

caiete critice

1 (351) / 2017



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

Director: Eugen SIMION

1 (351) / 2017

*Mihail Kogălniceanu,
filosof al bunului
simț, un geniu
al chibzuinței (I)*
de Eugen Simion

*Frânței nu ar trebui
să îi fie rușine să-și
apere interesele*
de Thierry de Montbrial

*Din lumea
culorilor lui
Mihai Eminescu (II)*
de Florica Dimitrescu

*Călinescu, omul
universal față cu
istoria frauduloasă*
de Constantin Coroiu

*Postmodernismul
românesc –
treizeci de ani după...*
de Ștefan Baghiu, Ion Pop,
Lucian Chișu, Mihai Iovănel,
Robert Cincu, Alexnadru Matei,
Paul Cernat

CAIETE CRITICE



caiete critice

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

și
*Editura Expert,
sub egida
Academiei Române*

Nr. 1 (351) / 2017

Revistă indexată CNCS în categoria B

Redacția:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ
secretariat de redacție

Aida SARCHIZIAN

Călin CĂLIMAN

Maria MOLDOVEANU

Oana SOARE

Nicolae LOGIN

Luminița LOGIN

EDITURA
Expert

Tel.: 318.24.38; 318.81.06

E-mail: edituraexpert@gmail.com

office@fnsa.ro

ISSN: 1220-6350

ISSN (on-line): 2285-5041

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI

Jacques De DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Klaus HEITMANN (Germania)

Radivoje KONSTANTINOVIC (Serbia)

Evangelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Mihail METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Basarab NICOLESCU

Dumitru ȚEPENEAG



CUPRINS

1/2017

FRAGMENTE CRITICE

- Eugen SIMION: Mihail Kogălniceanu, filosof al bunului simț, un geniu
al chibzuinței (I)
*Mihail Kogălniceanu, a Philosopher of Common Sense and a Reasonable
Genius (I)* 3

A GÂNDI EUROPA

- Thierry de MONTBRIAL: Franței nu ar trebui să îi fie rușine să-și apere interesele
France Should not be Ashamed of Defending its Own Interests 16

EMINESCU

- Florica DIMITRESCU: Din lumea culorilor lui Mihai Eminescu (II)
Le monde des couleurs de Mihai Eminescu (II) 20
- Dana LIZAC: Eminescu, Heliade și Creangă, actori în *Călin* (file din poveste) (II)
*Mihai Eminescu, Ion Heliade Rădulescu and Ion Creangă, as actors
in Eminescu's poem Călin (Pages from a Fairy Tale) (II)* 39

CRONICI LITERARE

- Constantin COROIU: Călinescu, omul universal față cu istoria frauduloasă
G. Călinescu, the Universal Man vs. the Fraudulent History 50

DEZBATERE

„Caiete critice” 1986: Postmodernismul românesc – treizeci de ani după...
Ștefan Baghiu, Treizeci de ani de la dezbaterea majoră a postmodernismului /
Thirty Years since a Major Debate on Postmodernism – **Ion Pop**, „Variațiuni” post-
moderne / *Postmodern “Variations”* – **Lucian Chișu**, Post-modernismul (Dosar
critic) / *Postmodernism (A Thematic Dossier)* – **Mihai Iovănel**, Metarealismul
postmodern în proza postcomunistă / *Postmodern Meta-realism in Post-commu-
nist Fiction* – **Robert Cincu**, „Caiete critice”, nr.1-2, 1986: după 30 de ani / „Caiete

caiete critice

critice" Literary Magazine, No.1-2, 1986: 30 Years After – Alexandru Matei, Realul care anulează fantasma / When Reality Replaces Illusion – Paul Cernat, Sfârșitul postmodernismului? / The End of Postmodernism? 61



*Ilustrăm acest număr cu lucrări ale pictorului
Sorin Dumitrescu Mihăești*

Eugen SIMION

Mihail Kogălniceanu, filosof al bunului simț, un geniu al chibzuinței (I)



Abstract

Articolul de față se referă la Mihail Kogălniceanu, ca personalitate culturală. Considerat un „mare conducător cultural” (Nicolae Iorga), un „spirit critic” (G. Călinescu), conducătorul „Daciei literare” face parte din categoria întemeietorilor și dascălilor de conștiință națională, a reformiștilor culturali. În centrul programului său stă duhul național, formulă pe care generațiile următoare o vor promova prin sintagma specific național. Scrierile istorice, morale și politice semnate de Kogălniceanu aparțin unui om cultivat, cu spirit disociator căruia i se alătură un fin creator de limbaj și un excepțional moralist. Kogălniceanu vrea o literatură originală, inspirată de istoria, obiceiurile, moravurile și priveliștile țărilor românești. Desfide pe cei care citesc doar autorii străini și disprețuiesc pe scriitorii români. Paralel cu ideea de a crea o literatură națională, Kogălniceanu recomandă introducerea spiritului critic. Codul moral stabilit de Kogălniceanu în Introducția la Dacia literară și în Programul ziarului Steaua Dunării este și azi, în câteva puncte esențiale, valabil.

Cuvinte-cheie: menatlități, cultură, reformă, spirit național, imitație, spirit critic.

