: *O călărire în zori*, care apare simbolizat printr-o calvalcadă matinală sub soarele tânăr. Vitalismul mișcării consună cu imaginile susținute de o perfectă ritmicitate a strofelor: „Soarele saltă din lucruri, strigând/ clatină muchiile surde și grave./ Sufletul meu îl întâmpină, ave!/ Calul meu saltă pe două potcoave./ Coama mea blondă arde în vânt.”

Tot de romantism ține și sentimentalismul stănescian, teatralizat, cum s-a afirmat, care însă lasă locul, pe alocuri, autenticelor duioșii, ca în poemul *Cântec de dragoste la marginea mării*: „Mă voi preface orb și am să vin cu brațul întins să-ți mângâi chipul”. O superbă imagine exprimând sugestiv autentică trăire a dragostei găsim și în poemul *Lună în câmp*: „Și de-aș putea să-mi rup din ochii tăi privirea,/ Văzduhul serii mi-ar părea căprui”.

După debutul din 1960, în care Nichita Stănescu și-a reunit versurile ivite din tumultul adolescentin, a apărut, în 1964, *O viziune a sentimentelor*, volum nesentimental în esență. A fost remarcată de exegeți, în mai multe rânduri, distanța luată față de sentiment. Artistul nu se confesează în mod direct, ci „își devine personaj”: „Mâinile mele sunt îndrăgostite,/ vai, gura mea iubește” sau „Eu stăteam la o margine-a orei,/ tu – la cealaltă, / ca două toarte de amforă; Pereții odăii erau/ neliniștiți, sub desene de cretă./ Sufletele noastre dansau/ nevăzute- într-o lume concretă”.³ Semnificativ este în acest

1 Dumitru Micu, *Limbaje moderne în poezia românească de azi*, Editura Minerva, București, 1986, p. 101

2 Ion Pop, *Nichita Stănescu - spațiul și măștile poezie*, Editura Albatros, București, 1980, p.24

3 Dumitru Micu, *op. cit.*, p. 101

sens și cunoscutul poem *Leoaică tânără, iubirea*, în care iubirea, comparată cu „leoaica tânără”, îi sare poetului în față. El este cel care creează o viziune, care, ca și în primul volum, este animată de energie și exuberanță. Imaginile cuprinse aici stau sub semnul „vitalității diafanului”, a serafismului care face parte din recuzita romantică: sufletul este sorbit de „vârtejuri diafane”, vertebrele luminează ca niște faruri și pe câmpiile aeriene îndrăgostiții aleargă cu mâinile transformate în spițe solare; o stare incantatorie stăpânește această atmosferă imaterială, care traduce beția simțurilor pe care o cunosc serafii. Unii dintre comentatorii literari văd în vitalitatea diafanului „angelismul iubirii”. O viziune a sentimentelor, ca și în parte *Dreptul la timp*, adaugă nașterii paradisiace mitul vârstei de aur al dragostei inocente sub înfățișarea plenitudinii fericite a sentimentelor.⁴

Subordonate dominantelor romantice, remarcăm în volum și imagini de o frapantă noutate, unele dintre ele amintind de poetica suprarealistă: și m-aș fi agățat de cer,/ dar mi-era teamă că-l rup”; „stelele, capete fără trupuri,/ mă iubeau,/ lunecând simultan/ pe-o secundă cât ora,/ pe-o oră de-un an”; „Din pieptul meu arămiu,/ vârgat în părți de vițe mușchiuloase,/ aidoma vor țâșni, mai târziu, leii cu coame flocoase, în friguri,/ ca niște explozii de aur vor țâșni”; „Și se loveau în mine două sentimente,/ unul venind călare,/ celalt purtat în lectici...”; „și când orele se-nverzeau ca smaraldele,/ ne bronzam la lumina dragostei noastre”; „femeie visătoare”,/ care mi te-colăcești ca un fum, ca o viță-de-vie/ în jurul pieptului, în jurul tâmpelor,/ mereu fragedă,/ mereu unduitoare?”

O dată cu *Dreptul la timp*, Nichita Stănescu se instalează într-o zonă a purității, a luminii: „O, izbucneam săgetat atât de iute-n înalțuri,/ că mă preschimbam în

lumină”, pe care poetul reușește să o cucească cu prețul „aneantizării” sale: „Chiar trupul meu de-atunci, rezemându-se/ pe fluturătorul aer al acestui pământ/ cutremurându-se, îndepărtându-se, schimbându-se,/ trecea neliniștit în gând” (*Invocare*); motivul acestui sacrificiu fiind reprezentat, după Edgar Papu, de lupta autorului cu lumina, din cele trei poeme care încheie volumul, cu titlul *Îndoirea luminii*.⁵

Romantică este aici ascensiunea neliniștită spre zonele de puritate și tendința spre desăvârșire a eului liric, căreia i se asociază unele motive amintite deja. Acestea sunt reprezentate de „fluturătorul aer”, „care constituie mediul său de ascensiune, de promisiune a înălțimilor”, pe de o parte; și de „esențele geometrice”, pe de altă parte.⁶ La acestea s-au adăugat și alte motive, mai importantă considerăm însă ilustrarea prin imagini a elementelor romantice reprezentate de înălțare, precum și de solaritatea și diafanitatea conținutului lor: „Această mare e acoperită de adolescenți/ care învață să meargă pe valuri, în picioare,/ mai rezemându-se cu brațul, de curenți,/ mai sprijinindu-se de-o rază țeapănă, de soare”; „Îți sprijini tâmpla/ de inima mea ca de o piatră roșie”. În același sens sunt reprezentative și poemele cu titlul *Îndoirea luminii*: „Și luam lumina în brațe/ ca pe un trunchi de copac,/ și încercam s-o-nduplec să se lase-ndoită/ de mine,/ dar ea se clintea doar atât/ cât să mă zvârle cu tâmpla în pietre,/ și cu picioarele fluturând spre stele,/ ca două tuiuri firoase, vuind/ ca un coif rostogolit în luptă”; „Încercam să încordez lumina/ când arcul ei destins deodată/ mă azvârli în sus.// Și m-am trezit întâi mai lent, apoi mai iute/ și apoi/ fulgerător cum numai gândul/ se-nchegă-n constelații de cuvinte// da m-am trezit alunecând/ pe lungile ei sulii mișcătoare,/ cu cozile înfipite-n soare,/ cu vârfurile veșnic alergând/spre nu știu ce,

4 *Ordinea cuvintelor. Versuri (1957-1983)*, vol. 1, Cuvânt înainte de Nichita Stănescu, prefață, cronologie și ediție îngrijită de Alexandru Condeescu cu acordul autorului, Editura Cartea Românească, București, 1985, p. 40

5 Sanda Anghelescu (editor), *Nichita Stănescu interpretat de...*, Editura Eminescu, col. „Biblioteca critică”, București, 1983, p. 69

6 *Ibidem*, p. 70

spre nu știu când”; „Priveam prin lentila neagră/ a visurilor de noapte,/ în adâncul pământului,/ unde soarele cădea fâlfâitor”; „suavă durere albastră-mi întind peste creștet,/ să-mi țină loc de cer”; „Noi doi ce suntem- cu sprâncene luminoase/ la baza pâlniei, fumegători”; „Te iubesc, strigam prezent al vieții mele, și strigătul mi se desfăcea în comete”.

Un alt text ilustrativ pentru imaginile impregnate de constantele romantice amintite este *După-amiaza unui cântec*: „Sprijineam dungatul aer/ între ochii tăi și-ai mei,/ sprijineam dungatul aer/ al acelei după-amiezi/ cu frunze galbene-verzi.// Între dulcile timpane,/ sprijineam un sunet lung./ Degetele diafane/ îl ating și parcă smulg,/ din ființa auzită a secunde/ de atunci,/ trupurile noastre lungi.// Ce frumoase și ce line,/ fulgerate-n înălțime,/ și cu mantii lungi de nori,/ cu stele la subțiori...”

*
* *

Dacă o inventariere a imaginarului, subsumat constantelor romantice, vizează în principal organizarea poetico-retorică a discursului, oferind observații fragmentare și intuitive, o poetică coerentă, care urmărește latura descriptivă în diferite etape ale creației sale, aduce cu sine, în plus, prin rigoarea inventarierii referențelor imaginari și analiza modului lor de asamblare textuală, elemente utile, care vor completa observațiile noastre legate de (neo)romantism.

Considerând, alături de alți comentatori, descripția consubstanțială reprezentărilor lirice stănesciene, Oana Chelaru-Murăruș plasează volumele străbătute de ecouri (neo)romantice în categoria descripției „metaforizante” (expresive).⁷ Ținând cont de rezultatele investigației făcute, adăugăm studiului nostru asupra imaginarului, în care vedem principala calitate estetică a volumelor, și câteva elemente de natură formală, care-l situează pe autor în tradiție. Astfel, o particularitate a acestei poezii o reprezintă realizarea consecventă a ancoră-

rii prin enunțarea, într-o manieră tradițională, a temei descriptive din titlu. De exemplu, *Pe câmpul de piatră*, *Câmpie, primăvara*, *Lună în câmp*, *Marină*, *Cântec de dragoste la marginea mării*, *Dimineață marină*, *Pădure arsă* etc.

Conform altei particularități, tributare unui model retoric romantic: „Unele secvențe descriptive se dezvoltă prin enumerări multiple (operație de aspectualizare de natură sinecdotică) și prin determinări simetrice în lanț (predicate calificative)”. De exemplu, „ E o lume care-n jurul soarelui apus inele,/ flori de platină smălțuite, și de aur noi lăute,/ și corăbii zburătoare, cu sămânța lumii-n ele” (*Marină*). Adăugăm la acestea, un fapt semnalat deja la începutul capitolului, care exprimat în termeni „stilolingvistici” ar ține de relația dintre „subiectul imaginant” (care își asumă, în tradiție romantică, o omnipotență demiurgică) și „universul-obiect”.

Subordonate acestei relații, autoarea trece în revistă câteva modalități prin care aceasta apare explicit, din care reținem investirea cu potențe demiurgice imaginative a gestului, strigătului, gândului, logosului, inimii și, nu în ultimul rând, a privirii, căci: „O operație imaginativă recurentă în primele două-trei volume stănesciene este ipostazierea actelor perceptive, cognitive sau afective ale subiectului-descriptor și reprezentarea metaforizată a efectului acestora asupra universului-obiect.”⁸

Relația amintită suferă însă substanțiale modificări în evoluția poeziei stănesciene. Dacă în primele volume subiectul uman apare ca agent imaginant, în lirica de maturitate sensul acestei integrări se pierde. Subiectul uman apare ca simplu „pacient” al cosmosului care-l anihilează: „M-apasă luna peste față,/ peste piept, peste memorie,/ cu greutate de platină,/ până când/ scap din mână steagul de glorie.” (Vechi cântec soldănesc, *Dreptul la timp*); „Ah, vine norul și mă șterge/ cu un burete foarte rece” (*Estompări, În dulcele stil clasic*).

7 Oana Chelaru-Murăruș *Nichita Stănescu. Subiectivitatea lirică*, pp. 140–142

8 Ibidem, p. 144

Grotescul în proza lui Arghezi (excesul de urât: oribilul)

Abstract

The author discusses about the infernal worlds in Tudor Arghezi's fiction, focusing her attention on then portraits and sketches from Icoane de lemn ("Wooden icons"). This work describes the clerics as horrible people. Arghezi is a master in capturing the horrors and malformation of those societies by highlighting the moments when people are altered.

Keywords: Tudor Arghezi, Icoane de lemn, sketches, portraits, infernal worlds.

Lumile infernale ale smârcului: biserica, închisoarea și societatea concentraționară

Primele două serii de tablete *Icoane de lemn* și *Poarta neagră*, rod al unor experiențe de viață transfigurate și al cunoașterii temeinice a celor două spații de desfășurare epică, biserica și închisoarea, au, compozițional vorbind, structura „salatei” a „ghiveciului”, un amestec heteroclit de fragmente, care demonstrează o inapetență a scriitorului pentru construcția de vaste dimensiuni, fapt ce poate fi observat și mai bine în cele trei romane ale sale. Toți comentatorii, mai vechi sau mai noi, de la G. Călinescu, Șerban Cioculescu până la Ov. S. Crohmălniceanu, E. Simion, N. Balotă, Dumitru Micu, Nicolae Manolescu au căzut de acord, în unanimitate asupra acestui lucru. Pricina absenței unui amplu și larg suflu epic, o constituie dezgustul lui Arghezi pentru proximitatea textuală, numită „lăbărțare” (pe acest motiv acoperă de

sarcasm *Ion* al lui Liviu Rebreanu, pe care nu-l gustă deloc) și propensiunea intimă pentru exprimarea concentrată, esențializată, sub forma *nodului*. El atribuie discursivității caracterul unei perversități și aseamănă prolificitatea cu o proliferare a celulei canceroase. Prozele sale, indiferent că sunt tablete sau romane, au două virtuți de căpetenie: poematicele și satiricele, cea de-a doua dominând-o net pe prima, ele aflându-și originea tocmai în refuzul de a scrie „cu bidineaua”.

Linia directoare a producerii acestor texte este cea a răzvrătirii față de orice fel de autoritate impusă de societate, dovedită nedemnă, strâmbă și josnică, nicidecum cea a supunerii. Duiosia, delicatețea, atitudinea simpatetică – foarte rare, dar totuși prezente în latura evocator-lirică a celor două volume – se referă totdeauna la mizeria umană, la umilință, la eșec, când acestea ascund pe adevărații purtători de virtuți morale și creatoare, striviți nu de nedreptatea destinului, ca la vechii greci, ci de legile crude și stupide ale societății, atât de oarbă încât nu știe să vadă și să promoveze valoarea umană. Aproape toate portretele, cu puține excepții, din *Icoane...* și *Poarta neagră* formează o galerie de monștri, căci ele depășesc cu mult simpla caricaturizare. Există o exagerare în orice caricatură, dar *portretele* grotești argheziene trec peste limitele oricărei exagerări, din pricina înverșunării estetice de care e cuprins artistul în demolarea unui personaj. Absorbit de vârtejul demonstrației verbale, el abandonează « modelul real » și recrează faptele unei fantasmagorii pure prin neantizarea continuă a realului. Răsare, astfel, din aceste vârtejuri nimicitoare o figurație de coșmar. De aceea, unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai grotescului, Wolfgang Kaiser, a putut susține, pe bună dreptate, că această categorie estetică nu e un rezultat al percepției și imitației, ci al concepției și figurării lumii, într-un cuvânt al invenției (31).

Aceste scrieri preponderent satirice, denumite de N. Balotă „satiricon” (32) (termen împrumutat de la Petronius și pe care îl vom prelua și noi de la el), uzează din belșug de ambivalențele grotescului, dar



trebuie avut în vedere că acesta nu este întotdeauna polemic sau satiric, chiar dacă satira este aproape mereu grotescă. Viziunea cea mai îndrăzneată a lui Arghezi este tocmai aceea în care valorile și „antivaloriile” estetice contrare se conjugă : sublimul este potențat negativ ; apare burlescul bazat pe degradarea sublimului; tragicul se dizolvă în ridicol sau vulgar; dezgustătorul însoțește batjocoritor agreabilul; gravul și solemnul decade în derizoriu; iar înspăimântătorul (provocat de hidos și oribil) virează spre comicul burlesc, bufon, trivial. Oroarea, în imaginarul arghezian, decurge din hibridizarea speciilor, din contopirea nelegiuită între poli opuși, din enumerări, îngrămădiri de trăsături, încărcări și spargeri ale canoanelor firescului. Aproape toate ficțiunile portretistice, regizate de o estetică a ororii, recur la elemente mozaicale de ordinul scatologicului ori coprologicului, al materialelor dezagregante, al zoologicului

detestabil (animale, găngăanii, insecte imunde și respingătoare) și al mecanicului detracat. Antiteza pur-impur, valoare-non-valoare, este pusă în evidență și totodată răsturnată, termenii ei fiind ascuțiți și duși la limita lor excesivă, care fac să izbucnească efecte de repulsie, dar și un anume gen de fascinație sau seducție a repulsivului. Putridul, promiscuitatea, imunditatea și macularea sunt impetuos dominante. Uneori, aceste contraste nu permit apariția râsului eliberator, fiindcă se produce un anti-climax, un fel de sublim negativ, o culme a ororii. Fapt ce a justificat formulări valorizatoare, aparent paradoxale, de genul celei aplicate de criticul Eugen Simion operei lui Arghezi : „viziunea grandios-grotescă a negației” (33).

Lărgind aria grupărilor umanității „repertoriate”, în afara categoriei prioritare a figurilor grotești, asupra cărora se oprește și interesul analizei noastre, mai ies în evidență și alte *profiluri* sau *fizionomii*: nedreptății sau victimele ; aleșii unei vocații artistice și nebunii. Atinse de șarja sarcasmului grotesc, nimicitor, sunt doar cei maculați de vicii morale, îndeosebi făpturile nedemne de a figura în galeria portretistică a omului. Cei atacați astfel sunt neoamenii, întrupări ale Răului, viețuind într-un mediu imund, larvar, colcăitor, amorf și nediferențiat, cel al neantului. Valorizați pozitiv într-o circumstanță degradantă sunt păstrătorii curăteniei sufletești și ale virtuților morale, cei care se zbat să-și mențină umanitatea în pofida influenței maculante și apăsătoare a ambianței. Harul artistic și nebunia, percepute ca o pogorâre a sacrului în forme umile, deconspiră o anumită demnitate a insului silit să suporte constrângeri discriminatorii din partea stăpânirii, a autorităților roase din interior de tarele viciului. Nebunii și dăruirii unei vocații nu vor fi decât parțial și doar superficial, în exterior, contaminați de măștile grotescului, de oribil și ridicol. De sub reprezentările umane desconsiderate, umile și disprețuite țâșnesc demnitatea morală și talentul unei vocații, abnegația față de ceilalți și dăruirea de sine, puterea de depășire a limitelor individuale și de atingere a unor praguri spiri-

tuale. Tot așa credeau și expresioniștii : anumite măști grotești sunt un vâl profan pentru hierofanii, pentru manifestările lumești ale divinului.