The present article is about Mihail Kogălniceanu as an influential person in Romanian culture. Recognized as a „great cultural leader” (Nicolae Iorga), a „critical spirit” (G. Călinescu), the head of the Dacia literară movement belongs to the noble league of founding fathers and formative influences, teachers of national consciousness and cultural reformers. His program is built around the „national spirit” concept, that the generations to come will promote as „national specificity”. Kogălniceanu’s historical, political and moral writings reveal a learned and analytic spirit, a refined inventor of literary language and an exceptional moralist. Kogălniceanu pleads for a literature inspired by the history, traditions, way of life and landscapes of the Romanian principalities. He challenges readers who appreciate foreign literature exclusively and despise Romanian writers. His idea of building a national literature is matched with a demand for „critical spirit” in literary criticism. The moral code established by Kogălniceanu in his Introduction to the Dacia literară magazine and in the Program of Steaua Dunării journal is still today, in its main points, convincing.

Keywords: mentalities, culture, reform, national spirit, imitation, critical spirit.

Dintre multele judecăți de valoare despre Mihail Kogălniceanu și opera lui, s-o cităm și pe aceea dată de Nicolae Iorga: „Un om genial, cel mai mare conducător cultural și politic pe care l-au avut românii în epoca modernă” (*Oameni care au fost*, IV). G.

Călinescu laudă, lângă spiritul mesianic al istoricului, spiritul critic: „Darul de căpetenie al lui Kogălniceanu e de a fi avut spirit critic, atunci când lumea nu-l avea; și de a-l fi avut în formă constructivă, ardentă, fără sarcasm steril.” Conducătorul *Daciei literare*

ar fi, dar, un *mesianic pozitiv*, spre deosebire de Heliade Rădulescu care, am văzut deja, este un *mesianic cețos și egotist*... Formule norocoase, dintre acelea care definesc pentru multă vreme un spirit și însoțesc, adesea, un destin în posteritatea lui culturală. Trebuie spus însă că mesianicul pozitiv recomandă în mai toate împrejurările moderația și acțiunea practică în viața socială și în cultură. Critica bună, critica sănătoasă nu se poate închipui decât în „hotarele moderației”. Istoria nu se poate scrie în afara adevărului și adevărul despre nația ta nu poate fi cunoscut fără o anumită *modestie* pe care Kogălniceanu, filosof al bunului simț, spirit cumpănit, o numește o *datorie*: „Să ne ferim, domnilor mei, de acesta manie [este vorba de romanomania contemporanilor săi] care trage asupra noastră râsul străinilor. În poziția noastră de față, cea întâi datorie, cea întâi însușire trebuie să ne fie modestia; almintrelea, am putea merita ceea ce zice d. Eliad, că numai națiile bancrute vorbesc neconținut de strămoșii lor, bunăoară ca și evegheniștii scăpătați. Să ne scoborâm din Ercul, dacă vom fi mișei, lumea tot mișei ne va ținea și, dimpotrivă, dacă izgonind demoralizația și neunirea obștească, care ne dărmă spre pieire, ne vom sili cu un pas mai sigur a ne îndrepta pe calea frăției, a patriotismului, a unei civilizații sănătoase și nu superficială, cum o avem, atunci vom fi respectați de Europa, chiar dacă ne-am trage din hoardele lui Gengis-Han”...

Moderat, lucid, „bărbat de bine”, deloc auster, interesat de toate – de la gastronomie la politică – Mihail Kogălniceanu face parte, să mai spunem o dată, dintr-o generație de spirite întemeietoare. Unii sunt profeți și martiri, ca Bălcescu, alții sunt sceptici fini și abili oameni politici, ca Ion Ghica, poeți exaltați, cuprinși de un *sfânt nesațiu*, ca Heliade, spirite sintetizatoare, profunde, ca Alecsandri... O generație superbă de *logotheți* (creatori de limbai) care își asumă sarcina de a schimba istoria și de a construi o cultură sincronică. Unind arta de a iubi cu arta de a scrie, poeții inventează o retorică, oamenii de teatru înființează, la propriu, teatrul ca instituție și compun piese cu subiecte românești pentru a face față tradu-



cerilor și abuzului de imitații și pentru a ajuta scena românească să treacă de la *păpușerie* la o artă veritabilă; prozatorii încearcă toate formulele, de la memorialul de călătorie la roman, istoricii inventează o disciplină (istoria) pe măsură ce descoperă și publică letopisețele și alte documente despre trecutul unei națiuni pe care ei o consideră veche și glorioasă... Fac toate acestea repede, cu o iubire aproape mistică pentru „duhul național”: amestecă stilurile, retoricile, pun pe Boileau alături de Lamartine, jeluiesc în fața ruinelor în felul preromanticilor și întocmesc, în același timp, sarcasticele „fiziologii”, silind, în toate cazurile, limba română să primească nuanțele gândului liric și complexitatea conceptelor. Au reușit. Limba română arată altfel când generația aceasta părăsește, spre sfârșitul veacului, scena istoriei. Altfel arată și cultura română. Apăruse între timp o nouă generație de creatori. Între ei, un mare poet (Eminescu) și un critic, Maiorescu, care introduce în literatură autonomia esteticului și prin ea filtrul judecății de valoare...

Locul și rolul lui Mihail Kogălniceanu în

cultura română sunt cunoscute. Rol, se spune adesea, de îndrumător cultural și, dacă formula n-ar fi atât de compromisă, ar trebui s-o acceptăm. Fiul agăi Elie Kogălniceanu a fost, cu adevărat, un dascăl de conștiință națională și un spirit îndrumător în cultură: a înființat reviste, a scris articole de direcție, a întocmit programe, culegeri de documente și dicționare, a ținut cursuri universitare și, când activitatea lui politică i-a permis, a scris articole de critică literară și chiar opere de ficțiune. În spiritul epocii, are disponibilitate pentru toate genurile. Nu-și duce proiectele până la capăt, nici aici, nici în alte domenii în afară, poate, de politică. Kogălniceanu este și el, ca mulți scriitori din generația sa, un om al fragmentului, când este vorba de opera literară propriu-zisă, dar are o *viziune* generală asupra evoluției culturii și un program de *propășire*, după cum se va vedea mai bine când vom discuta proza lui istorică și politică. Compune versuri, traduce și adaptează piese de teatru, notează în carnetele sale impresii de călătorie, face câteva biografii (cea despre poetul Hrisoverghi este, pentru timpul ei, remarcabilă), încearcă, în fine, să introducă spiritul critic în literatură și fundamentează o literatură istorică. Când se dedică, aproape în exclusivitate, politicii și ajunge ministru și prim-ministru, ține discursuri. Unele sunt celebre. Spiritul moderat știe să fie și tăios, ironic, elocvent și chiar mesianic... Este în felul lui ordonat, documentat, meticolos, totdeauna elocvent și cu moderație retorică, pasionat cu stăpânire de sine, unul dintre marii oratori politici ai vremii.

Vorbind de scriitorul Kogălniceanu trebuie să ținem seama și de aceste scrieri neliterare în care omul cultivat și spiritul disociator se întâlnesc cu un fin creator de limbaj și un excepțional moralist. Aș zice chiar că Mihail Kogălniceanu este un scriitor de prim ordin în generația lui, mai ales în scrierile istorice, morale și politice. Versurile lui, puține și neesențiale (prelucrări după Schiller), atestă o anumită îndemânare prozodică, dar nu mai mult decât atât; fragmentele epice dovedesc spirit de observație și un portretist fin, discursurile, introducerile și însemnările cu caracter ideologic și moral arată

însă un spirit al amplitudinii și, cu adevărat, un vizionar dublat de un spirit de salon, când malițios, când sfătos, digresiv, ardent, fără excese... Este greu să-l fixezi, fără ezitare, într-una din cele două categorii care se confruntă în epocă: *bonjuriștii* și *ruginiștii*, cei care vor să scoată pe români din inerția răsăriteană și cei care vor să-i țină în vechea și dreapta rânduială. Fiul agăi Elie este, indiscutabil, un spirit înnoitor, un om care vrea să schimbe ticăloasele obiceiuri; se amestecă prudent, dar se amestecă, totuși, în toate actele politice importante ale epocii. Ține discursuri incendiare în parlament și inițiază reforme care vor schimba structura societății românești... Kogălniceanu este, fără dubiu, mintea cea mai clarvăzătoare a epocii și omul care, putem spune, a gândit mai bine, cu un spirit practic mai drept și mai eficace decât alte spirite profetice (și nu sunt puține) ale timpului, statul român modern... Dar el nu-i un necondiționat al înnoirii. El vrea reforme „blânde și graduale”, recomandă, în toate împrejurările, temperanța și toleranța: schimbările să fie supravegheate de „moral și (de) buna orânduială”. Când discută moravurile din saloanele moldovene, nu uită să spună că fiul sau fiica trebuie, înainte de a face pasul hotărâtor, să ceară „părinteasca iertăciune”... Ca nație, trebuie „să ne ținem mai ales de cele trecute, ele pot să ne scape de pieire; să ne ținem de obiceiurile strămoșești – atât cât nu sunt împotriva dreptei cugetări –, să ne ținem de limba, de istoria noastră, cum se ține un om, în primejdie de a se îneca, de prăjina ce i se aruncă spre scăpare”...

Acestea sunt, în fond, și ideile reformistului Kogălniceanu în cultură. El a lepădat *straiile asiaticеști*, pe care le purta în adolescență, a combătut *aristocrația nașterii* și a susținut *aristocrația meritului*, a devenit el însuși proprietar de fabrică de postavuri și proprietarul unei flote (formată, e drept, din două șleपुरi), a susținut introducerea tiparului și a vaporului, dar, când este vorba de duhul național, Kogălniceanu apără tradițiile, vechea spiritualitate, „cultul țării noastre”, într-un cuvânt, „consolidarea naționalității române”. Faptul se vede bine în articolele sale de direcție. Sunt cunoscute