Antieclesiastică, iconoclastă și ușor anti-religioasă, seria de tablete din *Icoane de lemn* îi înfierează în mare parte pe dezaxații vieții monahicești, care uită că „mănăstirea e locul unde omul se depășește pe sine”, chiar dacă pentru scriitor « mănăstirea e depășirea și a omului neînstare de alte depășiri » (34). În minima moralia argheziană, omul adevărat nu poate să fie „numai stomac și mațe” (35). Cum singurele preocupări ale monahilor se învârt „între ciorbă, latrină și saltea” (36), ei sunt asimilați cu viermuiala inframundană și infrabiologică a găngănilor, gândacilor, ploșnițelor și păianjenilor pentru care satiricul avea un dezgust și un dispreț nemărginit. Între halucinația coșmaresc-onirică a prezenței terorizante a unei arahnide în chilie, perceput ca un agresor distructiv al omenescului (*O crimă*, p. 24) și frământările meditative asupra presentimentului morții pe care îl posedă, ca pe un har profetic divin, anumite animale (*Mierla, câinele și cucuvaia*, p. 136), Arghezi fixează în atenția noastră o panoramă dezgustătoare a figurilor monahicești, incapabilă de elevații spirituale și morale, într-un spațiu destinat tocmai acestor idealuri și aspirații înalte. Profitori și ariviști, punând banul, căpătuiala și relațiile sociale mai presus de valorile creștinești ale religiei, practicanți obsesivi al unui eros libidinos și concupiscent în pofida legămintelor de castitate, ignoranți nu numai ai teologiei, dar ai oricăror cunoștințe de bun-simț din latura practică a vieții, ahtiați după plăcerile burdihanului și ale somnului, cu un comportament mahalagesc, monahii *Icoanelor de lemn* se afundă din rău în mai rău, formând o colcăială hibridă a materiei în dezagregare. Vehemența biciuitoare a *ierodiaconului Iosif* își alege, pentru a ne dezgusta, câteva *forme de caracterizare* (aplicate în toate prozele sale satirice, inclusiv în pamflete) : *polimorfismul* înfățișării cu referiri la un bestiar ignobil și scârbos (trebuie reținut că nu intră în comparațiile argheziene decât anumite soiuri de animale); *reducția* la materii scatologice;

indeterminarea sexuală (absența formei definitive și clare este un semn al neantului) și *contrastul* alcătuirilor incongruente. Ca portretist, căutător de esențe sufletești și spirituale, Arghezi observă atent și prespicace toate «semnele» exterioare ale personalității studiate, fizionomie, atitudini, comportament, mișcări, chiar și liniile palmei, după cum se confesează el însuși : „Neputându-se ști nimic despre suflet, cronicarul caută în ochi și în fizionomie, în atitudine și în mișcări, în liniile scrisului și, dacă mâna din întâmplare atârână pe marginea trăsुरii, întrale palmei ; și când exteriorul, deghizat sau inexprimabil din natură refuză să trădeze lăuntrica textură...” (37) Arta sa se bazează pe aproximări și deducții de fizionomist, chiromant și grafolog (!), numai atunci când merită osteneala descoperirii unei personalități meritorii. Dar pentru că nu prea se ivesc cazuri meritorii, *cronicarul* vieții călugărești și de penitenciar se lansează în caricaturi furibunde și devastatoare, în urma cărora este desființat chiar obiectul portretului. Luând ca punct de pornire un detaliu edificator, fie corporal, fie comportamental, caricaturistul își înăbușă *modelul* acumulând asupra lui lungi serii de imagini, comparații și atribuiți infamante, procedeau invers *bulgărelui de zăpadă* și asemănător mai curând *ghemului care se deșiră* și din care nu se mai zărește nimic la sfârșitul derulării. În configurarea caricaturilor grotești, preferințele lui Arghezi merg spre ceea ce a fost numit de către o altă cercetătoare a prozei sale „căderea în animalier” (38). Corespondențele om-animal marchează, în fond, aducerea adevărului lăuntric, a trăsăturilor firii, la suprafață, ca și cum, în masca animalieră, ar fi înscrise fățiș caracterul și sufletul omului. De fapt, acest lucru este o credință mai veche, pe care se întemeiază și astrologia și conform căreia între cele mai mărunte și îndepărtate părțile ale întregului cosmos există asemănări și identități de esență, un gen de sinestezie cosmică totală (precum rostesc și versurile lui Baudelaire din *Correspondențe*. Jurgis Baltrušaitis scrie în acest sens: „Forma nasului, a ochilor, a frunții, alcătuirea fiecărei părți și a ansamblului dezvăluie celor care știu să vadă caracterul

și firea. (...) Totul este indiciu în figură. (...) Oamenii se nasc sub semnele astrale care le definesc caracterul și înfățișarea. Firea lor corespunde nu numai celor patru elemente, dar și celor patru animale : mâniașul are aspectul focului și temperamentul leului, flegmaticul este asemenea apei și are natura mielului; sanguinul este ca aerul și are neastâmpărul maimuței, melancolicul este asemănat cu pământul și are apucăturile porcului” (39).

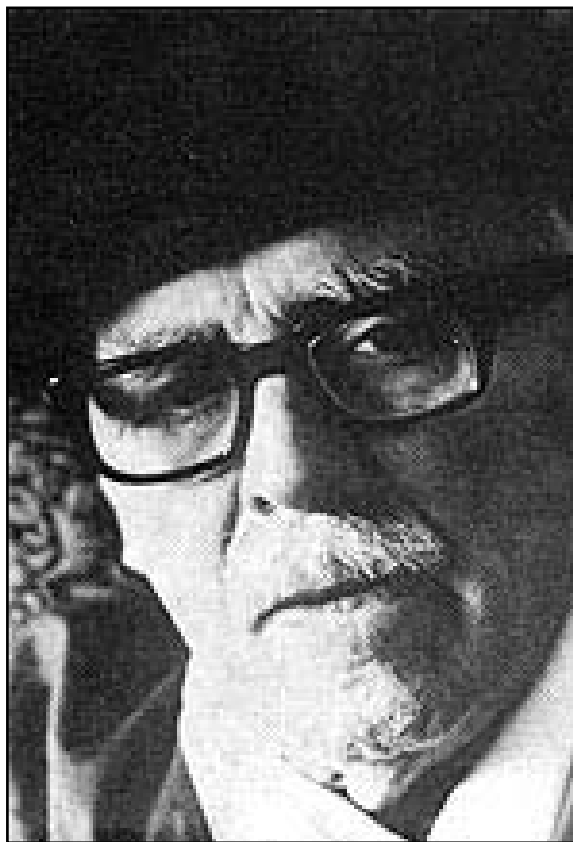
La Arghezi, referința la un bestiar dezgustător flagelează viciile omenești. Măștile grotești, hidoase, sunt embleme ale imoralității. Construite uneori prin hiperbolizare, ceea ce duce la apariții monstruoase, ale unor creaturi de coșmar, iar alteori prin diminuare, micșorare sau reducere, ceea ce ajunge la efectul desființării, figurile grotești deschid ori poarta fantasticului ori pe cea a absurdului.

Mănăstirea este mai degrabă o lume absurdă, pe dos de cum ar fi trebuit să fie.

Intendentul care locuiește la arhiepiscopie nu se deosebește aproape prin nimic de viermele din canal, decât doar printr-o diferență ridicolă de treaptă și prin obiceiul bărbieritului: unul își rade barba, celălalt nu (*Intendentul*, p. 25). Aflați în funcții de conducere, monahii fură pe rupe, adică „împrumută” tot felul de obiecte, mai mărunte (binoclu) sau mai mari (mobilier), de la predecesori. Chinuit și frământat ani în șir de o unică problemă, unul dintre arhimandriți descoperă rostul „degetului” de sub abdomen, după repetate și eșuate încercări de a-l stârpi cu camfor (*Arhimandritul Valerian*, p. 35). Lupta cu poftele carnale este de un ridicol mai mic față de doctorul în teologie care, chemat de un țăran la căpătâiul nevastei lui suferind de o indispoziție femeiască, constată stupefiat, în urma examinării bolnavei, că femeia n-are „boașe” (*Doctorul*, p. 66). Un alt ales al Domnului, tot arhimandrit, dăruit cu „talentul” suptului licorilor bahice, își rupe piciorul și, dus la spital, se face de râsul târgului, fiindcă-și făcuse nevoile pe el și puțea înfiorător a nespălare, iar chilia lui fusese „transformată pe toată întinderea ei în latrină”, „împo-

dobită” cu numeroase mușuroaie de fecale pe pereți, pe masă, pe canaturile ferestrelor, pe podele, pe Sfânta Scriptură și pe un volum al idilicilor *Paul și Virginie* (*Tibia ruptă*, p. 102). Insignifianța preocupărilor, de-a dreptul dezumanizante, este reliefată de istoria unei alte fețe bisericești cu funcție înaltă în ierarhia monahicească, îngrijorată de urinatul la oală (o oală de mitropolit, cu stemă !) și de nisipul renal pe care-l elimină de fiecare dată, strâns în borcane etichetate sistematic ani de zile, și care-i conferă, crede el, o întemeiată mândrie asupra suferinței personale, în comparație cu „banalele” mucenicii ale sfinților. Supralicitarea „produsului” care-i provoacă reveria singularizării în suferință este marcată de *procedeele antifrazei*, dublată de o ironie vitriolantă: „Poate că era o pulbere de piatră scumpă ca rubinul, un griș aurifer” (*Nisipul*, p. 52). Necuviințele tinerilor monahi în biserică, într-un spațiu care ar fi trebuit să fie al sublimei elevații spiritual-sufletești și nu al bârfelor, tachinărilor și discuțiilor mărginite (*Între frați* p. 52) sunt sancționate cu aceeași asprime cu care este condamnat limbajul suburban, mahalagesc, al mai vârstnicilor păstori de suflete, ciondănindu-se ca la ușa cortului tocmai după o importantă sărbătoare și liturghie religioasă, cea a Marelui Vasile (*Duminică 5 ianuarie*, p. 94 sau *10 Mai la Sfânta Mitropolie*, p. 96). Frustrarea sexuală a tinerilor ca și a bătrânilor călugări, obligați de legămintele sfinte la o castitate de fațadă, se dezlanțuie în participarea băloasă și simpatetică la spectacolul hilar al împerecherii pisicești din grădina chinoviei, al cărui protagonist, un cotoi focos, este revendicat cu satisfacție posesivă și orgolioasă de fiecare dintre spectatori, fiindcă fiecare dintre monahi se vede pe sine executând isprava acuplării. Decăderea în spectacolul acuplării bestiale, în care fiecare monah se simte participant direct prin substituție, este însoțită de metamorfozele fizionomice ale participanților dinspre uman spre animalic: „Capetele monahilor au căpătat o stranie înfățișare. Unul seamănă cu un cal convins, înhămat la povară. Altul amintește hipopotamul din cartea de citire.

(...) ei aduc cu oile melancolice și cu viței fervenți” (*Vecernii*, p. 59). Festivitățile religioase la care se adună cu mare tam-tam regele, guvernul, parlamentul și armata se desfășoară mecanic, fără nici o implicare sufletească, cu grabă și dorința secretă a autorităților eclesiastice de-a fi băgate-n seamă și promovate în posturi politice (*Zîntâi*, p. 91). Puterea laică, politică, statală, și cea bisericească puse față-n față într-o atmosferă festiv-religioasă trădează servilismul, ipocrizia și parvenitismul înaltelor fețe bisericești, ahtiate numai după bunuri lumești și un trai îndestulat (*Regele Carol*, p. 114). Lăcomia și nepăsarea față de viața enoriașilor, majoritatea țărani săraci, își arată ghearele în procesiunile organizate pentru implorarea mizericordiei și bunăvoinței cerești, dar singurul scop rămâne jecmânirea amărăților credincioși de bruma lor de mărunțiș (*Cum se face o procesiune*, p. 37, *O procesiune* - p. 41). Cheltuielile numeroase, pretinse din banii credincioșilor, sunt un alt mijloc de a umfla buzunarul personal al aleșilor Domnului, căci „majoritatea uneltelor cumpărate la zece ani o dată se plătesc anual. Sfântul se învoiește. Și se învoiește și Dumnezeu” (*27 Octombrie*, p. 85). Printre afacerile cele mai bănoase învârtite de cinul monahicesc, înșelăciune și hoție sadea, este și cea a moaștelor sfinte care, din pricina penuriei, sunt preparate din cele mai neașteptate și sordide materiale : „Mitropoliei din București i-au rămas câteva resturi anatomice, labe de brațe, fluieri uscate, poate și nasuri și urechi cu miros de smirnă. (...) N-ar fi exclus, poate, ca în disperare de cauză, moaștele să fie un mezel preparat prin uscare și resturi de picioare de rață” (*Lipsa de moaște*, p. 129; *Cum se prepară sfintele moaște*, p. 130). Hainia și zgârcenia ecleziastilor căpătuiți și care-și reneagă rubedeniile sărace venite la ei după ajutor denotă un vid sufletesc înspăimântător, o ruptură radicală de orice simțământ omenesc (*Una sută lei*, p. 164). Spațiul în care trăiesc slujitorii Domnului nu este nici pe departe cel al cultivării spiritului și al intelectului; dimpotrivă, „cărturăria” sfinților călugări se reduce la lectura superficială a ziarelor și la



memorarea de cuvinte neobișnuite, cu iz de prestanță intelectuală, al căror înțeles le rămâne necunoscut. Într-un cuvânt, vidul intelectual, impostura și fățarnicia părinților cu titluri „științifice”, doctori în teologie, se vedește în canalizarea atenției spre desfătărilor burții ale vinului și ale „degetului” chinuitor de sub abdomen (*O conferință*, p. 43; *O vizită în duhovnicie*, p. 47).

Satira vehementă a lui Arghezi nu combate ideea de dumnezeire și nici legile etice transmise oamenilor prin creștinism, chiar dacă *Icoanele...* cuprind, printre multe altele, o hagiografie în răspăr (*Adevărata viață a Sfântului Pafnutie*, p.14) și o parodie batjocoritoare a nebuniei unui închipuit în rolul Mântuitorului («Iisus al doilea» - p. 149). Sensibilitatea argheziană este ultragiată de degradarea Binelui și Frumuseții dumnezeiești în mințile și mâinile emisarilor Domnului din mănăstiri și biserici, care gândesc și săvârșesc Răul, fără nici o grijă de pedeapsa divină, de a cărei existență au uitat. Substituindu-se mâniei cerești absente în fața abjecției monahilor, satiricul îi trece

prin focul și sabia pedepsei apocaliptice, căci locuirea în lume a ajuns de nesuportat, populată fiind de făpturile *Urâtului* hidos, infernal și demonic. A faptui *Răul*, trăind imoral, înseamnă a goli lumea de Frumusețe și a lăsa s-o năpădească *Urâtul* în exces, ce are pentru *cronicarul* vieții bisericești conotații speciale. Intră în această arie a sensurilor peiorative, negative, grotești ale *Urâtului* tot ceea ce este umed, jilav, apos, mîlos, instabil, incomplet, variabil, hibrid, cleios, relativ, dezorganizat, tulbure în formă și conținut. În schimb, Frumosul este tocmai invers : totdeauna uscat, echilibrat, armonic, stabil și definitiv în formă și conținut (40). De aici decurg preferințele lui Arghezi pentru natura anorganică a mineralelor, pentru alcătuirile mecanice ale tehnicii și pentru acele forme biologice, plante ori animale, care sunt specializate în producerea unui singur lucru, însă de o frumusețe perfectă (41). Așadar, *Urâtul* se arată când e vorba ori de prea puțin (minusuri, goluri, lipsuri, insuficiențe ale materiei) ori de prea mult (excedent variabil și nehotărât de materiale). Din acest motiv, indeterminarea apartenenței umane la forme biologice precise, referindu-se atât la asexualizare (nici o trăsătură specifică), cât și la polisexualizare (prea multe trăsături specifice la un loc), este taxată vehement de Arghezi printr-o portretizare de un comic grotesc, așa cum este cazul diaconului Antonie din *Icoane de lemn*: „Vocea de femeie, care ascute muzica și sfredelește găoacea urechii, ca o furculiță melcul, aparține unui diacon spân, Antonie, destul de bătrân, cu sfieli de spălătoreasă, și care și-a uitat testiculele în domeniul maternității. Are rău de mare o dată pe lună, neputând să execute metrica menstruală, insuficient în amândouă sexele, și găsindu-se situat, nu se poate mai rău, între umed cleios și uscat relativ. În lipsa unei femei adevărate, acest surogat de Evă și de Adam servește chefului pentru intensificarea senzațiilor și dă coloratură idilică unui amor cântat” (*Muzichie*, p.166). Alteori, însă, simpla urâtenie fizică, dizarmonia parțială a chipului sau a trupului, este o carcasă înșelătoare ce relevă mai ales frumusețe

interioară, manifestată prin dăruirea insului cu haruri creatoare înnăscute. Asemenea inși, destul de rari, sunt priviți cu simpatie, indulgență și duioșie, în pofida prezenței irepresibile a tușei caricaturale și burlești, precum fratele Manole, un tânăr novice cu vocație muzicală : „Ca de optsprezece ani, frumos și imberb, însă purtând o bubă ca un nasture de gheață roșu, cusut pe laturea nasului gros, el e întotdeauna absorbit de o irezistibilă contemplare interioară. Un axion dansat cu vocea și cu gorgoanele lui, cu trilul privighetorii, este cu totul remarcabil, și, între notele ascuțite ale cântecului fratelui Manole, se încrucișează, s-ar zice, șuvițe de vioară și spintecături de hașchii de unelte frumoase ca orga, în tonuri singure, ținute sus ca un clopoțel” (*Fratele Manole*, p. 16).