Introducția [lui] la *Dacia literară* din 1840, *Introducția* la *Arhiva românească*, cuvântul introductiv la *Cursul de istorie națională* (1843), prefața la *Letopisețele Țării Moldovei* și celelalte scrieri și discursuri în care vorbește de necesitatea unei culturi animate de *duhul național* și vegheată de un spirit critic drept. Au devenit, de un secol și jumătate, bunuri de manual școlar. Să amintim numai două-trei idei care le străbat și se repetă, după aceea, în mai toate intervențiile parlamentare și academice ale acestui spirit moderat, creatorul doctrinei istoriste și organiciste... Kogălniceanu vrea, se știe, o literatură originală, inspirată de istoria, obiceiurile, moravurile și priverile țărilor românești. Vituperează *dorul imitației* („manie primejdioasă pentru că omoară în noi *duhul național*”) și pe cei care citesc doar autorii străini și disprețuiesc pe scriitorii români. Această poziție, indiscutabil justă, necesară la 1840, a devenit mai târziu punctul de reazim al *localiștilor* noștri. Paralel cu ideea de a crea o literatură națională, Kogălniceanu recomandă introducerea spiritului critic. Trebuie să-i fim recunoscători omului temperat, inițiatorului reformelor graduale și blânde că, fundamentând cultura națională, n-a gândit-o în afara spiritului critic, definit în termeni morali; abia în altă epocă, prin Maiorescu, critica va fi înțeleasă ca o expresie a esteticii generale și în limitele autonomiei valorilor artistice. Codul moral stabilit de Kogălniceanu în *Introducția* la *Dacia literară* și în *Programul* ziarului *Steaua Dunării* este și azi, în câteva puncte esențiale, valabil. Îl vor reformula, de altminteri, și Ibrăileanu, și Lovinescu, și G. Călinescu: critica să fie nepărtinitoare, adică obiectivă, să fie supravegheată de legea morală („noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi o tablă de legi și scandalul o urâciune izgonită”), să evite arbitrariul, atacul la persoană. O propoziție din 1840 a devenit celebră și, orice critic român autentic o are sau ar trebui s-o aibă mereu sub ochi: „vom critica cartea, iar nu persoana”, idee care va fi reluată în 1855: „Persoana autorului va fi pururea sacră pentru noi, dar opera, fiind a publicului, va fi și a noastră; supuind scrierile noastre la apreciația altora, și aceasta

fără restricție, vom judeca și noi scrierile altora, căci critica s-a făcut neapărată mai ales în timpul de față, când limba românească este răstignită pe fel de fel de cruci, stropșită prin fel de fel de sisteme, întunecată, prin fel de fel de ortografii, unele mai absurde decât altele”...

Să mai aruncăm o privire pe *introducăiunile, programele, articolele sale* din anii '40 și '50, atunci când, întors de la studii din străinătate, unde lepădase *straiele asiaticesăi* și îmbrăcase costumul occidental, dar nu voise cu niciun preț să se lepede de *duhul național* și de trecutul istoriei neamului său. Kogălniceanu vrea – dimpreună cu C. Negruzzi, Alecsandri și alți tineri din generația sa – să dea o direcție pozitivă culturii și, în genere, societății românești. În centrul acestor programe ideologice stă, repetăm, *duhul național*, adică ceea ce mai târziu generația lui Ibrăileanu și Iorga a numit *specificul național*. În 1840, în *Introducție* [la „Dacia literară”] promite, înainte de orice, că revista va primi pe scriitorii români din toate provinciile românității „fieștecăre cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său”. O dovadă de înțelegere (față de diferențierile regionale), de toleranță față de ordinul stilistic și, mai ales (aici se află ideea cea mai importantă!) în dorința de a realiza, prin cultură, unirea românilor din toate provinciile istorice. O idee fundamentală în gândirea politică a lui Kogălniceanu și, în fapt, a întregii generații pașoptiste. Așadar, „Dacia literară” anunță că vrea să fie „un repertoriu general al literaturii românești”, în care să se vadă „ca într-o oglindă”, românitătea (termenul nu există încă sub această formă) românească în totalitatea și cu *chipurile* ei. Urmează, definit pe puncte, programul cunoscut. Merită să reproducem fragmentul cel mai important, acela ce promite o *critică obiectivă*, reprimarea *maniei imitației* și *cultivarea duhului național*, adică principiile esențiale ale unei critici literare drepte. Altfel formulate și cu alte argumente estetice și etice, aceste principii – putem să le numim fondatoare ale criticii – au fost reluate, îmbogățite, nuanțate și teoretizate, după Kogălniceanu, întâiul legislator, de Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu, G. Căli-

nescu... De la el pornesc, în fond, toți cei care vor să dea o direcție în literatură și să judece obiectiv opera literară. Iată cum sună acest act de naștere al criticii românești și, în ciuda metodelor sofisticate postmoderniste, cât de actual este el și azi:

„Noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi o tablă de legi și scandalul o urâciune izgonită. Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrajmași a arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare. Iubitori a păcei, nu vom priimi nici în foaia noastră discuții ce ar pute să se schimbe în vrajbe. Literatura are trebuință de unire, iar nu de dizbinare; cît pentru noi dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din carea s-ar pute isca o urită și neplăcută neunire. În sfîrșit, țalul nostru este realizația dorinții ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți. Dorul imitației s-a făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național. Această manie este mai ales covîrșitoare în literatură. Mai în toate zilele ies de subț teasc cărți în limba românească. Dar ce folos! că sunt numai traducții din alte limbi și încă și acele de-ar fi bune. Traducțiile însă nu fac o literatură. Noi vom prigoni cît vom pute această manie ucigătoare a gustului original, însușirea cea mai prețioasă a unii literaturi. Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitorești și poetice, pentru ca să putem găsi și la noi sugeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații. Foaia noastră va primi cît se poate mai rar traduceri din alte limbi; compuneri originale îi vor umple mai toate coloanele.”

Lăsând la o parte frazele retorice, triumfaliste despre progresele literaturii noastre după apariția „Albinei românești” și a „Curierului național” („de atunci, unsprezece ani sunt aproape; între altele multe înaintări [...] s-au făcut în ambele principaturi, literatura n-a rămas în lenevire [...] literatura noastră făcu pasuri de uriaș și astăzi se numără cu mândrie între literaturile Europei”), programul tânărului Kogălniceanu

(în 1840 are 23 de ani) arată maturitatea gândirii lui politice și literare, capacitatea lui intelectuală și, cum i-am zis de mai multe ori până acum, spiritul ei de chibzuință, spirit constructiv, adaptat nevoilor „Moldovlahiei” și posibilităților ei culturale de atunci. O foaie, așadar, care, „părăsind politica” și „făcând abnegație de loc”, se adresează tuturor românilor și publică producții literare din orice parte, „numai să fie bune”... Această mică propozițiune („numai să fie bune”) vrea să pună stavilă grafomaniei și, în esență, instaurează criteriul estetic în literatură și în critica literară. Mai este ceva demn de semnalat în acest prim catehism literar românesc din faza de trecere spre modernitate: Kogălniceanu nu vrea să amestece literatura cu politica, deși – trebuie să recunoaștem – este aproape imposibil să desparți, la 1840, literatura de politică. Acum, cum va scrie într-un rând Heliade Rădulescu, „literatura este politica noastră cea mai bună”. Kogălniceanu vrea ca „Dacia literară” să facă înainte de orice literatură și, încă, literatură bună, cu valoare estetică, din moment ce introduce în programul revistei mica propoziție citată mai sus. Că nu s-a ținut de promisiune sau, mai bine spus, n-a putut să facă această despărțire, în sumarul revistei, este de înțeles. Literatura însăși, în acest moment inaugural, are rosturi naționale și, deci, politice. Așa că, în practică, vor merge câteva decenii împreună. Rămâne, totuși, luciditatea critică (estetică) a tânărului moldav întors în 1838 de la Berlin, unde și făcuse studiile. Deviza lui și, implicit, a „Daciei literare” este: să publicăm producții literare de peste tot (din tot spațiul Daciei), *numai să fie bune*. O regulă ce stă în capul tablei de legi: *o critică nepărtinitoare; ea va critica opera, nu persoana care a scris-o; vom respecta „moralul” (criteriul etic), vom izgoni urâciunea scandalului, vom sprijini creația originală, nu mania primejdioasă a imitației care omoară „duhul național” etc.* Program, încă o dată, esențial pentru o literatură ce aspiră să stea, *cu mândrie*, între literaturile din Europa. Bun pedagog, Kogălniceanu crede, când lansează nava „Daciei literare” că, la 1840, literatura noastră făcuse deja acești pași de uriaș... Nu-i făcuse, dar, iată, minți vizionare și bine chibzuite ca ale lui, prevăd calea cea bună...

Din programul cultural al lui Kogălniceanu face parte și teatrul, după cum s-a putut reține. Iubea teatrul, ca artă, și, pe când se afla la studii la Lunéville și Berlin, se luptă cu inerția și zgârcenia tatălui și cu mentalitățile morale ale domnitorului, pentru a obține îngăduința de a merge mai des la teatrul franțuzesc, dovadă că îi place. În 1840, când este numit dimpreună cu Negruzzi director al Teatrului Național din Iași, el ia în serios problema dramaturgiei naționale și, într-un articol din tomul I al „Daciei literare”, el contesta – și în acest domeniu – mania imitației, lipsa de gust, anacronismele supărătoare din spectacole. Vrea ca pe scena românească să fie *artă*, nu *păpușerie*. Nu vrea interes bănesc în teatru, ci „un interes de slavă, dorul binelui”. I se pare, în genere, că piesele sunt „rău alese, sfâșiate și rău întocmite”. În fine, nu-i mulțumit nici de jocul actorilor, cerându-le „mai puțină sentimentalitate și mai mult natural”. Remarcăm faptul că, și în legătură cu acest spațiu cultural, are opinii sănatoase și gust estetic bun, din moment ce observă, critic, că *decorațiile și costumele* nu sunt analoge cu conținutul pieselor și că, într-un spectacol ca *Violențele lui Scapin*, apare un husar din vremea lui Napoleon – „un elegant muscadin”. Kogălniceanu are umor și are o ironie subțire și tăioasă.

Tot acum ridică și chestiunea „xenomaniei” românilor, adică a admirației lor nediferențiate pentru ceea ce este străin și, dacă nu a disprețului, cel puțin a neîncrederii și indiferenței patologice față de ceea ce este românesc. O manie, o atitudine ce irită enorm și pe Eminescu, apoi pe Nicolae Iorga și, pentru a cita pe cineva dintre cei apropiați de timpul nostru, pe G. Călinescu. Capitolul cu care încheie, în 1941, *Istoria literaturii* se cheamă „Spiritul național” și, aici, ia în răs, după cum se știe, pe intelectualul român care, neîncrezător în părerea confrăților săi din țară, așteaptă cel mai mic semn de recunoaștere de la un „specialist” din altă parte. Kogălniceanu remarcă această mentalitate, după el înjositoare, încă în zorii orientării noastre spre Europa și o leagă de ceea ce scriu despre noi, românii, cei care ne vizitează. Are un exemplu în jurnalul lui A.