Acuzele pe care le aduce „ierodiaconul Iosif” dumnezeirii sunt cele cu care ne-a obișnuit poetul psalmilor : aspra și îndârjită căutare a Domnului în lucrarea mâinilor sale, lumea și oamenii, se izbește sistematic de absența și retragerea lui furișă, acolo unde pare c-a lăsat, totuși, urmele trecerii sale. Rămâne perpetua căutare presărată de îndoieli și mînată de aspirația tainică, deși mereu dezamăgită, de a-l găsi. Dezamăgirea include și protestul virulent împotriva monahilor afaceriști, a cinului bisericesc iresponsabil, care-i fac de rușine ființa și poruncile divine: „Dacă Dumnezeu este și nu-l poți pricepe - cugetă Arghezi - , însemnează că nu trebuie să-l cunoști. De ce nu se arată el ? Proștii și negustorii de Dumnezeu se înfumează că-l cunosc. Simpla lui prezență ar schimba omenirile și ar suprima bugetul Ministerului de Culte. De ce lucrează exclusiv prin emisari și aluzii ? Câte ocoale! Ce stil tenebros! Are nevoie Dumnezeu de samari, când sufletele sunt ale lui și le poate mișca direct ?” (*Meditații*, p. 231).

Până la înălțarea, extatică ori conștientă, a omenirii spre desăvârșirea morală și frumusețea divină, mai coborâm cu o treaptă în *tenebrele infernului penitenciar*. Se deschide poarta neagră și grea a închisorii, printre gratiile căreia se ițesc capetele de gorgone înspăimântătoare a unei alte umanități monstruoase, decăzute.

Felix
NICOLAU

Lungul drum al pornografiei cătrefe literatura erotică (I)

Abstract

The author makes a short history of the world and Romanian erotic and pornographic literature. He states that, although this kind of literature had been written since ancient times, only the 20th century is a pornographic. Referring to the Romanian literature, the critic observes that, between the two World Wars, writers made a decisive step towards an erotic and pornographic language. But during communism, a few novelists used sexuality. The situation changed after the Revolution of 1989, when began a recuperation of the erotic literature.

Keywords: erotic literature, pornography, sexuality, mentalities.

Pentru E. Lovinescu pornografia era doar literatură de proastă factură. Discuția era transferată, așadar, pe insula esteticului. Totodată, deschiderea mentală a criticului (cel puțin la nivel teoretic), se vădea a fi una remarcabilă. Dacă peripețiile sexuale sunt descrise cu artă, atunci nu este nimic de comentat. Parafrazându-l pe Fericitul Augustin, Lovinescu ar fi putut decreta: fă rost de talent și poți scrie orice!

Și Maiorescu, atât de rigid în privința „ingredientelor” literare, îl apăruse pe Caragiale, considerând că pornografia subterană din comediiile lui este firească, atât timp cât pe scenă sunt aduse tipuri umane reale, iar omul nu este perfect.

Mai pudibond s-a dovedit tocmai modernul Călinescu, iritat de prea desele acuplări din *Donna Alba*, romanul lui Anton Holban-Gib Mihăescu. Asta nu l-a împiedicat pe critic să „rateze” la modul genial în roman, dându-i viață arhitectului Ioanide, un „Ahile în veșnică expediție erotică”, un „posedat de Eros. Centaurul în cavalcadă”.

În epoca proletcultistă apele s-au „limpezit”. Erotismul este dezamorsat în artă, trecut cu vederea fiind doar când era vorba de discreditarea unor antieroi burghezi, sclerați sau de-a dreptul dușmani ai societății multilateral dezvoltate. Întreaga mea adolescență a fost o durată a tabuurilor și-mi aduc aminte de un coleg de liceu „ascultat” la Rebreanu. Elevul cu numărul matricol 263 nu-și putea depăși inhibițiile, deși încurajat de rânjetul profesoarei de română, altminteri fostăartă secretară de partid. „Așa, hai, zi odată ce-a pățit Nadina!”. „Aăă, în romanul *Răscoala* un răsculat o...” „așa, hai, mă, mai repede!” „un răsculat, deci, o...o...o...pe Nadina” (pare-mi-se că fuseseră chiar doi răsculați). Nici pomeneală să se dezbată în liceu *Duduca Mamuca* a lui Hașșdeu sau *Maitreyi* a lui Eliade. Poveștile pornografice ale lui Creangă le-am descoperit prin 1993 într-o librărie din București expuse la raionul *Literatură pentru copii!!! und so weiter*.

După Revoluție era normal să aibă loc o defulare erotică. De aici până la pornografie era cale lungă, însă. Ddouămiiștii, sub influența beatnicilor americani și a noii literaturi ruse, au fost primii *obsedați* de autenticitatea viscerală și biologică. Mai puțin sexuală, aș spune. Faptul că necesitățile biologice și perversiunile de fotoliu, *manu propria*, au început să fie *văzute*, a iscat un mare scandal. Mai cu seamă poeții au înregistrat mediul sordid al căminelor studențești. Sexul și toate substanțele pe care el le implică au fost, astfel, „poetizate” cu ostentație. Era mai mult o frondă și o recuperare a autenticității biologice. Scopul nu era crearea unei literaturi erotice, ci o valorificare a „urâtului” la modul estetic și un mod de a epata scriitorul îmburghezit. Unii dintre optzeciști și nouăzeciști, pentru a nu expia, au încercat să se ralieze rapid la noua mișcare (a se vedea *violurile* lui Florin Iaru și

masturbările cu zidul ale Angelei Marinescu). Cenacul Euridice a fost teatrul acestei „bătălii colaboraționiste” între tineri și bătrâni. Repet, redescoperirea biologicului de către poeți ca Elena Vlădăreanu, A. Peniuc, Iulian Frunțașu, Mihai Gălățanu, Marius Ianuș, Ovia Herbert, Cătălina George și mai noii Miruna Vlada și Claudiu Toșa are un caracter de frondă și de recuperare, fără legătură cu mistica plăcerii combinate cu durerea, așa cum o văzuse Marchizul de Sade, arhipărintele nostru pornografic.

Antrenament și călire pornografică

Antichitatea a trăit pornografia ca pură intensificare a plăcerii, ca aprofundare a perversiunii și ca meserie (destul de onorabilă). Mamele cartagineze îi așteptau pe marinari pe plajă, oferindu-și trupul pentru ca, în felul acesta, să le facă zestre fiicelor. Grecii apelau la pederastie la modul paidic, pentru strângerea relațiilor dintre maestru și discipol. Hetairile, prostituate de lux, erau mai bine văzute decât metecii, veneticii. Sexul este împletit cu educația, cu rafinamentul. Romanii sunt fascinați de orgiastic. *Măgarul de aur* al lui Apuleius mustește de o sexualitate destrăbălată, intensificată de efectul „drogurilor”. În *Legile* lui Platon, Atenianul recomandă inițierea tinerilor în diverse plăceri, pentru a nu le cădea victime la vârsta când vor deține responsabilități politice. Intenția era tot una inițiativă – numai cunoscând excesul i te poți împotrivi. La romani, excesele sexuale, gastronomice și cruzimea sunt practicate cu un rafinament rămas de pomină. Un comunist chinez, personaj în *Condiția umană* a lui André Malraux, propunea „sedarea” ofițerilor dușmani (din Gomindan) cu ajutorul prostituatelor, întrucât numai aristocrația romană a fost capabilă să dea curs tentației și, în același timp, să se concentreze asupra treburilor statului. Chestie de antrenament-rafinament care, știm, i-a scos și pe ei din competiție, finalmente.

Urmează vremuri ale senzualității „oficioase”, ascunse. Literatura mai surprinde foarte puțin din exuberanțele carnale.

Poezia goliardică, poemele lui Villon dau întrucâtva la o parte perdeaua care maschează deliciile intimității. Nici nu se putea mai mult: Tertulian considera că până și mariajul legiferează turpitudinea, Fericitul Augustin se căia pe patul de moarte că șterpelise un măr în copilărie, Dante cânta o „donna della mente”, Petrarca se raporta la o Lauraă idealizată, iar nu la o mamă eroină; și poezia de castel slăvea „l’amour courtois”. Până și Boccaccio era sfâșiat de remușcarea de a fi scris *Decameronul*. Și totuși, poezia *dulcelui stil nou* și resuscitatul *nolli me tangere* nu constituie decât latura elegantă, care nu anulează violurile comise de cruciați pe teritoriu creștin, nici vitalitatea personajelor lui Chaucer, nici sexualitatea contrapusă morții, așa cum funcționează ea în *Decameronul*. Intrarea în grădinile Armidei se face chiar prin spatele bisericii. Faptul că în Evul Mediu mulți creștini se feresc din calea păcatului prin castrare (și în *Orbitorul* cărtărescian se face referință la extazul mistic al castraților – dar la ce nu se face referință acolo?), nu demonstrează decât acuitatea cu care este resimțită vitalitatea carnală. S-a spus că Occidentul a reprimat literaturizarea iubirii pe latura ei sexuală (vezi Denis de Rougemont, *L’Amour et l’Occident*, sau Julius Evola, *Metafizica sexului*), în timp ce Orientul a ritualizat-o, disciplinând-o *more geometrico*. Nu cred că se poate vorbi de reprimare, cât mai curând de mușamalizare și de repudiare a ei din operele elevate. Literatura însemnând la acel moment cunoaștere și sublimare, s-a exercitat o cenzură a pudorii ce a împins vocabularul plăcerii spre simbol.

Abia Renașterea acceptă realitățile firii, de unde și realismul lingvistic al unor scrieri. Rabelais este exponențial în acest sens. Are loc reversul: lubricul, obscenul și argoul motivează condeiul scriitorului.

Ce rezultă din toate acestea? Un principiu hegelian al neliniștii, *das Unruhe Prinzip*, în ce privește valența pornografică a artei. Pornografia poate fi inițiativă, orgiastică, mușamalizată, aluzivă, explicită, poetică, demonstrativ-ostentativă și experimentală. Conform tipurilor identificate mai sus, vom avea o pornografie pragmatică (a vechilor

popoarelor agrare sau a cartaginezilor), una inițiativă (de tip grecesc), un orgiastică (de tip roman), una ipocrit-sublimată (Evul Mediu, neoclasicismul francez), până la vremurile postmoderne, în care plăcerea este experimentată sub toate formele și depășită prin sațietate.

Perversiuni și sexualitate alternativă în modernism

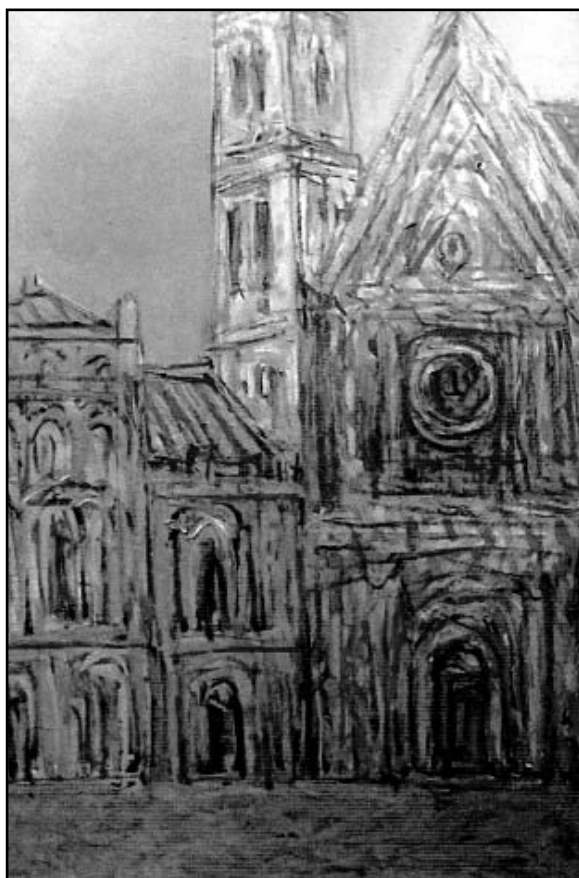
Cum spuneam, Marchizul de Sade este cel care asociază plăcerii durerea, abandonului extaziat violul. Regimul de carceră favorizează imaginarul pervers. O nouă pornografie ia ființă, întrucât este abordată la modul sistematic. Decadenții rafinați ai sfârșitului de secol XIX adaugă la deja experimentatele abordări hedoniste și sado-masochiste variantele alternative. Ultimei *mari* răbufniri puritane îi va cădea victimă Oscar Wilde, închis pentru pornografie, ceea ce va duce la moartea lui civilă, apoi la cea fizică. Verlaine și Rimbaud au scăpat mai ușor. Simbolismul a valorificat senzația în defavoarea sentimentului proslăvit de romantici. În secolul al XIX-lea demitizările sunt urmate rapid de reinitizări. Dacă Victor Hugo a pus boneta roșie pe Bastilia vocabularului poetic, scriitorii victorienți au avut grijă să o dea jos de acolo. Émile Zola este fascinat de tarele ereditare și chiar sexualitatea îi apare ca fiind grevată de pulsioni instinctuale patibulare. Cum se întâmplă adesea, femeile sunt cele capabile să înfrunte ipocrizia generală. O fac George Sand și George Eliot, mai mult în biografie decât în bibliografie, ce-i drept.

Secolul al XX-lea este secolul pornografiei. Pe parcursul său sunt de regăsit toate mutațiile pornografice pe care le-am menționat. La ele se adaugă plăcerea experimentului, adică perversiunea. Algoritmul este simplu: în general se încearcă tot ceea ce este repudiat de morala creștină și interzis de tabuuri: orgia, incestul, provocarea plăcerii sexuale pe orice alte căi decât cea „normală”. Mai fuseseră ele practicate și înainte, dar nu „ordonat” și la modul experimental. Un nou clivaj între Orient și Occident: dacă până atunci vesticii distingueau între sentiment și intensificarea

plăcerii sexuale, față de orientali, care se străduiau să le îmbine, acum occidentalii sunt obsedați de satisfacerea multiplă a instinctului ațâțat artificial. Sentimentul nu mai apare decât ca frustrare ante ori post sexuală (mă rog, în măsura în care se mai poate face o diferențiere netă între spiritul occidental și cel oriental).

Maestrul pornografic al modernismului este Vladimir Nabokov, cel care a fetișizat nimfetele. Romanul *Lolita* se află la originea isteriei pedofile a pornografiei virtuale. Zice-se că autorul *Lolitei* ar fi fost inspirat de *Confesiunile sexuale ale unui anonim rus*. Anonimul mi s-a părut mai apropiat de pornografia gen Guillaume Apollinaire (romanele „*pornographiques et alimentaires*”), cu încrucișări incestuoase, voyeurism și voința de a penetra tot ce se poate în zona familială. Și oricum, am senzația că pe Anonim îl cam întristează acuplările foc continuu, în vreme ce personajele lui Apollinaire au baterii cu viață lungă. Nabokov, însă, transfigurează pornografia în literatură erotică. Intertextualitatea permează neconținutul său, scenele fierbinți sunt rare. Dacă ne menținem *au pied de lettre*, *Lolita* nu poate fi transpus decât într-un film *softcore*. Șocante sunt doar intențiile lui Humbert Humbert, care rămâne, totuși, un artist, iar nu un maniac instinctual, cum sunt mulți dintre eroii lui De Sade. Una dintre aceste intenții era *upgradarea* incestului: tatăl vitreg și-ar dori să procreeze din timp cu pupila sa o Lolita 2, iar când aceasta ar fi fost în pericol de ieșire din perioada de aur a pubertății, să obțină de la Lolita 2 o Lolita 3. Astfel, și-ar fi putut exersa hugoliana „artă de a fi bunic”. Pornografia ca program incestuos, consemnat cu un cinism intertextualizat, generează, fără doar și poate, comicul.

„Inocența” pornografiei moderne este verificabilă și în romanul lui Witold Gombrowitz, *Pornografia*. Mai bine de 60 de pagini din partea de început a cărții nu „excită” cititorul în niciun fel. „Filmarea” peisajului rural, în maniera lui D. H. Lawrence, surprinderea unor gesturi cu încărcătură sexuală, derularea monologului interior te fac să te întrebi unde se ascunde impudoria? Mai poate șoca Henry Miller cititorul postmodern hârșăit într-ale lec-



turilor perverse? În cele din urmă, atât în *Nexus*, să zicem, cât și în *Zile liniștite la Clichy* sunt de remarcat onestitatea dorinței și trăirea *estetică* a plăcerii. Indiferent că este vorba despre masturbare ori despre sexul *all-inclusive*, senzația este plină și reflectată adesea la nivel spiritual. Europeanul descoperea sexualitatea ca eveniment public, cotidian și diurn. Prostituata este, de multe ori, o cariatidă, o întruchipare a perfecțiunii fizice și, fiind liberă de prejudecățile burgheze, contează chiar și în exercițiul dezbaterii. Amorul se deplasează înspre sexul profesionist care, până la tehnici bine însușite, cere și participare sufletească. Noua percepție asupra *sexului public* vine tot pe filieră orientală și se raportează la educația gheșelor, care „bandajează” instinctul în dans, muzică și conversație. *Shogunul*, romanul mamut al lui James Clavell, merită lecturat citit cel puțin prin prisma aceasta. Ar fi păcat, totuși, să uităm de curtezanele italiene ale Renașterii care, la fel, aveau nevoie de o solidă formație artis-

tică pentru a-și atrage clientela. Originea? Manualul de buna comportare care este *Kama-Sutra*.