Demidov („un învățat și făcător de bine”), care, făcând o călătorie științifică în țările românești, a notat într-o carte ceea ce a văzut (lucruri bune și rele) și ce crede despre români (el „ne-a lăsat nemulțămît” – spune Kogălniceanu). De aici pornește nemulțumirea lui Kogălniceanu, mulțumit în genere de Occident și, după cum se poate constata din tot ce scrie, doritor ca Principatele să ia ca model de dezvoltare țările occidentale, iritat că românii țin mereu ușa deschisă „nemernicului [străinului] și drumețului”, în timp ce străinii, reținuți la ei acasă, devin pretențioși, mofturoși când vin la noi și cer să li se deschidă casa și să primească toate onorurile. Chestiune delicată. Temă reluată sub toate chipurile în literatura noastră, existentă și în cronicile noastre. Kogălniceanu trage tema spre ideea lui statornică, și anume că, în lumea românească de la 1840, „o abnegație de naționalitate domnește obștește și în toate” și că „numai cele străine sunt bune” și că cele vechi, pământene, „obiceiuri varvare”. Nu-i, bineînțeles, de acord cu această mentalitate și, după ce denunță, în genere, „xenomania [ce] ne-a stricat sistemul național”, aduce discuția pe terenul literaturii. Aici are ceva foarte limpede de spus. Se poate bănuși ușor ce. Apără *geniul național* și vituperează, în limbajul lui deloc ezitant în polemică, pe „evgheniști” care învață franțuzește și ignoră limba și literatura română. Un protest care străbate literatura veacului națiunii. Kogălniceanu întoarce, se va vedea de îndată, polemica lui cu xenomania și cu *evgheniștii* cosmopoliți (nobili) care se „înădușesc” cu limbile și literaturile altor nații, spre un discurs profetic, favorabil, se înțelege, culturii naționale.

„Toți *evgheniștii* noștri – scrie el – știu franțuzește, și unii și nemțește; mai toți cunosc literatura acestor nații, mai ales pre autorii romancieri. Care oare sunt acei ce cunosc numai ceva limba și literatura românească? Poate doi-trei. Și aceasta ne aduce cu atîta mai mult în mirare. Fiind în stare de a prețui științele, producțiile duhului omnesc, cum sunt așa cu apatie cătră literatura nației lor, care singură poate să le deie idee

de faptele strămoșilor lor, de obiceiurile țării, de gustul, de duhul național? Poate socotesc că literatura noastră n-are nimic vrednic de însemnat? Se înșală; deși puțin, dar tot are îndestul ca să răsplătească pre acel ce și-ar jărfti o parte a vremii sale într-o cultivare a ei. Și chiar de n-ar avea încă nimic bun, tot ar trebui s-o ocrotească ca să producă macar în viitor. Geniul se află în toate națiile și în tot pământul; are trebuință numai de slobozenie, ocrotire și prilejuri, ca să se arate. De datorita celor mari este ca să i se deie aceste. Poporul are nevoie de două feluri de trebuințe, trebuințele fizice și trebuințele intelectuale. Un popor în care trebuințele intelectuale se dezvoltă se face o nație mare; dimpotrivă, acela la care aceste trebuințe se înnădușesc se face o nație brută, se îndobitocește și se întoarce la starea sa cea sălbatică. Ferice de acela care înlesnește dezvoltarea inteligenței; vai de acela ce omoară duhul unei nații.”

și, după ce face toate aceste observații morale drepte, dă o listă de scriitori români ce dispar în *ticăloșie*, ca Ionică Tăutu, Cîrlova, A. Hrisoverghi, Scavinski, martiri ai literaturii române, „carii și-au plătit cu zilele mica slavă ce n-au putut-o câștiga în viață și au dobândit-o abia după moarte”... De remarcat este faptul că unii scriitori-martiri citați de Kogălniceanu nu și-au câștigat mica slavă nici după moarte. Reacția lui față de *xenomanie* este însă îndreptățită, dar, din nefericire, ea n-a schimbat prea mult în mentalitatea românească. Rămâne, din acest eseu moral-literar, credința lui dreaptă în *duhul național* deschis spre universalitate: „geniul se află în toate națiile și în tot pământul; are trebuință numai de slobozenie, ocrotire și prilejuri ca să se arate”. O frază emblematică, frumoasă, înțeleaptă. Sub altă formă, o va repeta, prin anii '80 ai secolului, Maiorescu, exprimând just relația dintre național și universal, o fantasmă ce agită mereu spiritul românesc care se teme

de două primejdii: a) să nu-l piardă identitatea și b) să nu rămână străin de Europa. Maiorescu găsește calea bună: „să fim naționali cu fața spre universalitate”. Tânărul Kogălniceanu o ghicise și el, cu aproape o jumătate de secol înainte.

*

Fiind vorba de cultura națională și, în chip mai general, de *duhul* (specificul) *național* – concept fundamental pentru romantici – identitatea lor nu trebuie căutată, desigur, numai în literatură. Înaintea literaturii se află, când este vorba de modul de a fi al unei nații, istoria. Kogălniceanu își dă seama de acest fapt și, în scrierile și discursurile lui, face deseori trimiteri la această sursă, în fond, esențială. Memorabilă, rămâne în istoriografia noastră, ca și în literatură, prin ideile generale, lecția de deschidere a *Cursului de istorie națională* la Academia Mihăileană, la 24 noiembrie 1843¹. Este un text esențial pentru Kogălniceanu și pentru cultura română. Aflăm, aici, un tânăr teoretician al istoriei, școlit în Occident, cu o gândire limpede și fermă, deja inițiat în istoria nației sale, orientat și în istoria universală. Nu putem spune că este un *monstru de erudiție*, cum ne place de regulă să spunem despre oamenii noștri învățați, dar este un tânăr istoric (de 28 de ani) care i-a citit pe filosofi și pe istoricii vechi și este la curent cu cei mai apropiați de vremea lui. Ca să dovedească faptul că istoria este „cartea de căpitanie a popoarelor”, elevul lui Leopold de Ranke și al lui Gans, profesor de drept natural, citează din Tucidide, Tacit, Tit-Liviu până la Karamzin, promițând de la început că va fi drept cu adevărul și se va feri de „cangrena lingușirii”. Are credința că istoria învață pe *domn* (guvernare) să găsească „pildele cele mai drepte și mai adevărate despre strategie”, iar pe cărturar (filosof) să observe „înaintarea duhului omenesc, răstăcirile sale, descoperirile geniului, pricinile neștiinței, a superstiției și a