Tot în modernism apare pornografia scrisă de femei. Cazul etalon este cel al lui Anaïs Nin, iubita lui Henry Miller, a lui Otto Rank etc. Filtrarea artistică a satisfacției carnale este și mai pronunțată. În *Delta lui Venus*, colecție de povestiri erotice, Anaïs relatează despre înfometarea scriitorilor din Paris și hotărârea ei de a accepta comanda unui misterios bătrân ce acționează prin mandatar, de a scrie literatură pornografică. Comanditarul cere fapte, descriere nudă a descătușării sexuale. Anaïs, însă, își asumă rolul de Șeherezada și se declară îngreșată de relatarea exactă: „Eram bântuiți de poveștile minunate pe care nu le puteam spune. Ne adunam și ni-l imaginam pe acest bătrân, vorbind despre cât de mult îl uram pentru că nu ne lăsa să contopim sexualitatea cu sentimentele și senzualitatea cu emoția”. O interesează literatura erotică, iar nu pornografia. De aceea, își și populează povestirile cu artiști, capabili să transfigureze sexul în trăire spirituală, fie ea și perversă. Punctul de pornire coincide cu cel al lui Camil Petrescu, care cerea eroi intelectuali pentru roman. Intre noi fie vorba, nicaieri nu am întâlnit o asemenea doză de perversitate ca în *Jurnalul mătașăhălos* al scriitoarei. Până și Henry Miller a fost o victimă a acestei devoratoare de experiențe erotice, ca să nu spun de plăceri. Până și el...

Literatura erotică se folosește de sexualitate doar ca pretext, ca stimulent imaginativ. Substratul ei psihologic este unul romantic, iar intenția una ontologică. Esențială este delectarea, juisarea, amânarea tantrică, deci intensificarea. În acest sens se pronunță și Mihai Ralea în *Explicarea omului*: „Omul e un creator de piedici, pentru a-și înfiripa anumite libertăți”. Și întru nimic nu sunt inovator. Dovada este excepțional de subtilul roman al lui Mario Vargas Llosa, *Caietele lui Don Rigoberto*, în care este desființată pornografia vulgară și gregară, în timp ce erotismul este preamărit ca o întreprindere cu încărcatura artistică. Conform acestei demonstrații, picturile lui Egon Schiele ar fi îmbibate erotism, iar nu de pornografie burgheză.

Virgil
TĂNASE

Antologia rușinii



Abstract

The author signalizes the editing problems of Virgil Ierunca's texts collection entitled Antologia rușinii după Virgil Ierunca, Bucharest, Humanitas Edition, 2009, ("The Shame Anthology after Virgil Ierunca"), stating that the editors must have specified the context when each person that brought homage to the communist regime. Today, it is a shame that cultural personalities have to ask for help from wealthy persons in order to publish their books.

Keywords: Virgil Ierunca, "Shame Anthology", communist regime, culture.

O editură din România republică *Antologia rușinii*, o culegere de texte de circumstanță lingusind puterea totalitară și pe reprezentanții acesteia.

Am avut pe vremuri discuții lungi, contradictorii, cu autorul ei care, lipsit de orice înțelegere a situației complexe din țară, pe care o părăsise demult, pune de-a valma și fără nici un discerământ laolaltă autori mărunți sau inexistenți – ale căror compromisuri erau lipsite de orice semnificație – și pe cei care, cu prețul demnității lor, apărau spații mărunte de libertate relativă. Cercetătorii cinstiți – se pare că nu e cazul celor care îngrijesc ediția actuală – ar trebui să reconstituie contextul fiecărei afirmații, mai puțin poate pentru o înfierare atât de lesnicioasă făcută astăzi sau făcută de la Paris, a celor care își adăugau vocea lăudătorilor profesioniști, cât pentru a desluși, atunci când e cazul, eforturile unora și altora de a permite spiritului să existe într-o epocă de restriște îndelungată și uneori drastică.

Fără a fi un observator foarte atent al vieții publice românești – neinteresantă în măsura în care vagonul a fost atașat la un tren al cărui itinerar n-are nici o legătură cu zbaterele pasagerilor cărora nu le este lăsată altă libertate decât de-a se arunca pe fereastră – nu pot să nu remarc că nimeni nu-și dă silința să actualizeze antologia despre care este

vorba aici, completând-o cu declarațiile (scrise sau nu) ale celor care lustruiesc botinele oamenilor politici actuali adesea mai incuți, mai agramați și mai stupizi decât foștii secretari de partid (care nu lipsesc din peisajul nostru politic după ce și-au convertit discursul marxist într-unul inspirat de teoriile lui Keynes, ale lui Galbraith sau de-a dreptul ale lui Friedman, de care, firește, n-au auzit în viața lor) ; și care perie sânguincios hainele strâmbe ale unor îmbogățiți peste noapte ale căror averi fac să pălească vilele de la Herăstrău sau de la Neptun, și a căror hulpăvnicie ne fac să regretăm sobrietatea foștilor conducători.

Din punct de vedere științific, recunosc, treaba e mult mai anevoioasă decât pe vremuri : spațiile lingusirii s-au înmulțit și diversificat la infinit, ca și cei care trebuiesc flatați încât cercetarea se rătăcește în hățișurile unei societăți unde puterea e difuză și sursa ei atât de discretă încât nici măcar lingaii profesioniști nu se mai descurcă, mulțumindu-se să-și exercite vocația cam la noroc, slugăruindu-i cu vorbe dulci pe cei de care depind direct pentru un post, o subvenție, o mărinimie. Nu pot să trec sub tăcere faptul că oameni de cultură excepționali, din cei care numai ei vor rămâne peste veac pentru a da o idee despre zilele de azi, sunt nevoiți să țină poalele unor indivizi demni



de disprețuit ca să poată scrie și apoi publica o carte, ca să poată oferi publicului restrâns al unei discipline intelectuale o revistă, ca să poată continua o cercetare fără impact direct asupra prețului de cost al unui bun de consum curent.

Poate că nu se poate altfel și am practicat și eu căciuleala ca să obțin bani pentru publicarea la Paris a unei reviste de cultură românească (oprită, după șase numere, de noua majoritate politică, venită la putere cu proprii cerșetori culturali, legitimi, care până una alta n-au înlocuit-o, dar asta e o altă poveste...)

Intenția mea nu este, deci, de-a mă opri asupra scârnaviciunilor actuale, ci doar să le semnaliez pentru a pune într-o lumină mai corectă întâmplările dintr-o epocă împotriva căreia ne înverșunăm tocmai pentru a ne ușura cugetul de răspunderile noastre de azi. Pentru a nu recunoaște – ceea ce riscă să-i supere pe secretarii de partid de azi – că am risipit libertatea dobândită în 1989 și că am dat rușinii (cu sau fără antologie) un spațiu de existență mai vast de care un

număr de intelectuali profită, uneori, azi ca și pe vremuri, umilindu-se pentru a stăvili cât de cât îndobitocirea generală, pentru a menaja un spațiu de creație nesupus pieții, pentru a permite existența unei culturi naționale (dar pentru câtă vreme încă ?) asaltată de produsele distractive vandabile care vor să ne facă să credem că menirea noastră pe lume este să ne hipnotizăm cugetul cu bubuituri sonore, să ni-l adormim cu texte și imagini care pun mazăgă pe suflet..., într-un cuvânt că nu avem alt rost decât să trudem (veți fi băgat de seamă că lumea aceasta minunată care ni se propune nu schimbă noima omului : omul de azi, ca și cel al societății pe care cu atâta bucurie am dărmat-o, este prin esență „om al muncii” !), după care să ne distrăm (de la distragere, adică să ne tragem înafară, dar înafară de ce ? și unde ?) și apoi să murim, mulțumiți de-a fi contribuit la prosperitatea (materială) a lumii.

Un fel de-a vedea lucrurile într-adevăr rușinos, deși, după știința mea, nu figurează în nici o *Antologie a rușinii*.

Maria
MOLDOVEANU

Studiul organizațiilor culturale



Abstract

We propose to analyze the parameters used in the evaluation of two cultural organizations. First of all we refer to libraries. The EU legislation is preoccupied with the efficiency of these institutions because they host the common patrimony. After that we speak about the non-governmental institution.

Keywords: cultural institutions, library, non-governmental institution, EU.

Organizația reprezintă un grup de persoane unite în scopul atingerii unuia sau a mai multor obiective. Este definiția cea mai frecventată în studiile culturale.

Tipologia organizațiilor este foarte complexă.

Organizațiile culturale includ instituțiile publice de cultură, întreprinderile de producție și comercializare a produselor culturale (i.e. industrii culturale), fundații, asociații, societăți, uniuni de creație cu profil cultural. În concepția unor autori, noțiunea de organizație conține și normele, regulile, convențiile de funcționare a entităților menționate.

Deși este un concept macrosociologic, conceptul de organizație culturale implică numeroase analize microsociologice (i.e. cercetarea organizațiilor locale, a contextelor economice, sociale, etnografice etc. în care acestea funcționează).

Complexitatea domeniului impune abordarea interdisciplinară: economică, psihologică, sistemică, sociologică, etnologică, istorică – organizațiile culturale nu sunt construcții nonistorice – antropologică ș.a.

De aceea, pe lângă studierea problematicei economice, este necesară cercetarea dimensiunii simbolice a organizațiilor culturale și a activității lor, cunoașterea mentalităților și a tradițiilor, a creațiilor locale și a practicilor culturale, analiza opțiunilor de

participare a indivizilor la viața culturală a comunității, implicit ilustrarea prin diverse atitudini și fapte conceptului de “cetățenie culturală”.

Organizații publice de cultură

Deși reprezintă un tip distinct de organizație, bibliotecile au multe caracteristici comune cu alte tipuri de structuri organizaționale, între altele – modelul organizării elementelor constitutive după funcțiile/atribuțiile pe care le au.

După cum remarcă R. Stueart și B. Moran, “De-a lungul întregii istorii a bibliotecilor, funcțiile de comunicare a fondurilor (colecțiilor, s.n.), referințe, achiziții, catalogare, administrare – ca să numim doar câteva – au constituit baza organizării lor”.

În timp, funcțiile bibliotecilor s-au diversificat, iar modernizarea tehnologiilor comunicaționale a impus redefinirea lor.

Nivelul de îndeplinire a funcțiilor reprezintă baza evaluării organizațiilor, a măsurării performanței lor.

Biblioteca publică, performanțele și problemele ei – studiu de caz –

“Biblioteca se numără printre cele mai vechi instituții socioculturale existente. Încă din antichitate s-au dezvoltat și au prosperat mari bib-

lioteci. Deși create de națiuni și culturi diferite, acestea aveau o importanță însoșire – toate posedau un volum de informații înregistrate pe un gen sau altul de suporturi, iar informațiile respective puteau fi accesate atunci când era nevoie.

Suporturile informației au evoluat de la tăblițe de piatră la tăblițe de lut, de la papirus la pergament, de la suluri la cărți, de la cărți copiate manual la cele tipărite, iar în perioada din urmă, de la cărți la discuri digitale interactive, înregistrări video, CD-ROM. Nu are nicio importanță sub ce formă este înregistrată informația, atât timp cât există și este accesibilă”.

Datele despre performanța bibliotecilor s-au dovedit necesare pentru deciziile de îmbunătățire a calității managementului, pentru monitorizarea activităților ce vizau modernizarea serviciilor, pentru determinarea exemplelor de “bună practică”, pentru identificarea condițiilor de satisfacere a utilizatorilor.

Asumarea conceptului *calitate* la nivelul serviciilor a condus la creșterea interesului pentru măsurarea performanței.

În anul 1994, în Italia, a fost conceput un index al calității pentru bibliotecile publice, care conține un număr de 10 indicatori, grupați în patru diviziuni:

I. Indicatori de accesibilitate:

1. metri pătrați per 1000 locuitori;
2. ore de funcționare post-meridian;

II. Indicatori de vitalitate:

3. volume per locuitor;
4. publicații cotidiene;
5. adăugiri anuale în stoc per 1000 de locuitori;
6. procentaj din bugetul total cheltuit pe cărți;

III. Indicatori de eficiență:

7. exemplare per bibliotecar;
8. costuri per exemplar;

IV. Indicatori de eficacitate:

9. împrumuturi per locuitor;
10. circulația stocului.

Modelul a fost mult comentat – unele țări l-au regândit, l-au reconstruit, l-au dezvoltat (e.g., Finlanda).

Analiza serviciilor de bibliotecă din punctul de vedere al costurilor este un

demers dificil, dar esențial pentru procesul de măsurare a performanței.

Informațiile utile procesului de evaluare sunt variate și provin din mai multe surse. În vederea clarificării surselor de date necesare indicilor de performanță, s-a procedat la gruparea lor în următoarele secțiuni:

- utilizatorii bibliotecii;
- resurse umane;
- facilitățile puse la dispoziție de biblioteci (echipamente, acces liber etc.);
- colecțiile bibliotecii;
- utilizarea bibliotecii (pe tipuri de materiale, număr de exemplare consultate etc.).

Indicatorii de performanță sunt extrem de utili pentru monitorizarea alocării resurselor financiare.

În acest sens, ISO 2789 (statistici de bibliotecă) împarte cheltuielile în:

1. cheltuieli de operare:

- angajați;
- achiziții;
- alte cheltuieli;

2. cheltuieli de capital:

- terenuri și clădiri;
- alte cheltuieli.

După UNESCO, clasificarea este mai detaliată, cheltuielile fiind repartizate pentru:

- personal;
- localuri și costuri operaționale;
- clădiri noi/recondiționări;
- achiziții de stoc;
- costuri de împrumut;
- diverse;
- cheltuieli de capital (pentru clădiri noi și recondiționate);
- datorii restante.

Specialiștii din bibliotecile românești, coordonați de ANBPR, au elaborat un sistem de indicatori pentru evaluarea performanței, în baza cărora, anual, conducerea asociației întreprinde o analiză științifică a bibliotecilor publice (pe tipuri de unități – județene, municipale și orașenești, comunale).

Indicatorii descriu următoarele dimensiuni ale activității bibliotecare:

- A. cheltuieli;
- B. resurse umane;
- C. achiziții de documente;

D. utilizarea bibliotecii; utilizatori.

Fiecare dimensiune cuprinde indicatorii care descriu principalele caracteristici. De pildă, *utilizatorii* sunt analizați din punctul de vedere al însușirilor sociodemografice:

- sex;
- vârstă;
- ocupație/statut – student, șomer, pensionar;
- educație;
- stare civilă (care, după cum au demonstrat studiile empirice, influențează timpul acordat lecturii și opțiunile de petrecere a timpului liber).

Specialiștii din domeniu fac distincție între *măsurători*, realizate pentru lucruri direct măsurabile, ca, de exemplu: “total documente achiziționate” în cursul unui an sau “număr de utilizatori activi”, și *indicatorii de performanță* care prezintă nivelul de performanță dedus din anumite măsurători, cum sunt, de pildă, cei referitori la cheltuieli – “cheltuieli pentru personal per capita” -, reprezentând raportul dintre cheltuieli pentru personal și populația-țintă, “*cost per vizită*” – ca raport între cheltuielile curente și numărul total de vizite ale utilizatorilor.

Un serviciu de bibliotecă “poate fi măsurat din punctul de vedere al populației-țintă, al nivelului sau cantității de servicii asigurate, al costurilor și utilizării serviciului, dar, luate individual, aceste măsurători indică mai mult mărimea, și nu performanța unei biblioteci”.

Măsurătorile de performanță realizate în fiecare bibliotecă publică și incluse de ANBPR în sinteza redactată anual întregeste imaginea performanței bibliotecilor publice.

Secțiunile sunt reprezentative: 1. biblioteci (număr de unități); 2. colecții; 3. achiziții de documente; 4. acces și facilități; 5. utilizare și utilizatori; 6. personalul bibliotecii; 7. venituri; 8. cheltuieli curente de finanțare bugetară; 9. cheltuieli curente din venituri proprii; 10. cheltuieli curente din alte surse: sponsorizări, donații; 11. cheltuieli de capital.

Numărul cel mai mare de indicatori se referă la cheltuielile bibliotecii, fie că sunt cheltuieli curente sau cheltuieli pentru per-

sonal, cheltuieli pentru achiziții din finanțare bugetară sau cheltuieli din venituri proprii, în total nouă *indicatori care analizează dimensiunea economică a bibliotecii*.

Evaluarea cheltuielilor cu ajutorul acestor indicatori ajută bibliotecile să se adapteze așteptărilor pieței, să-și optimizeze resursele, să stabilească și, de asemenea, să-și fundamenteze cererile de finanțare din surse publice.

La nivelul UE există o preocupare explicită în privința cheltuielilor culturale efectuate de administrațiile publice, dar nu există o bază de date comparabile (pe țări) care să sprijine repartizarea cheltuielilor bugetare, așa cum sunt anchetele legate de ocupare sau cele referitoare la consumul familial. Realizările de până acum privind finanțarea publică a activităților culturale în unele state din UE (Austria, Italia, Germania, Franța, Spania, Țările de Jos) nu satisfac necesitățile actorilor culturali din toate țările europene, deoarece există încă destule incertitudini privind clasificarea activităților culturale în versiunea NACE; de asemenea, datele referitoare la economia spectacolelor, a patrimoniului, a creației și formării personalului cultural, la ponderea lor și la contribuția economică a sectorului în ansamblul său sunt încă parțiale.

În țara noastră, problemele semnalate mai sus sunt suplinite în mare măsură de cercetările Institutului Național de Statistică, sintetizate în lucrarea *Activitatea unităților cultural-artistice*.

Lucrarea este publicată anual și are la bază o cercetare statistică exhaustivă realizată în unitățile culturale, artistice și editoriale (pentru presa scrisă), iar pentru rețeaua cinematografică, pentru producția, distribuția și proiecția filmelor, pentru domeniul radio-tv și pentru industria cărții, datele sunt preluate din surse administrative.

Activitatea bibliotecilor publice, ca și a bibliotecilor din alte rețele – școlare, universitare, specializate – este ilustrată cu ajutorul unor indicatori reprezentativi ce pot fi grupați în următoarele clase:

- *tipologia bibliotecilor și activitatea lor* – exprimate prin următorii indicatori: “volume existente, volume eliberate”



în decursul unui an, număr de utilizatori;

- *activitatea bibliotecilor exprimată prin evidențe* ca: distribuția volumelor existente, distribuția volumelor eliberate și a utilizatorilor, pe cele opt regiuni de dezvoltare ale României;
- *tipologia bibliotecilor în funcție de numărul volumelor deținute*, de la cele care au sub 5001 volume la bibliotecile cu peste un milion de unități;
- *dotarea bibliotecilor* - naționale și uni-

versitare – cu periodice și cărți, manuscrise, microformate, documente audiovizuale, colecții electronice, înregistrări catalografice în sistem automatizat, calculatoare conectate la internet și intranet;

- un capitol distinct din lucrare cuprinde *rețeaua bibliotecilor publice* – județene, municipale, comunale –, dotarea lor cu documente și alte tipuri de materiale (e.g., colecții electronice), distribuția lor după forma de proprietate (i.e. de stat sau privată), categorii de personal și, nu în ultimul rând, “indicatori de performanță înregistrați de sistemul bibliotecilor publice”, respectiv: număr de volume per utilizator, număr de volume împrumutate per utilizator, număr de utilizatori per bibliotecă publică.

Culegerea datelor pentru elaborarea indicatorilor de bibliotecă și interpretarea acestor indicatori necesită, pe lângă pregătire în domeniul statisticii, o viziune interdisciplinară care să sintetizeze cunoștințe de informatică, de istorie, de politici publice, de demografie, de economie, de bibliologie, de drept ș.a.

Organizații culturale nonprofit

Trebuie să constatăm de la început faptul că nici cercetarea statistică a INS, nici alte lucrări de sinteză nu prezintă tipologia și activitatea asociațiilor, fundațiilor, societăților culturale, a uniunilor de creație artistică.

Transparența redusă în legătură cu ONG-urile culturale, cu numărul și activitatea lor, cu proiectele și licitațiile lor, cu prestațiile lor de excepție sau cu renunțările lor, cu audiența în grupurile-țintă și cu experimentele lor limitează accesul cercetătorilor și al actorilor culturali la o multitudine de date și experiențe inedite, susceptibile să le stimuleze creativitatea și capacitățile latente.

De aceea, apreciem că *este necesară o cercetare națională axată pe problematica fundațiilor și societăților culturale*, care, pe lângă analize statistice, să cuprindă studii de market-

ing în rândul publicului cultural, sondaje și interviuri sociologice cu liderii și cu membrii lor, studii de caz pe tipuri de ONG-uri, analize de conținut pe comunicațiile lor etc.

Link Center – tinerețe și creativitate

– studiu de caz –

Asociația culturală Link Center a luat ființă la începutul anului 2008. Membrii asociației sunt tineri actori și regizori de teatru și film, managerul – o persoană cu multă experiență în administrația culturală, iar sediul – în orașul natal al unuia dintre actori.

Obiectivele principale ale organizației sunt:

- promovarea valorilor/creațiilor culturale, în special prin spectacole de teatru și prin film;
- inițierea de parteneriate interculturale în țară și în spațiul comunitar;
- realizarea unor proiecte, cu finanțare nerambursabilă, pentru stimularea intereselor culturale ale populației din localități rurale și din orașe lipsite de instituții de teatru, pentru educația tinerilor și formarea gustului lor pentru arta spectacolului, stimularea creativității și a motivației lor de a participa la viața artistică a comunității, la concursuri de artă dramatică și creație literară, de a dori să organizeze ei înșiși spectacole de teatru și să fie actori în aceste spectacole.

Demersul Asociației Link Center are la bază încrederea membrilor ei în menirea artei și în capacitatea spectacolelor artistice de a contribui la polarizarea valorilor morale și estetice, la educarea bunului gust și la stimularea comunicării interumane în toate comunitățile, inclusiv în mediile unde își fac loc nonvalorile – vulgaritatea, agresivitatea, individualismul – și practicile cele mai facile de divertisment și loisir (prin discoteci sau prin accesarea internetului).

Proiectul cu tema "Teatrul – o conversație sinceră cu oamenii comunității", derulat de Link Center în 2009, reprezintă o materializare a idealului artistic și educativ al membrilor asociației, obiectivul general fiind promovarea teatrului în comunități rurale (Pădureni, Tătarăni, Lipovaț) și orașe mici (Huși) din județul Vaslui, în vederea asigurării accesului la arta teatrală al locuitorilor dintr-o zonă lipsită de instituții artistice profesioniste.

Ministagiunea intitulată "Itinerar teatral" a fost organizată într-o zonă ce se confruntă în zilele noastre cu mari probleme existențiale – sărăcie, șomaj (rata șomajului de 10,3% fiind dublă față de media națională), nivel de educație scăzut – și mai ales cu o acută lipsă de instituții specializate de spectacole (cinema, teatru etc.) care să le ofere tinerilor o alternativă acceptabilă pentru nevoile lor de distracție, de educație, de socializare.

Singurele instituții care au dăinuit în această străveche vatră de cultură și civilizație românească au fost căminele culturale și bibliotecile publice.

Ministagiunea a fost concepută ca o activitate complexă: pe lângă spectacolul "Mendebul", după nuvela omonimă a lui Mircea Cărtărescu – scriitor cunoscut de tineri cel puțin din programa școlară și, în general, agreeat de ei – a mai cuprins:

- dezbateri cu spectatorii din fiecare localitate pe tema "Veniți la teatru, aici e loc de adevăr!" la care au participat actorul Sorin Poamă, regizorul, un sociolog, un psiholog și un profesor dintre cei veniți la spectacol;
- un concurs de creație originală și scenarii dramatice după opere din literatura română și universală, sub genericul "Încearcă și tu!";
- un sondaj sociologic pe bază de chestionar, completat de 300 de subiecți tineri prezenți la manifestare.

Grupul-țintă al întregului proiect a cuprins 900 de persoane cu vârste între 14 și 30 de ani – elevi, profesori, șomeri, alte categorii socioprofesionale.

În contextul sondajului de opinie, subiecții au menționat satisfacția de a fi participat la o acțiune culturală inedită, în cadrul căreia au reținut mesaje artistice și "de viață", dar au descoperit și misiunea actorului de a proiecta o altă reprezentare a lumii și de a crede în inteligența spectatorului capabil să recepteze ideile noi și noi forme de expresie.

De altfel, pe lângă obiectivul general prezentat mai sus, proiectul a avut și două obiective specifice:

- conștientizarea rolului teatrului în educarea și largirea orizontului de cultură al spectatorilor (prin receptarea mesajului și

a textului literar, prin stimularea interesului pentru lectură, inclusiv prin dezbatere de după spectacol);

- stimularea aptitudinilor creative ale tinerilor participanți la concursul menționat – demers consacrat de Link Center “Anului creativității și inovației”, cum a fost declarat, la nivel național, anul 2009.

Lucrările selecționate de juriul celor două secțiuni – creații dramatice și scenarii – au fost premiate după cel de-al cincilea spectacol (în comuna Pădureni) și, conform regulamentului publicat în presa vasluiană, vor fi tipărite în cca 100 de exemplare și incluse în repertoriul trupelor de amatori din județ.

După derularea etapelor acestui proiect, au rămas multe fotografii, imagini memorabile surprinse pe peliculă cinematografică, articole de ziar, impresii ale locuitorilor din cele patru localități – prezenți la aceste manifestări sau care “au ascultat” comentariile semenilor -, dar și multe gânduri ale inițiatorilor, proiecte ce stau să se nască și vise irealizabile încă, toate cuprinse într-o experiență unică de viață, de artă, de împlinire de sine.

Pentru realizarea, în termenii performanței, a proiectelor sale culturale, fiecare organizație, fie că este instituție publică, ONG sau unitate a unei industrii culturale (e.g., editură, post tv, companie de înregistrări muzicale, întreprindere de spectacole sau casă de creație cinematografică), trebuie să aibă certitudinea că dispune de capacitățile profesionale, productive, manageriale, materiale, comerciale și financiare necesare. Altfel spus, organizația trebuie să-și evalueze “punctele tari” și “punctele slabe” și să decidă în ce mod poate să valorifice oportunitățile mediului extern și/sau cum poate contracara “amenințările” lui.

Pentru orice organizație culturală, anumite evoluții ale mediului extern – demografic, economic, tehnologic, educativ, politic, instituțional ș.a. – pot veni în întâmpinarea nevoilor sale sau pot reprezenta adevărate amenințări pentru realizarea directivelor sale; factori cum sunt noutățile tehnologice, legislația stimulativă, reforma sistemului educativ ș.a. au influențe benefice asupra sa, în vreme ce criza economi-

că, anumite decizii politice, migrația creierelor, criza valorilor exercită influențe negative profunde.

În acest sens, cercetările influențelor externe asupra sistemului cultural și a componentelor sale, ca și studiile despre efectele sociale, economice, psihologice, educative etc. ale activității culturale necesită o abordare complexă.

Cercetarea instituțiilor este în sine o cercetare interdisciplinară, ce se poate realiza cu ajutorul metodelor și al conceptelor economiei (în condițiile în care studiem prețuri, cheltuieli, productivitate etc.), ale psihologiei și sociologiei organizaționale, care analizează grupuri, relații, lideri, norme, valori, nevoi, motivații comportamentale, distribuție de roluri etc., ale managementului, concentrat pe decizii, obiective, administrarea resurselor, și, nu în ultimul rând, ale teoriei sistemelor – disciplină tangentă cu o serie de alte discipline.

În studiul *Din nou despre jungla teoriilor de management* (publicat în “Academy of Management Review”, nr. 2, 1980), Harold Koontz menționa disciplinele cele mai conectate la analiza sistemelor: sociologia, psihologia socială, psihologia behavioristă, antropologia culturală, matematica, politologia, ingineria industrială ș.a.

Încă din anii ‘90, Joanne R. Eusten constata: “Organizațiile instituționale au intrat în prezent într-o perioadă de experimentări tot mai vaste. Unele dintre acestea vor fi cu adevărat cutezătoare, altele vor fi mai prudente. Unele vor da greș, altele vor reuși (...). Este imposibil să prevedem cum va arăta sau cum trebuie să arate noul model organizațional. Posibilitățile sunt nelimitate. Adevărul este că pur și simplu nu știm” (Joanne R. Eusten, *Noua ierarhie*, în “Library Journal”, nr. 115/1990). Prudența autoarei este legitimă dacă avem în vedere evoluția imprevizibilă a tehnologiilor comunicaționale și dezvoltarea industriilor protejate de copyright, cu implicații directe asupra sectorului culturii în ansamblul său, asupra activităților culturale mai ales.

Serge FAUCHEREAU

Expressions indigenistes en Amérique latine et aux Antilles (III)



Une particularité de la *Revista de avanse* qui ne surprendra pas dans un pays où la musique a une si grande place, c'est l'information apportée sur l'activité des compositeurs étrangers (Stravinsky, Schoenberg) et l'encouragement aux jeunes compositeurs cubains, notamment Amadeo Roldán (1900-1939) et Alejandro García Caturla (1906-1940), sous l'influence de Carpentier qui est de surcroît un musicologue averti. On connaît les dialogues de Carpentier avec Edgar Varèse et sa collaboration avec Darius Milhaud, on connaît moins son travail avec ses compatriotes. Il a notamment écrit pour Roldán les textes de deux "ballets afro-cubains", *la Rebambaramba* (1928) et *El Milagro de Anaquillé* (1929) et pour García Caturla *Yamba-O*, *Deux poèmes afro-cubains* (1928-1929) pour voix et orchestre, et, plus tard, l'opéra bouffe *Manita en el suelo* (1934-1937)¹.

A cette époque des hommes comme Nicolas Sloninsky et Leopold Stokowski s'intéressent à la nouvelle musique latino-américaine et font jouer dans les Amériques et notamment à La Havane des compositions de Chavez, Revueltas, Roldán, Villa-Lobos dont l'inspiration populaire attire la sympathie. Alors que Carpentier désapprouve le Mexicain Carrillo de rester trop formaliste et international à son goût, celui-ci parvient tout de même à faire entendre les micro-intervalles de son *Prélude à Colomb* (1924) à La Havane comme à Mexico ou New York, grâce à Stokowski. Les amitiés

nouées entre compositeurs jouent : Revueltas dirige *la Rebambaramba* de Roldán à Mexico et Roldán fait jouer *Colonnes* de Revueltas à La Havane. *Ionisation* (1931) de Varèse pour orchestre de percussions, joué à La Havane en 1933, ne peut que plaire à Roldán, auteur de *Ritmicas V y VII* (1930) et *Très toques* (1931) pour percussions cubaines.

En 1934 Varèse dira son regret du manque d'organisation rationnelle de la nouvelle musique des Amériques : "Nous avons fondé la "Pan American 27 of Composers" dans l'intention d'en faire une organisation coopérative - coopération entre compositeur et compositeur, et entre compositeur, éditeur et interprète. Nous devions faire des échanges avec les Latino-américains mais, à l'exception de Roldán, directeur de la Philharmonique de La Havane, et de Chavez et de Revueltas de Mexico, ils n'ont pas répondu à nos présentations de leurs œuvres par la présentation des nôtres²."

Les compositeurs latino-américains et tout particulièrement cubains ont un attachement profond à leur musique populaire qui confère, par exemple, à *YOuverture sur des thèmes cubains* (1925) de Roldán une proximité immédiate avec le public - différence essentielle avec un Varèse ou un Carrillo - sans renoncer pour autant à la complexité et aux innovations. García Caturla peut se sentir une véritable affinité avec Ernesto Lecuona, compositeur de

¹ Je ne citerai que quelques faits. Pour une analyse de l'œuvre des compositeurs cubains on se reportera à Alejo Carpentier, *La musique à Cuba*, op. cit., et à *Crónicas I et II*, Editorial letras Cubanas, La Havane, 1985.

² Edgar Varèse, *Ecrits*, Christian Bourgois, Paris, 1983, p. 83.

musique de danse et de zarzuelas (opérettes)³. Après tout, si Ravel compose *La Valse* (1920) pourquoi Caturla ne composerait-il pas des *Danses cubaines* et une *Rumba* (1927) pour orchestre symphonique?

Si la *Revista de avance* a parfois des problèmes avec le régime cubain en place, ce n'est pas à cause des arts plastiques et de la musique qu'elle soutient ou de la typographie acrobatique de certains poèmes de Navarro Luna, mais bien à cause d'écrits offensifs dirigés contre lui. Les animateurs de la revue sont suspectés de mauvaises intentions. Parce qu'il est d'origine catalane, Casanovas est expulsé de Cuba (On le retrouvera au Mexique avec le groupe 30-30!) et Marinello finira même par être incarcéré pour son engagement communiste fustigeant sans cesse l'impérialisme américain jusque dans les revues européennes⁴. A Cuba, affirme-t-il, " il n'est pas rare de voir des intelligences pénétrantes et des minorités avisées liées à des gouvernements souriant toujours au bon vouloir des Etats-Unis. De nombreuses plumes courageuses se voient dans l'impossibilité d'exprimer avec plénitude les inquiétudes qui traduisent le moment universel⁵." A Paris, où il est journaliste, Carpentier tentera de poursuivre l'action de la *Revista de avance* qui suspend sa publication en décembre 1930, avec une nouvelle revue en espagnol, *Imân* (1931). On y retrouvera, à côté des habitués de la *Revista*, Asturias ou Brull, une collaboration internationale de qualité (B. Pilniak, B. Fondane, W. Mehring) et les dissidents du surréalisme (Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Desnos, Leiris). Trop loin des réalités culturelles et politiques de Cuba, trop loin d'un public hispanophone, *Imân* fera long feu.

La *Revista de avance* a donné un élan

durable à la culture cubaine et bien au-delà. Après sa disparition l'aventure va se poursuivre, en s'adjoignant d'autres hommes, avec d'autres moyens. Les plasticiens vont prolonger durablement son action dans des conditions particulières, parfois loin de Cuba même. On n'a pas manqué de remarquer l'absence jusqu'ici de Wifredo Lam. Plus que d'autres artistes cubains il est demeuré longtemps loin de son pays. Tous ont fait de longs séjours à l'étranger : Abela est en Espagne de 1921 à 1924 et à Paris de 1927 à 1929. Amelia Pelâez a une bourse pour étudier à New York en 1924 puis à Paris où elle demeurera jusqu'en 1934. Pogolotti est parisien de 1928 à 1940 et Enriquez qui avait fait ses études à Philadelphie le rejoindra...

L'histoire de Wifredo Lam (1902-1982) est plus complexe parce que, de plusieurs façons, il vient de loin. Il est né, en effet, à Sagua-la-Grande, une bourgade Salmon à Durtain et René Char. De la même façon, les "peintres de *Sagesse*" sont des abstraits comme Willi Baumeister et Auguste Sandoz ou des figuratifs comme Vincent Monteiro et Jean Marembert. Les gravures et peintures d'Abela que reproduit *Sagesse* à la fin des années vingt le montrent très peu "parisien" : des fêtes et des musiciens antillais, des plantes et des fruits tropicaux. Alejo Carpentier, l'ami de tous ces peintres et peut-être le meilleur chroniqueur du Paris intellectuel de l'époque décrit ainsi l'art d'Abela : "Le créolisme de l'art d'Abela est un créolisme des profondeurs. Rien de plus éloigné de ses fins que le désir de réalisme. Abela n'est pas disposé à produire des estampes pour illustrer les manuels d'ethnographie pittoresque. Sa peinture est avant tout de la peinture⁶." Ses toiles sont de petit format et donnent plus facilement

3 Ernesto Lecuona (1896-1963), pianiste et compositeur cubain est l'auteur de rumbas qui ont fait le tour du monde : *Siboney*, *Maria la O*, *Tabou*, notamment. Contrairement aux opérettes européennes, ses zarzuelas ne sont pas nécessairement gaies. Ainsi dans *El Cafetal* (la plantation de café), une rivalité jalouse entre les planteurs et les esclaves noirs aboutit à un meurtre.