1 Publicat, sub titlul *Cuvânt pentru deschiderea cursului de istorie națională în Academia Mihăileană*, rostit în 24 noiembrie 1843, „la cantora Foaiei Sătești”, apoi în „Propășirea” din 24 noiembrie și 1 octombrie 1844, cu o notă în care precizează că „deosăbite împrejurări m-au silit să-l întrerup”. Textul a fost reluat, în 1852, ca introducere la *Letopisețe* și, în 1872, în prefața la *Cronicele României*.

întinericului". Pentru omul obișnuit, istoria este, iarăși, un bun filosof pentru că în ea găsește mângâiere pentru „relele de față” și că, din păcate, „perfecțiunea n-a fost niciodată în lume”. Să remarcăm faptul că și aici, în discursul istoric, Kogălniceanu este un fin moralist, nu numai în scrierile propriu-zis literare. Îi place, vrem să spunem, să mediteze în marginea conceptelor pe care le folosește și a unei idei pe care o reproduce din scrierea altcuiva. Și meditațiile lui au totdeauna miez, trag un fir din caierul înțelepciunii vechi, recomandând cumpătare și liniște, dorința de a fi bun și *de a te mântui de prejudețe*. Kogălniceanu se mântuie el de *prejudețele* tradiției, dar păstrează ceea ce i se pare a fi bun și temeinic în ele. Când îi citim, la rând, scrierile, vedem că reflecțiile sale pot alcătui o originală *carte de înțelepciune*, compusă în stil bătrânesc, fără „pripeală” și fără mari anxietăți în fața vieții. Duhul moralistului este calm și, evocând nenorocirile istoriei și fatalitățile existenței, nu intră niciodată în panică. Se vaită și el, precum cronicarii moldoveni pe care îi studiază și-i publică, dar jeluirea lui are mai totdeauna o încheiere pozitivă, o soluție constructivă. Istoria îi pare, și în aceste momente, un dascăl bun, un îndrumător în care omul poate avea încredere:

„Omul, totdeauna, înainte de neam – zice el – și-a iubit familia, înainte lume și-a iubit neamul și partea de pământ, fie mare, fie mică, în care părinții săi au trăit și s’au îngropat, în care el s’a născut, a petrecut dulcii ani a copilăriei ce nu se mai întorc, a simțit cea întâi bucurie și cea întâi durere de bărbat. Acest simțiment sfânt, nu cunosc încă nici un neam, nicio seminție cât de brută, cât de sălbatecă, care să nu-l aibă. M’ăș întinde prea departe de subiectul meu, dacă m’ăș pune a vă arăta pilde despre aceasta; ele sunt nenumărate.”

și, după ce evocă „chipul măreț și întocmai ca al lui Ahile, al lui Mihai Viteazul”, Kogălniceanu recomandă istoria ca *subiect* pentru literatură. Avea un exemplu la îndemână: nuvela istorică a lui Negruzzi, avea, desigur, și altele din literatura străină. Romanul istoric este, în epoca romantică,

un gen ce se poartă. Îl încearcă, pe la 1860, și prozatorii români, mai puțin însă înzestrați decât Walter Scott și Dumas, modele europene ale genului. În 1843, simte cu o oră mai devreme spiritul veacului și își îndeamnă contemporanii să se inspire de la teatrul istoriei:

„Vroiți însă un interes de roman, varietate de întâmplări, episoduri patetice, tragedii care să vă scoată lacrimi din ochi, grozăvii care să vă rădice părul pe cap, apoi nu voi avea trebuință decât să vă povestesc cruzimile și vieța aventurieră a lui Vlad Țepeș, moartea vrednică de un princip a lui Despot Eraclidul, domnia lui Alexandru Lăpușneanu, intrarea Cazacilor sub Hmelnițki în Moldova, care singură este o poemă întreagă, năvălirile Tătarilor, tăierea lui Brâncovanul și a familiei sale, una din cele mai triste priveliște ce istoria universală poate înfățișa, catastrofa lui Grigorie Ghica, în carea se întâlnește tot neprevăzutul dramei, și câte alte scene grozave și uimitoare, câte alte întâmplări de cel mai mare interes chiar pentru indiferenții!”