4 Cf. Juan Manuel Bonet *Diccionario de las vanguardias en Espana*, Alianza Editorial, Madrid, 1995, p. 399-400.

5 Juan Marinello, "Enquête sur l'inquiétude contemporaine", *Cahiers de l'étoile*, nov-déc 1930, op. cit., p. 988.

6 Alejo Carpentier, *Crônicas*, vol. I, Editorial Letras Cubanas, La havane, 1985, p. 114. Trad. S. F.



dans l'humour que dans l'épique. Leur manière ne changera guère avec les années. Elles attirent par des couleurs profondes aux pâtes travaillées. *La vache* est l'une des plus troublantes qui soient: sur un sol rouge et un ciel noir, car la nuit est tombée, semble-t-il, un gros animal sympathique occupe presque tout l'espace: la tête comique directement liée au corps, l'œil bon enfant, le pelage jaunâtre aux moires somptueuses, il ressemble assez à une vache, en effet. Or par derrière, il y a un mur sur lequel est juché un garçonnet au visage rond comme la lune - il est peut-être la lune ! Il observe l'animal et paraît fasciné autant que nous sans savoir davantage pourquoi.

Alejo Carpentier rapporte qu'Abela affirme que "la véritable poésie n'existe pas sans mystère". Le peintre ne va cependant pas chercher ses sujets dans le monde surnaturel; il les prend au contraire dans le

quotidien le plus ordinaire : des maisons, des paysans, des danseurs de rumba, des animaux domestiques... Loin du naturalisme, il représente "la réalité supérieure des choses, une réalité supérieure et invisible (...), nous révélant un aspect magique des choses cubaines⁷." De là que ces peintures à priori sans prétention, ne se découvrent à nous que lentement, leurs couches de couleur laissant voir peu à peu des tréfonds mouvants.

Marcelo Pogolotti et Carlos Enriquez sont deux compères qui se sont suivis sur les bancs de l'école primaire puis aux Etats-Unis où ils ont étudié la peinture, et ensuite en France avant de revenir à Cuba. Dans ses souvenirs, Pogolotti a raconté son installation à l'Hôtel du Maine⁸, avec Carpentier et Abela, en 1928; et Enriquez ne tardera pas à débarquer à son tour. Tous vont très vite frayer avec la faune cosmopolite de Paris,

⁷ *Ibid*, p 115 et 116.

⁸ Marcelo Pogolotti, *Del borroy las voces*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1982, p. 244.

peintres de Montparnasse et poètes surréalistes. On a rapproché Pogolotti des futuristes italiens parce que le machinisme le fascine. Il me semble au contraire qu'il est proche de l'art plus réfléchi d'un Fernand Léger, parenté qui se traduira non seulement sur le plan plastique mais sur le plan d'une idéologie personnelle : quoi de plus éloigné du fascisme du Marinetti d'alors que les prises de position ostensiblement révolutionnaires de Pogolotti ? Soit donc quelques exemples des années parisiennes du peintre. Dans *Le ciel et la terre*, le travailleur central est une créature maltraitée, battue, auquel un prêtre brandit un crucifix tandis que, haut dans le ciel, deux bourgeois sur un sofa, encadrés d'angelots, contemplent la scène avec indifférence. Dans *La parole*, ce sont encore des ouvriers d'usine qu'on brutalise ; certains, les yeux bandés, suivent un prêtre tandis que d'autres, dans l'angle opposé de la toile, écoutent parler un homme en casquette ; plus localement explicite, un *Paysage cubain* de 1933 pose des coupeurs de canne au travail, surveillés par des soldats américains en armes ; à l'arrière-plan on aperçoit des hommes d'affaires vêtus de noir et de chapeaux melons et des croiseurs aux tourelles hérissées de canons, mais au premier plan, de part et d'autre de ces, ils regardent, ils sont impassibles mais le peintre a rendu leur colère perceptible à travers leur tension et les gestes qu'ils ne font pas. Est-ce assez clair ? "Mon but, écrit Pogolotti, était de peindre la réalité humaine dans un paysage social⁹. Le peintre cubain a rejoint Léger, Lipchitz, Signac, Masereel, Lhote, Lurçat, Dabit, Guilloux, Nizan, les surréalistes et d'autres intellectuels dans les rangs de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires. C'est précisément à l'exposition de février 1933 de l'A.E.A.R. que *Paysage cubain* sera présenté. L'atmosphère parisienne en ces années trente est certes très politisée, mais elle l'est plus crucialement encore pour un Pogolotti qui garde à l'esprit les conditions sociales dans

son pays. En 1937, Pogolotti peint cet impressionnant *Intellectuel* : assis à sa table de travail, devant un livre et sa machine à écrire où une feuille est engagée, un homme sans visage reconnaissable réfléchit ; or son ombre sur le mur à la forme de la mort avec sa faux ; c'est qu'à cette époque on risque sa peau pour certaines prises de position. Ces thèmes rappellent peut-être Rivera, Siqueiros et Orozco, mais contrairement à ceux-ci, Pogolotti ne cherche pas à frapper l'imagination par des effets monumentalistes ou des distorsions expressionnistes ; son art sans virtuosité se fonde sur de calmes à-plats de couleur, des oppositions de formes que Carpentier décrivait ainsi en 1931 : "Roues dentées, pistons, leviers, manomètres... sont destinés à contraster, par leur dureté anguleuse, avec les figures humaines, élastiques, fuyantes, presque toujours vêtues de bleus de chauffe et de casquettes, au premier plan¹⁰." La carrière de peintre de Pogolotti sera brève : en 1938, il devient aveugle définitivement. Désormais dans l'impossibilité de peindre, il se consacrera à l'écriture.

Les compositions nettes de Pogolotti n'ont pas de meilleure antithèse que le lyrisme alerte et sensuel de son ami Carlos Enríquez. Chez ce dernier l'emportent le mouvement et la volute auxquels s'ajoutent des effets de transparence et de superposition qui rendent les motifs très ambigus. Au début des années trente, ses nus, "crispés, réduits à leurs éléments strictement érotiques¹¹", comme dit Carpentier, sont justement célèbres, mais à eux seuls ils donneraient à voir en Enríquez une sorte de Pascin tropical. Le registre du peintre cubain est plus vaste. Il peint des paysages ou des travaux des champs. Il peint des brigands et des héros. Le *Roi du maquis de Cuba* (1930) est un bandit masqué qui tire sa machette pour affronter les gendarmes qui viennent de surgir. *Dos Ríos* propose au contraire José Martí touché à mort et sur le point de tomber de son cheval qui se cabre ; mais deux elfes viennent le saisir pour l'em-

⁹ *Ibid.*, p. 298. Trad. S. F.

¹⁰ Alejo Carpentier, *Crónicas*, vol. I., *op. cit.*, p. 228. Trad. S. F.

¹¹ *Ibid.*, p. 258.

pêcher de tomber de l'oubli, l'emporter vers la postérité : le visage sérieux du poète révolutionnaire contraste avec le sourire et les gestes caressants de ces walkyries cubaines qui, à rencontre des anges au sexe incertain, ont des formes d'une féminité sans équivoque. Ce même sensualisme, on le retrouve dans une version tropicale de l'enlèvement des Sabines, *Le Rapt des Mulâtresses* (1938) : sur un ciel barré de palmiers, n'émergent d'un tourbillon de formes rouges et jaunes, qu'une tête de cheval, les chapeaux et cartouchières de deux bandits (ou miliciens?) et les seins et croupes de deux femmes dont les visages esquissés expriment moins la peur qu'un sourd plaisir appréhendé et attendu.

Le premier à avoir compris l'apport original de Carlos Enríquez, c'est encore une fois Carpentier : "Ses scènes folkloriques des tropiques qui se déroulent dans une authentique atmosphère de magie noire, nous émeuvent par la présence de cette *vérité plus réelle que la réalité même* qu'on peut seule invoquer avec l'aide de la poésie¹²." Près d'un demi-siècle plus tard, Adelaida de Juan a défini le style de Carlos Enríquez comme "surgi d'une part de son intérêt pour le légendaire cubain et d'autre part d'une optique constamment sensuelle¹³". "Encore faut-il entendre "sensuel" dans un sens très large qui peut aussi exprimer l'horreur physique. La misère, dans un tableau de 1938 ironiquement intitulé *Paysans heureux*, est quasiment tangible : deux adultes hâves, édentés, décharnés, grotesques, deux enfants aux membres grêles, le ventre gonflé et les yeux agrandis par la faim, et deux animaux squelettiques nous font face; dans le reste de la cabane enfumée, on ne distingue qu'un détail à l'arrière-plan, une affiche "Votez pour..." où l'on voit un homme à tête de porc ou d'âne coiffé d'un haut-de-forme. Ainsi l'œuvre de Carlos Enríquez n'est-elle pas moins insérée dans la réalité cubaine de son époque que

les peintures et caricatures d'Abela et les tableaux-manifestes de Pogolotti, sans que soit négligée, dans les trois cas, la recherche de la qualité plastique.

Abela, Pogolotti et Enríquez forment un triumvirat fondamental dans l'histoire de la peinture cubaine. On y ajouterait sans injustice un quatrième membre en la personne d'Amelia Pelâez (1896-1968) qu'on retrouve également à Paris avec eux, étudiant à la Grande Chaumière dans le cercle de Fernand Léger et Alexandra Exter qui exerceront une influence durable sur son art porté à la décoration et dont Carpentier dira qu'il lui rappelle les auvents créoles de verres de couleur¹⁴. Mais le grand homme de l'art cubain, ce sera évidemment Lam, non seulement à cause de sa renommée internationale portée par le surréalisme, mais parce que, tout en ayant profité de l'art européen, il est encore plus profondément enraciné que les autres peintres cubains dans l'inconscient et le conscient des Caraïbes, dans leurs mythes et leur quotidien. Lorsqu'il peint à Cuba son célèbre tableau *La jungle* (en 1942, "dans un rez-de-chaussée qui donnait dans la rue, raconte-t-il, les gens du quartier croyaient que j'étais un sorcier ou un babalao". Il s'agit de bien autre chose que d'un folklorisme fondé sur des superstitions locales car cette peinture va dans le sens d'un engagement : comme il l'a été en 1936 les armes à la main contre le franquisme, Lam l'est avec son art contre toute oppression, en particulier celle qui afflige les Noirs : "Quand à Paris on vendait des masques et des idoles africaines, cela me mettait en colère. Dans cette peinture (*a jungle*) et dans mes autres tableaux je prends les objets nègres en fonction de leur paysage et de leur monde propres. Ma peinture est un acte de décolonisation, non pas physique, mais mentale¹⁵." En cela son combat est le même que celui de son compatriote l'écrivain Nicolas Guillén (1904- 1989), mulâtre comme lui.

12 *Idem*.

13 Adelaida de Juan, *Pintura cubana : temasy variaciones*, op. cit., p. 77. trad. S. F.

14 Alejo Carpentier, *La ciudad de las columnas*, Editorial Letras Cubanas, La Havane, 1982, p. 13.

15 Interview de Wifredo Lam dans Gerardo Mosquera, *Exploraciones en la plastica cubana*, Editorial Letras Cubanas, la Havane, 1983, p. 181 et 184. Trad. S. F.

Dan
PĂCURARIU

Arhitectura în pas cu cerințele secolului XXI. Conservare, restaurare, modernizare și integrare

Abstract

The preservation and rehabilitation of the architectural patrimony and its integration in the context of the new urban structures represent one of the most important problems that appeared since the Industrial Revolution. It is obvious that there are no perfect solutions. There must be taken into consideration the climate, the cultural specific and also the stylistic value

Keywords: architectural patrimony, aesthetic, new urban structures, preservation.

Conservarea și reabilitarea patrimoniului arhitectural, precum și integrarea acestuia în contextul structurilor urbanistice noi, constituie una dintre cele mai complexe probleme care au apărut în calea dezvoltării urbanistice începând cu epoca Revoluției Industriale și menținându-se până în prezent. Soluțiile găsite au variat în funcție de epocă, de țară, de gradul de cultură și de civilizație și, implicit, de mentalitate, mergând de la ignorarea aproape completă a vestigiilor trecutului până la subordonarea întregului cadru nou construit elementelor existente de patrimoniu.

Este evident faptul că soluții perfecte nu există încă și că metodele de lucru elaborate până acum dovedesc neajunsuri mai mult

sau mai puțin importante. Prima poziție adoptată, poziție ce rezidă, de fapt, din atitudinea complet ignorantă a epocilor pre-moderne, este cea de negare sistematică a oricăror estetici anterioare. La fel după cum întregul Ev Mediu a tratat cu dispreț monumentele Antichității clasice, lăsate în ruină sau distruse în mod deliberat, tot astfel epoca Renașterii și a Barocului a desconsiderat în mod inexplicabil realizările extraordinare ale artei gotice, ori ale celei paleocreștine sau romanice. Nu întâmplător, termenul de „gotic”, în înțelesul de artă barbară, opusă canoanelor esteticii clasice, a fost lansat de artiștii Renașterii de la sud de Alpi. La începutul secolului al XVI-lea, arhitectul papei Iuliu al II-lea, Donato Bramante, pune la pământ venerabila bazilică San Pietro din Roma, ctitorită în veacul al IV-lea de Constantin cel Mare, spre a face loc actualei biserici, cauzând una dintre cele mai grave pierderi suferite de patrimoniul monumental european în întreaga eră creștină. O pierdere la fel de importantă a constituit-o demolarea deliberată, la începutul secolului al XIX-lea, a marii biserici abațiale romanice de la Cluny, cel mai mare edificiu religios al creștinătății de până la ridicarea noii biserici San Pietro de la Roma. Singurele părți rămase, aproximativ o șesime din clădirea inițială, sunt cel de-al doilea transept sudic și așa-numitul „Clocher de l'Eau Bénite”. În secolul al XVII-lea și în cel următor, orașele Occidentului își distrug rețelele medievale de fortificații, devenite inutile odată cu dezvoltarea artileriei. Carcassonne, Aigues-Mortes sau Avila sunt câteva dintre foarte puținele orașe ale Europei care și-au păstrat aceste formidabile relicve ale civilizației feudale. Un număr enorm de monumente romanice sau gotice au fost transformate în secolele XVI, XVII și XVIII, iar multe, rămase neterminate, au fost isprăvite potrivit noilor canoane ale Renașterii, Barocului sau Neo-Clasicismului, fără grija de a păstra un minimum de unitate stilistică. În acest ultim caz, au rezultat ansambluri arhitecturale ori urbanistice eclectice, care însă, tocmai poate din acest motiv, intrând astfel în conștiința colectivă, au o splendoare cu



totul particulară. În amplul capitol dedicat arhitecturii medievale din romanul *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo deplângea modul în care secolele XVI, XVII și XVIII au tratat arta medievală a Parisului. „Renașterea n-a fost imparțială; ea nu s-a mulțumit numai să clădească, a vrut să și dărâme. E adevărat că avea nevoie de spațiu. De aceea Parisul gotic n-a fost întreg decât un minut. Abia se termina Saint-Jacques-de-la-Boucherie, că se și începea dărâmarea Luvrului vechi. De atunci, marelui oraș i-a fost dat să se deformeze din zi în zi. Parisul gotic, sub care se ștergea Parisul roman, s-a șters și el, la rândul lui”¹.

Din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, începe să se contureze în Europa o poziție nouă privind monumentele epocilor trecute. Prima etapă a acestui proces debutează odată cu apariția arheologiei ca disciplină fundamentată științific și aplicată cu consecvență și competență (săpăturile arheologice de la Herculaneum, cu începere din

1738, și de la Pompei, inițiate în mod sistematic în 1748), precum și cu lucrările solid documentate și argumentate ale unor învățați precum Johann Joachim Winckelmann (*Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* și *Geschichte der Kunst der Altertums*) și Francesco Milizia (*Vite degli architetti*). Astfel, monumentele Antichității romane și cele ale Antichității grecești încep a fi studiate, păstrate cu grijă, reparate și devin nu doar modele livești ale arhitecturii epocii moderne ci și obiecte de arhitectură de înaltă valoare ce beneficiază de o poziție și de o recunoaștere cu totul aparte în cadrul contextului urban.

Cea de-a doua etapă își are originile la începutul secolului al XIX-lea, atunci când mișcarea Romantică prindea a cuprinde mai toate artele – literatura, artele vizuale figurative, muzica, atunci când popoarele europene, ajunse la stadiul de dezvoltare

¹ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, III, 2..

istorică al națiunilor, își căutau în propriul trecut dovezile identității lor prezente. Arta Antichității clasice, altfel spus arta unor popoare dispărute, precum cel grec antic sau cel roman, nu răspundea în mare măsură acestor căutări ale identității istorice, astfel încât națiunile europene își îndreaptă căutările spre Evul Mediu, spre producțiile sale artistice și culturale, spre legende și miturile medievale. Ca atare, arhitectura gotică, dar și cea romanică, ies din umbra în care stătuseră trei secole și, mulțumită efortului, științei și entuziasmului unor artiști și învățați ca Viollet-le-Duc, Paul Abadie, Lucien Magne ori John Ruskin, este studiată și admirată potrivit adevăratei ei valori. Cele mai multe dintre bisericile și edificiile civile sau militare ale Evului Mediu (unele dintre ele ajunse aproape în ruină) sunt consolidate, reparate, completate sau readuse la forma lor originală, prin îndepărtarea adaosurilor de stil Renaștere sau Baroc, și, lucru deosebit de important, integrate organismelor urbane în care fuseseră edificate, atât sub aspect monumental-urbanistic cât și, în mod frecvent, sub aspect funcțional. Secolul al XIX-lea a înțeles, măcar și în parte, faptul că orașul, trebuind să răspundă în primul rând exigențelor funcționale ale fiecărei epoci în parte (mai cu seamă celor rezultate atunci din apariția industriei, din dezvoltarea și diversificarea comerțului, din revoluția petrecută odată cu mecanizarea și expansiunii sectorului transporturilor, din mutațiile petrecute la scară socială, instituțională și culturală ale întregii societăți), trebuie și să asimileze în mod corect și constant straturile anterioare succesive de civilizație, acest lucru trebuind a se manifesta în primul rând prin conservarea, restaurarea și integrarea în cadrul organismului urban a monumentelor de artă și istorice. Pentru a-l cita din nou pe același mare autor, „Fiecare val al vremii își depune deasupra aluviunile, fiecare neam își depune stratul peste monument, fiecare ins își aduce piatra lui. Așa fac castorii, așa fac albinele, așa fac oamenii. Marele simbol al arhitecturii, turnul Babel, e un stup. Marile clădiri, ca și

munții cei mari, sunt opera veacurilor. Adesea, arta se transformă înainte ca ele să fie terminate: pendent opera interuptă; și atunci sunt continuate în liniște după canoanele artei transformate. Arta nouă ia monumentul de unde îl găsește, se încrustează în el și-l asimilează, îl dezvoltă după fantezia ei și-l isprăvește dacă poate”².

Am spus că înțelegerea importanței conservării patrimoniului artistic s-a manifestat doar în parte, deoarece, pe toată durata secolului al XIX-lea, uneori și mai târziu, s-au făcut simțite neajunsuri de natură diversă. Unul dintre acestea a fost sacrificarea unui număr relativ mare de construcții de valoare artistică și istorică în cadrul procesului adesea haotic de dezvoltare a localităților urbane europene. Multe asemenea clădiri – imensa majoritate de valoare medie – au fost sacrificate în formarea urbanizării extensive și galopante. Cerințele impuse de traficul urban, de edificarea construcțiilor industriale, comerciale, ale diferitelor instituții publice și private, ale sectorului rezidențial, ale infrastructurii transporturilor feroviare, rutiere și navale, ca și ale rețelelor edilitare moderne, noile standarde de natură igienico-sanitară ș.a.m.d. au făcut nu numai ca orașele moderne (mai întâi ale Occidentului european, ale Americii de nord și ale Rusiei, apoi și cele ale Europei de sud-est, ale Orientului apropiat și ale zonelor coloniale) să crească în populație, în întindere și în număr de locuitori, dar și să-și modifice în mod fundamental aspectul. Multe dintre aceste schimbări au fost inevitabile și binevenite, iar dispariția unor zone urbane, chiar vechi, dar fără mare valoare artistică, insalubre și în mod iremediabil degradate, nu a constituit o mare pagubă. Alteori însă, procesul de urbanizare, specula imobiliară și indolența autorităților au dus la pierderi ireparabile. Una dintre cele mai discutabile operații urbanistice de acest fel a avut loc târziu, în secolul al XX-lea, în perioada interbelică: în Roma, între Piazza Venezia și Colosseum a fost realizată Via dei Fori Imperiali (numită un timp Via del Impero). Justificată sub aspect urbanis-

2 *Ibidem*, III, 1.

tic, deoarece a simplificat problema traficului în zona centrală a orașului, bulevardul a separat Forul Roman de ansamblul Forurilor Imperiale, alterând în mod ireversibil unul dintre cele mai valoroase ansambluri monumentale ale lumii.

Un al doilea fenomen care s-a manifestat în perioada veacului al XIX-lea a fost cel al restaurărilor excesive. Prinși în frenezia redescoperirii artei medievale, arhitecții epocii nu s-au mulțumit doar să se inspire din realizările gotice sau din cele romanice, proiectând și edificând atât biserici, cât și clădiri publice cu funcțiuni diverse în aceste stiluri, ci și-au experimentat cunoștințele (temeinice de altfel) și asupra monumentelor ce necesitau intervenții. Astfel, unele dintre acestea, deși au fost salvate, au fost completate și modificate în mod radical, artiștii restauratori ai vremii crezând cu convingere că datoria lor este nu numai să consolideze și să repare ceea ce timpul stricase, ci și să aducă edificiile la o formă ideală, de care cele mai multe nici nu se apropiaseră vreodată și la care constructorii lor, după toate probabilitățile, nu se gândiseră niciodată. În acest fel au fost restaurate clădiri medievale franceze, precum castelele Pierrefonds și Haut-Koenigsbourg, biserica Saint-Front din Périgueux, catedrala din Angoulême și multe altele. Catedralele din Clermont-Ferrand și Moulins, rămase neterminate, au fost completate, prin adăugarea fațadelor, iar cele din Köln și Praga, și prin realizarea naos-urilor, toate în stil neo-gotic. Este foarte adevărat că, în toate cele patru ultime exemple, intervențiile nu au alterat părțile vechi ale edificiilor în cauză, ci au vizat definitivarea unor construcții, cu respectul cuvenit pentru înalta valoare a părților existente, nefiind astfel exemple

negative de restaurare abuzivă³. Unele construcții, antice sau medievale, aflate în stare de ruină, au fost restaurate în starea lor finală, degajate de construcțiile și adaosurile parazite, consolidate și puse în valoare, lucru absolut corect, întrucât intraseră deja în mod definitiv în conștiința publică în această formă. Ne putem oare imagina Parthenonul, Colosseul sau Forul Roman refăcute așa cum arătau (sau cum se crede că arătau) în Antichitate? Total negative însă sunt intervenții precum cea a arhitectului Lecomte de Noüy asupra bisericii Sf. Nicolae Domnesc din Iași, ctitorie a lui Ștefan cel Mare, construcție ce a fost total demolată și re-construită potrivit unui purism istoricist ce poate fi, pe bună dreptate, considerat vandalism. Un mod apropiat de „restaurare”, deși nu chiar atât de radical a fost aplicat și Bisericii Mănăstirii Argeșului de la Curtea de Argeș, bisericii Trei-Ierarhi din Iași și, mai apropiat de zilele noastre, bisericii Sf. Gheorghe din București. De bună seamă, acest mod de „restaurare prin reconstrucție” este, în bună măsură, justificat, atunci când monumentele sau ansamblurile monumentale au fost distruse în urma unui cataclism natural sau a unui conflict armat, așa cum s-a întâmplat cu Frauenkirche din Dresda sau cu centrul istoric al orașului Varșovia, distruse în totalitate în cursul celui de-al doilea Război Mondial și reconstruite cu fidelitate, cu toate că, alteori, ruinele cu pricina au fost lăsate astfel (Nikolaikirche din Hamburg) sau integrate unui ansamblu memorial (Kaiser Wilhelm Gedächtniskirche din Berlin). O restaurare deosebit de inteligentă a fost cea întreprinsă în deceniul al șaptelea al secolului trecut la Cetatea de Scaun a Sucevei, aflată în ruină după cutremurul

3 Astfel de operațiuni de completare sau de extindere a unor construcții importante, cu valoare artistică și istorică deosebită, s-au făcut și încă se fac, cu mai mult sau mai puțin succes, în funcție de capacitatea de creație și de bunul gust al arhitecților, precum și de atitudinea comunității în general, de cea a comunității cultural-artistice în particular, și de poziția autorităților competente. Aceste completări și dezvoltări pot fi realizate fie prin unitate stilistică, așa cum s-a procedat în secolul al XIX-lea, fie printr-un bine cumpănit contrast stilistic, care să evidențieze cu fermitate părțile noi față de cele vechi, dar să nu pună aceste părți în conflict unele cu altele. Așa au fost executate extinderile construcției de Renștere și baroce ale palatului Louvre din Paris de către marele arhitect american de origine chineză Ieoh Ming Pei sau ale clădirilor neoclase de la National Gallery din Londra, edificate în prima jumătate a secolului al XIX-lea și extinse prin adăugarea aripii post-moderne Sainsbury, operă a lui Robert Venturi.



din 1684; întregul perimetru a fost degajat, zidurile rămase au fost consolidate, iar elementele nou completate au fost evidențiate, printr-o linie de demarcație, de porțiunile vechi. Cetatea a fost lăsată în starea de ruină, fiindcă aducerea la forma din secolul al XV-lea ar fi necesitat o reconstrucție aproape totală, dar aceasta a fost curățată, reparată și completată acolo unde s-a considerat necesar. Restauratorii trebuie să aleagă cu multă grijă și pricepere, atunci când intervin asupra unei construcții, care dintre adaosurile ulterioare trebuie înlăturate, ca elemente parazite, și care pot fi păstrate, drept intervenții ulterioare de calitate, care marchează istoria monumentului și au intrat în conștiința publică drept părți integrante ale acestuia. Aproape fără excepție, învelitorile de tablă ale acoperișurilor și turlor bisericilor din secolele XV – XVII din Moldova, învelitori ce înlocuieseră pe cele originale, au fost înlocuite în perioada postbelică. În plus, echipele de restaurare au refăcut și șarpantele de lemn, a căror stabilitate ajunsese precară, cu unele având

pantă mai mare, aidoma acelorora cu care bisericile fuseseră inițial prevăzute. O intervenție discutabilă a fost cea întreprinsă asupra ansamblului Mănăstirii Neamțului. Biserica principală a fost renovată eficient și destul de discret, potrivit concepției arătate mai sus. În curtea mănăstirii, lângă biserica mare a lui Ștefan cel Mare, exista însă, construită paralel cu aceasta, o altă biserică, neoclasică, având hramul Sfântului Gheorghe. Ea a fost dărâmată și reconstruită în mijlocul chiliilor. Se pune, în mod firesc, întrebarea, dacă motivul invocat de arhitecții restauratori, de a degaja vederea spre biserica veche, justifică tratamentul aplicat unuia dintre primele edificii ale Neoclasicismului din Moldova. În aceeași ordine de idei, prelungirea axei de circulație dintre Piața Universității și Piața Unirii din București, în perioada interbelică, a rupt în două unicul ansamblu urban compact cu adevărat istoric ce rămăsese în capitală, caz ce amintește, deși la o cu totul altă scară, de operațiunea urbanistică din Roma aceleiași epoci, despre care am pomenit mai înainte.

*
* *

Poziția actuală față de restaurarea monumentelor de arhitectură, de conservarea lor și de integrarea în organismul urban în continuă dezvoltare al orașului modern s-a echilibrat, dar cunoaște încă ambiguități și contradicții, care sunt, de fapt, reflectarea, la respectiva scară culturală, a ambiguităților și contradicțiilor întregii societăți, a conflictului etern și mai mult sau mai puțin accentuat dintre nou și vechi. Studiul arhitecturii din diferitele epoci istorice a dus la aprecierea cuvenită și, aș spune, cumpătată, a fiecărei perioade stilistice în raport cu celelalte, mici fluctuații de evaluare axiologică existând, în mod normal, de-a lungul deceniilor. Aceste variații de apreciere nu sunt însă atât de mari încât să provoace schimbări radicale în ierarhiile valorice, astfel încât putem să afirmăm că, pentru un viitor chiar îndepărtat, acestea vor rămâne, în principiu, aceleași. Nimeni nu va contesta, după toate probabilitățile, pozițiile ocupate de arta Antichității greco-romane, a artei romanice sau gotice, de realizările Renașterii sau Barocului. Arhitectura neoclasică, edificiile eclectice neogotice sau neobaroce, după ce au fost privite deseori cu adersitate sau, în cel mai bun caz, desconsiderare începând cu primele decenii ale secolului trecut (altfel spus odată cu apariția și ascensiunea Modernismului), sunt apreciate cu mai multă justete de vreo câteva zeci de ani încoace⁴. Sunt rare cazurile în care monumente de autentică valoare artistică și istorică sunt sacrificate în mod deliberat, în scopul dezvoltării urbane ori din alte interese. În cele mai multe cazuri, aceste construcții venerabile sunt în mod corect întreținute sau reparate. Uneori, asistăm însă la degradarea lentă și continuă a unora dintre acestea, din cauza nepăsării, a ignoranței, a utilizării necorespunzătoare ori a lipsei fondurilor. Alteori, construcții importante au fost demolate în mod absolut absurd, așa cum s-au petrecut lucrurile cu

multe edificii ale Școlii din Chicago. Unul dintre cele mai importante, magazinul *Marshall Field* din Chicago, operă reprezentativă a lui Henrz Hobson Richardson de la sfârșitul veacului al XIX-lea, a avut o astfel de soartă. Din păcate, chiar în părțile cele mai dezvoltate ale lumii, atitudinea factorului public este destul de scăzută și, uneori, chiar inexistentă. Să ne amintim faptul că, acum o sută douăzeci de ani, ridicarea Turnului Eiffel în centrul Parisului a generat campanii publice aprinse, de susținere ori de respingere a acestuia, până ce, într-un târziu, monumentului i-a fost acordat bine-meritul loc de capodoperă a arhitecturii și a ingineriei moderne, precum și de simbol al capitalei Franței, oraș care nu duce lipsă de realizări extraordinare ale arhitecturii și urbanismului. Astăzi, din motive diverse, care includ necunoașterea de către categorii largi ale publicului a celor mai multe dintre realizările artistice, culturale sau științifice ale trecutului și, ca atare, lipsa de interes față de acestea, potrivit principiului *ignoti nulla cupido*, atitudinea cetățenească față de degradarea, adesea ireparabilă, sau, și mai grav, de distrugerea voită a unor monumente este, de multe ori, de indiferență aproape totală. Câteodată, modificarea unor elemente arhitecturale vechi, chiar făcută cu bună-credință, este totalmente nepotrivită.

Bineînțeles că mai toate monumentele istorico-artistice anterioare sfârșitului de secol XIX și care nu se găseau în stare de ruină au trebuit a fi aduse adaptate cerințelor de funcționare ale epocii moderne, prin introducerea rețelilor de utilități care le permit acestora să fie folosite și astăzi – apă curentă, canalizare, încălzire, electricitate, telefonie fixă etc, dar, în mai toate cazurile, modernizarea acestor clădiri s-a oprit aici sau ar fi trebuit să se oprească aici. Este imposibil de conceput că Palazzo Vecchio din Firenze sau Palatul de la Versailles, de exemplu, ar putea să-și îndeplinească funcțiunile lor actuale, de muzee, monumente de artă și istorice și centre de atracție

⁴ Lucru care s-a manifestat, de altfel, în mai toate domeniile artistice. Deceniile din urmă au reconsiderat astfel pictura academistă a unor Leon Gérôme, Elie Delaunay, William Bouguereau, Rosa Bonheur sau Alma-Tadema.

turistică, fără aceste dotări minimale, însă ar fi tot așa de neconceput să găsim aceste construcții de valoare extraordinară prevăzute cu tâmplării metalice, fațade de sticlă sau instalații aparente de aer condiționat. S-ar putea obiecta că, la construcții precum palatul Louvre din Paris, ori la restaurarea Reichstag-ului din Berlin, s-a procedat tocmai așa. În primul caz, modernizările vizibile și deliberate (interioare doar) au vizat aripile de nord ale palatului, construcții tardive din veacul al XIX-lea, și curtea dintre cele două aripi, nord și sud, unde unicul element vizibil din exterior este complexul piramidal. În cel de-al doilea caz, construcția eclectică de la sfârșitul secolului al XIX-lea a lui Paul Wallot ajunsă în stare de ruină în urma celui de-al doilea Război Mondial și a necesitat, de fapt, aproape o reconstrucție, iar amploarea lucrărilor de refacere, valoarea artistico-istorică monumentală mai puțin ridicată a clădirii și simbolistica sa actuală, de construcție reprezentativă pentru capitala Germaniei reunificate, ce ar sugera atât trecutul cât și viitorul, au făcut ca autoritățile și echipa de arhitecți condusă de Norman Foster să aleagă varianta cu o cupolă transparentă pe structură metalică. Astfel, clădirea veche este reabilitată prin adăugarea unei ample structuri moderne ce, la rândul ei, nu numai că prezintă o valoare artistică proprie, dar pune bine în valoare și ansamblul arhitectural pre-existent. În aceeași manieră poate fi comentată restaurarea și reabilitarea construcției vechii Gare d'Orsay din Paris, edificiu eclectic neo-baroc ridicat de Victor Laloux. Abandonată și propusă spre demolare în anii '70, Gare d'Orsay a fost renovată și transformată în interior în deceniul următor, adăpostind în prezent muzeul de artă al secolului al XIX-lea, Musée d'Orsay. Operațiunea nu numai că a salvat clădirea, dar a integrat-o circuitului cultural și turistic, dându-i o celebritate pe care n-a avut-o niciodată când era dedicată vechii funcțiuni, revitalizând în același timp și întreaga zonă adiacentă clădirii, pe malul stâng al Senei, în arondismentul al șaptelea.

Multe orașe vechi, în special europene, sunt valoroase nu doar prin monumentele

lor de arhitectură luate în parte, ci și prin cartiere și străzi întregi ce posedă, în structuri relativ compacte, construcții cu interes artistic și istoric. Aceste ansambluri urbane trebuie protejate nu numai datorită valorii – mai mari sau mai mici – a fiecărui obiect de arhitectură luat în parte, ci prin importanța întregului, care, în cele mai multe cazuri, nu este rezultatul simplei însumări a valorilor individuale. De bună seamă că o localitate este o structură ce trebuie să-și adapteze modul de funcționare cerințelor fiecărei epoci și ar fi absurd să pretindem ca ea să nu evolueze, însă această evoluție trebuie să se înscrie în cadrul unor reguli destul de stricte. Multe imobile din secolele XVIII și XIX din întreaga Europă au fost grav denaturate prin extinderi și supraetajări făcute în mod grosolan și fără discernământ, prin păstrarea fațadelor dar transformarea completă a interiorului, prin utilizarea, în vederea renovărilor, a unor materiale de construcție complet nepotrivite, ceea ce a deteriorat nu numai o parte din clădiri (adesea afectându-le și stabilitatea, de la început precară), dar și întregul ansamblu urban. Așadar, operațiunile de modificare a unor astfel de edificii trebuie să pornească de la o analiză judicioasă a impactului pe care acestea le vor avea nu doar asupra construcțiilor în cauză, ci și asupra structurii urbane învecinate luată în întregul ei.

În general, reabilitarea unor țesuturi urbane compacte vechi și importante sub aspect artistic și istoric, ar trebui să se facă pe baza eliminării construcțiilor parazite și degradate, a renovării (interioare și exterioare) clădirilor valoroase și, dacă este cazul, a consolidării și refacerii rețelelor de instalații ale acestora, a modernizării infrastructurii din întreaga zonă, inclusiv a rețelelor edilitare, a revitalizării spațiilor comerciale și, dacă este posibil, a creării altora noi, care să se alăture bine, sub aspect funcțional și vizual, construcțiilor adiacente și a înlocuirii mobilierului urban. O astfel de operațiune, deosebit de bine gândită și pusă în practică, s-a desfășurat în deceniile șapte, opt și nouă ale secolului trecut în cartierul Marais din Paris, zonă istorică de importanță cu totul specială, conținând nume-

roase edificii din secolele XVI, XVII și XVIII și care ajunsese într-o stare gravă de deteriorare. Au fost dărâmate unele construcții parazite, degradate, dar și fără valoare, au fost înlocuite în mare parte infrastructura rutieră și rețelele de instalații, clădirile istorice au fost renovate cu grijă, la interior și la exterior, unele dintre căpătând funcțiuni noi, care le-au integrat circuitului public; de exemplu, Hôtel de Guénégaud, operă a lui François Mansart, adăpostește în prezent Musée de la Chasse, iar Hôtel Salé, Musée Picasso. Acțiunea de asanare și de revitalizare urbană din deceniile opt și nouă din cartierul Marais a salvat astfel numeroase clădiri de la ruină, redându-le strălucirea de odinioară, a ridicând calitatea vieții dintr-o zonă centrală de prestigiu a Parisului și, în același timp, a re-creat o întreagă arie culturală și turistică într-unul dintre cele mai bogate țesuturi urbane ale Europei în edificii civile de valoare din secolele XVI – XVIII.

Pe lângă principiile de bază cunoscute ale restaurărilor de obiect și de zonă, dintre care cele mai importante au fost amintite sau exemplificate mai înainte, propun și unele variante de restaurare sau de realizare a re-construcțiilor în perimetrele de interes artistic și istoric:

Pe cât posibil, intervențiile de arhitectură modernă în zonele istorice să se constituie în accente de modernitate plasate însă în așa fel încât să nu perturbe ambianța tradițională a ariei urbane respective și să poată revitaliza cartierul. Intervențiile masive de arhitectură modernă pot fi întreprinse în părți mai noi din oraș în care să nu poată exista un impact negativ asupra zonelor protejate sub aspect artistic și istoric. Spre exemplu, la Paris, intervenții izolate (chiar de dimensiuni mari) sunt reprezentate de Institut du Monde Arabe (Jean Nouvel), Opéra de la Bastille (Carlos Ott), Centre Georges Pompidou (Richard Rogers, Renzo Piano) etc. Realizări masive de arhitectură modernă (în afara operațiunii La Défense, care, chiar și din punct de vedere administrativ, se află în afara Parisului celor douăzeci de arondismente, în departamentul Hauts-de-Seine) sunt reprezentate însă

de zonele Maine-Montparnasse, Beaugrenelle, Rue de Flandre-Rue Riquet, Place d'Italie, Les Halles, La Villette, Quai de Bercy ș.a.

Atunci când clădirile nou construite în zone de interes arhitectural și istoric sunt prevăzute cu zone mari vitrate sau cu pereți cortină de sticlă, acestea pot reflecta clădirile de patrimoniu învecinate, punându-se în valoare una pe cealaltă. Astfel, la Boston, *John Hancock Tower*, o clădire-turn de birouri cu fațadele realizate în *murrideau*, proiectată de Ieoh Ming Pei, reflectă biserica învecinată, construită în stil eclectic neogotic de Henry Hobson Richardson.

Acolo unde fațadele clădirilor vechi prezintă o anumită ritmicitate, imobilele noi inserate sau învecinate acestora ar putea prelua unele dintre aceste elemente vizuale ritmate, eventual într-o manieră stilizată unele dintre subansamblurile constructive ale construcțiilor istorice sau ale volumetriei generale ale acestora.

În funcție de condițiile climatice (însorire excesivă sau, dimpotrivă, precipitații dese și în cantități mari), clădirile noi pot fi realizate cu portice și, eventual, cu spații comerciale în interiorul acestor portice. Astfel, și suprafața utilă de la etajele acestor imobile ar crește, fie că la aceste etaje sunt prevăzute apartamente, fie că sunt spații comerciale ori de birouri.

Intervențiile arhitecturale în zone istorice să fie gândite astfel încât sau să se încadreze, stilistic și volumetric, în ambianța generală a zonei, sau să creeze, prin propria modalitate de expresie stilistică (modernistă, post-modernistă, High-Tech, Late Modern, expresionistă, organicistă etc.) un contrast cu edificiile învecinate și, astfel, la nivel zonal, un amestec interesant de stiluri, pitoresc dar nu pestriț. În orice caz, modalitatea de a gândi inserțiile de arhitectură în zone cu valoare istorică și arhitecturală trebuie să cuprindă o analiză profundă și competentă a specificului și istoriei localității în care se realizează construcțiile noi, a stilului, valorii artistico-istorice a clădirilor învecinate, a efectelor funcționale și vizuale pe care edificiile nou construite le au asupra întregului ansamblu urban.

Pavel SUSARĂ

Ave Veneția

Abstract

Venice is not a city, not even a touristic destination, but a fissure in reality, a magic gate through which we become amnesic and then we go on the other world. In Venice there is the proof that everything was borne from the sea.

Keywords: Venice, art, painting, architecture.

Veneția nu este un oraș, nu este o destinație turistică, nu este nici măcar o structură administrativă, ci o fisură în realitate, este poarta magică prin care, în mintea noastră, se instalează amnezia și apoi, pe nesimțite, se alunecă pe tărâmul celalalt. La Veneția ai dovada concretă și irefutabilă că totul s-a născut din apă, ca viața s-a născut din apă, că pământul s-a născut din apă, că piatra s-a născut din apă și că timpul, atât în ceea ce privește secvențele sale istorice cât și dilatarea clipei în acel halucinant prezent continuu, pe care nu-l poți simți decât tot aici, se naște, inconștient, din aceeași apă, iar apa însăși își pierde calitățile ei fizice și structura chimică, transformându-se, chiar sub ochii noștri, într-un fluid dens, cu vâscozități organice, ca un lapte verzui, prin care lumina abia își croiește drum, în mod cert doar pentru a argumenta, prin jocurile ei fulgurante, că totul este viu, dinamic, pulsativ și fecund.

Apa Veneției este oceanul amniotic însuși, din care Laguna se naște în fiecare clipă, încărcată de toate secretele, de toate sevele și de toate zădărniciile. Dar dincolo de această vitalitate primară, uneori, poate doar pentru inducerea în eroare a turiștilor naivi, Laguna capătă accente obosite, își exhibă o patină venerabilă, asemenea fardurilor care nu mai aderă la pielea brăzdată de ani, a unei frumuseți apuse care își mai salvează esența doar prin straturile succesive ale memoriei. Și această memorie cuprinde totul, într-o țesătură măreață, tainică și feerică. Arhitectura, scenografia urbană, muzica, teatrul, carnavalul, poezia, pictura, iubirile devastatoare și moartea, toate se îngheșuie, în mojarul venețian, pe o arie restrânsă, dar cu o densitate inimaginabilă. Cei care au scos Veneția din ea însăși, după ce, mai întâi, s-au contopit cu ea într-un enorm ceremonial mistico-erotic, au fost, dintotdeauna și de

pretutindeni, artiștii plastici, mai exact pictorii, care s-au dezbrăcat aici de priviri ca șarpele de piele, s-au eviscerat în San Marco, de-a lungul Canalului Grande, la Palatul Dogilor, la Ponte Rialto, pe Puntea Suspinelor, prin labirintul halucinant al străduțelor, în piațete, în gondole, în apa întunecată și grea. Gheorghe Petrașcu, Nicolae Darascu, Corneliu Baba, H.H. Catargi, dacă nu mai avem răbdare să punem la socoteală întreaga noastră școală interbelică, și până la contemporanii Ion Alin Gheorghiu, Ilie Boca, Vasile Mureșan Murivale, Mirela Trăistaru, anonimi, indescifrabili, nenăscuți încă, toți s-au aruncat în mirajul venețian, s-au lăsat seduși de erosul lui irezistibil și au plecat, adică au venit, fecundați de miracol. Veneția, prin pictorii care au căutat-o și căreia i s-au dedicat, a fost smulsă din ea însăși, cărată în lume și recompusă în infinite variante. Aceste Veneții, reverberate în cele patru zări, s-au oprit și la noi. Sunt Veneții senzuale și fremătătoare, austere și reci, sumbre și încetoșate, blânde și melancolice, luminoase, obosite și dramatice. Până la urmă, fiecare dintre noi are Veneția lui și asta pentru simplul motiv că Veneția este, dintotdeauna, a tuturor. Ea a înfrânt deopotrivă timpul și stihia mării, iar pe barbarul Atila și pe hunii lui, dar și orice fel de barbare, a știut să-i oprească la porțile apelor și să-i întoarcă din drum.

Gheorghe VIDA

Veneția și pictorii români*

Abstract

The article is a conference read at the National Literature Museum from Bucharest on the 17th of December 2009, at the symposium "Venice in the Romanian Culture". We present a few paintings about the Italian City made by Romanian artists.

Keywords: Gheorghe Petrașcu, Eustațiu Stoenescu, Nicolae Dărăscu, Rodica Maniu, Corneliu Baba.

Pentru a schița, fie și sumar, panorama relațiilor complexe dintre pictorii români și matricea inspiratoare reprezentată de Italia și în particular de Veneția, voi apela la marele istoric de artă George Oprescu, care a organizat în 1946 (într-o perioadă dificilă deci), o exemplară expoziție intitulată: *Italia văzută de pictorii români*. Deschisă la Muzeul Toma Stelian, muzeu dirijat de Oprescu, expoziția panorama aceste relații reflectate prin viziunea unor pictori români, semnificativi mai ales pentru secolul XX. George Oprescu scria arunci în prefața catalogului: "Atracția Italiei, ca regiune de inspirație clasică, pentru cine caută motive, sau de învățătură prin efectul acelei neîntrecute succesiuni de capodopere în artele de tot soiul, s-a exercitat la noi în

două perioade distincte: odată la începutul secolului trecut, a doua oară la finele acestui secol [al XIX-lea] și în timpul secolului nostru, adică atunci când și italienii și noi, consolidasem unirea țării într-un singur stat, care se organizase, după o perioadă mai mult sau mai puțin activă și începea să-și dea contribuția în toate domeniile vieții contemporane [...]". Și tot el mai departe arată că: "Un Petrașcu, un Steriadi, un Ștefan Popescu, un Arnold, o Rodica Maniu, alții mai tineri ne oferă azi o înfățișare a Veneției, deosebită de altele, ale unor înaintași celebri, dar cu nimic mai puțin atrăgătoare."

Aceste rânduri constituie o excelentă prefață pentru demersul nostru, menit să prezinte câteva crâmpoie artistice, care leagă marii artiști români de spectacolul

oferit de o Veneție multicoloră și fascinantă. Vom începe periplul nostru prin câteva imagini datorate lui Gheorghe Petrașcu, constant admirator al spectacolului miraculos oferit de perspectiva falnicilor palate venețiene, în contrast cu mediul acvatic care le reflectă. Lucrări precum: *Veneția* sau *Veneția la Ca'd'Oro* din 1927 sunt exemple magistrale ale acestui interes. Soliditatea construcției și prețiozitatea pastei, specifice lui Petrașcu sunt puse în operă și aici într-o manieră autoritară. Reflexele apei și jocurile de lumină și umbră, deși prezente în paleta sa nu ajung să domine severitatea viziunii, un adevărat elogiu al pastei cromatice, plămuitoare de forme. Alte două picturi de Petrașcu, consacrate aceluiași subiect: *Veneția* și *Podul cu trei arcuri* din 1934, dar și *Ponte Rialto* din 1928, dovedesc același transfer stilistic în abordarea motivului, specific lui Petrașcu. Nu-l atrage fluiditatea atmosferei nici volatilitatea sau evanescentul atât de lesne de aprehendat în spectacolul oferit de mediul tipic venețian, de simbiozele dintre apă și soliditatea mediului construit Petrașcu având în fața ochilor această continuă metamorfoză a interferențelor dintre acvatic și monumental, dat de palatele venețiene, menține un echilibru și înregistrează ceea ce este veșnic, nefiind

* Conferință susținută la Muzeul Național al Literaturii Române cu prilejul Simpozionului *Veneția în cultura românească*, 17 decembrie 2009.

interesat de fulguranta momentului. Oarecum între aceleași coordonate, se situează Rudolf Schweitzer Cumpăna, cu o lucrare din 1931, intitulată simplu *Veneția* numai ca la el, spre deosebire de Petrașcu, soliditatea construcției cromatice se îmbină cu o evanescență a pastei, menită să sugereze o anume relativizare a motivelor privilegiate, care se oferă ochiului la tot pasul la Veneția. Schweitzer Cumpăna nu operează cu conture ferme, aluviuni cromatice solid granițuite, ci, pe măsură ce construiește forma, o și distruge, o aglutinează și o supune unei metamorfoze continue și neliniștitoare.

Pentru a defini Veneția văzută de Eustațiu Stoenescu, apelăm la două lucrări, magistrale prin puterea de evocare și capacitatea de a se surprinde ceea ce este trecător: *Piața San Marco* și *Veneția*. Sunt imagini emblematice pentru viziunea lui Stoenescu, pentru modul în care reușește să capteze atmosfera fugace a reflexelor clădirilor celebre oglindite în ape, unde arhitectura devine transparentă și părelnică, iar apa și ploaia se solidifică pentru moment datorită reflexelor ce se oglindesc în ape. Sunt lucrări demne de un Turner sau Whistler, maeștrii ce l-au influențat pe Eustațiu Stoenescu, acest artist cultivat și având o sensibilitate aparte stimulată de atmosfera crepusculară a Veneției.

Pentru a trece într-un registru solar, aducem ca

exemplu o acuarelă de M.W. Arnold, *Canal la Veneția*, din 1937. Schițată rapid, prin alternanțele culorilor de apă, lucrarea, deși are un caracter de eboșă, reușește să surprindă cu pregnanță caracterologică atmosfera venețiană, luminată discret și construită din fragmente menite să sugereze întregul.

Vom trece acum la câteva lucrări de Nicolae Dărăscu, acest îndrăgostit de lumile paralele ale râurilor și mărilor, pe care le-a colindat cu barca sa și le cunoștea ca nimeni altul. Astfel, în *Palat venețian* contrapune, asemeni altor: pictori care s-au apropiat de acest subiect, mediul acvatic și cel construit al unui palat, studiind magistral reflexele și interferențele dintre cele două stări.

Viziunea sa din această perioadă, apropiată de poizilism îl slujește excelent pentru transfigurarea picturală a luminii și a reflexelor scânteietoare a fragmentului în care se oglindește întregul. Alte lucrări ale sale consacrate aceluiași subiect cum ar fi *Piața la Veneția*, *Veneția*, *Peisaj din Veneția*, dezvăluie alte aspecte fascinante ale acestui adevărat labirint multifacetat constituit de orașul și lagunele venețiene. Astfel, în *Piața la Veneția* din 1920 se apîeacă asupra zonei comerciale, plină de mișcare și tumult redat cromatic cu o paletă subtilă și extrem de nuanțată. Lucrarea intitulată generic *Veneția* este greu localizabilă și are ca subiect eternul dialog dintre uscat și

ape, fiecare element devenind succesiv parte din celălalt, influențându-se reciproc. Un alt *Peisaj din Veneția* din 1926 aduce în plus acest dialog dintre apă și uscat, bărcile ce intermediază în aceeași cheie cromatică trecerile subtile dintre cele două lumi. Prim planul este dominat, ca de obicei la Dărăscu de reflexele alternante ale cromaticii multicolore a apei, într-o manieră neoimpresionistă specifică artistului.

O acuarelă semnificativă datorată Rodica Maniu, luminează dintr-un unghi inedit același subiect al canalului venețian, văzut oarecum invers, dinspre apă spre uscat, rolul principal revenindu-le bărcilor și apei, clădirile transformându-se în accesorii. O lumină spectrală, mai puțin obișnuită pentru acuarelă îmbăiază această viziune asupra Veneției, datorată unei pictorițe sensibile, dar și de o mare fermitate a construcției imaginii în același timp.

Vom încheia cu câteva picturi mai apropiate în timp decât cele prezentate anterior, și anume lucrările lui Corneliu Baba din anii '50, intitulate *Peisaje venețiene*. Aceste așa numite peisaje sunt de fapt "stări sufletești" extrem de acute și reflectă modul cu totul personal în care acest artist dialoghează cu un subiect ilustru. Nu-l interesează reflexele apelor, ci modul în care aceste clădiri încărcate de istorie devin palimpseste ale memoriei figurative, o

caiete **critice**

memorie pe care o invocă și o readuce în actualitate, cu o putere de evocare demnă de marii artiști ai realismului

vizionar atinsă însă de un duh al transcendenței.

Am încercat să prezint doar câteva secvențe dintr-

un dialog extrem de fecund, probat de artiștii români, confrunțați îndelung cu lumina și istoria Veneției.