Ca istoric, se plânge de puținătatea documentelor și, pentru a-și sublinia modestia, de puținătatea talentului său de a le *înfățișa* (analiza, prezenta) îndestulător. Tema lui Miron Costin este reluată în termeni mai limpezi și cu referințe mai precise. Deși îi lipsesc multe, istoricul ca prelua „făclia [...] criticii sănătoase” și va înfățișa cum se cuvine istoria patriei sale. Face, după Lucian, și un portret al istoricului adevărat, cum dăduse, mai înainte, un model al criticului literar. Un *Bun istoric* trebuie să fie, înainte de toate, „slobod de frică și de ambiție, nelipicios mitei sau amenințării”, cu alte cuvinte: să nu fie un cronicar oficial, lingușitor, un Procopiu din Cezarea (istoricul public, atins de „cangrena lingușirii”), ci un istoric „înțelept, să aibă sentimentul cuviințelor, să știe a gândi și a-și înfățișa gândirile, să fie cunoscut în trebile politice și militare”, în fine, „să spuie adevărul fără slăbăciune și fără amărire, să fie drept fără asprime, censor fără oțerire și fără clewetire; să n’ aibă nici duh de partidă, nici însuși duh național: îl vreu, zice el, să fie cetățean a lumii, fără stă-

pân, fără pravilă, fără privire către opinia vremii sale, și nescriind decât pentru stima oamenilor cu dreaptă judecată și pentru lauda viitorimii.” Acestea sunt însușirile unui bun istoric; în vremea lui Lucian poate că se întâmpla la mulți; dar astăzi, când egoismul și ambiția întunecă talenturile cele mai mari, puțini s’ar găsi care să le adune. Fără să vroiesc sau să mă pot pune mai sus, sau măcar deopotrivă cu alții, socot că numi veți lua rău încredințarea ce vă dau, că răul și minciuna nu vor găsi niciodată în mine un apărător și că totdeauna mă voi sili a vă spune adevărul, caracterul principal a istoriei; iar când nu-l voi putea zice, voi tăcea, și D-voastră veți înțelege pentru ce. Îmi veți ierta numai o mică plecare pentru nația mea, fără însă să credeți că aș denatura faptele, sau că aș excuza aceea ce merită ocară. Însă, cum zice Karanzin, pre carele nu mă pot opri de a-l împrumuta așa de des: «simțimentul de noi și al nostru însufletează povestirea; pentru că atât o părtinire groasă, partea unui duh slab și a unui suflet fără înălțare, este nesuferită într’un istorian, pre atâta îi aflăm căldură, energie și încântare, când iubirea patriei îi îndreaptă condeiul. Niciodată nu va fi suflet în care să nu domnească acest simțiment generos. În Tucidid noi vedem totdeauna un Atenian; Tit-Livie este pururea un Roman».”

Și, după ce definește însușirile unui bun istoric (un veritabil cod deontologic, i-am putea spune azi!), Kogălniceanu face jurământul de credință că răul și minciuna nu vor găsi în el un sprijinitor și că se va sili să spună, totdeauna, adevărul, iar când nu va putea să-l spună, va tăcea. Mai promite ceva, să fie mereu un fiu bun al patriei sale, dar se va feri să cadă în patima „romanomaniei” pe care o observă la școala ardelenilor și pe care, în mod hotărât, o respinge. Patriotismul, sugerează el, cere modestie și luciditate, simț al proporțiilor. Nu trebuie, rezumă el, ca românii să-și revendice faptele glorioase ale romanilor, ca dl Aristia, de pildă, care numește român pe sutașul Longin care a străpuns coastele lui Iisus Hristos răstignit pe cruce, trăgând de aici ideea că întâiul creștin a fost român. Moderațiune, deci, și obiectivitate, modestie și nu romanomanie,

cum se întâmplă la unii frați din Valahia și Transilvania. Asta recomandă istoricul Kogălniceanu în 1843, voind să așeze studiul istoriei românilor pe principiul adevărului. Elogiază pe Petru Maior și școala pe care el a creat-o, se va vedea din cele ce urmează, dar atrage atenția, totodată, asupra unei megalomanii, ce se va repeta, de altfel, în cultura română. Bine chibzuitul Kogălniceanu o vituperează încă din fașă:

„În mine – se confesează el în acest în acest *Cuvânt pentru deschiderea cursului de istorie națională* – veți găsi un Român, însă niciodată până acolo, ca să contribuez la sporirea romanomâniei, adică mania de a ne numi Romani, o patimă care domnește astăzi mai ales în Transilvania și la unii din scriitorii din Valahia. Petru Maior, de fericită aducere aminte, prin cartea sa *Despre începutul Românilor*, publicată pentru întâia dată la anul 1812, ca un nou Mois, a deșteptat duhul național, mort de mai mult de un veac; și lui îi sântem datori cu o mare parte a impulsului patriotic ce de atunci s’a pornit în tustrele provincii a vechii Dacii. Pe de altă parte însă, a avut și nevinovata nenorocire să producă o școală, destul de numeroasă, de Romani noi, cari fără a-și sprijini zisele cu faptele, socot că trag respectul lumii asupra-le-și când strigă că se trag din Romani, că sunt Romani și, prin urmare, cel întâi popor din lume.”

Istoricul moralist, cu o evidentă vocație de întemeietor, logothet – cum am precizat deja – și pedagog al nației sale, în totalitate, nu numai în Moldova – observă și alte cusururi la istoricii și scriitorii români. De pildă, „demoralizația” și „neunirea obștească”, altfel zis: tendința de a se plânge de toate și de a cultiva o filozofie a dezunirii și pieirii. Să nu facem, avertizează el, ca evgheniștii scăpătați: să ne lăudăm cu strămoșii și să bocim pe ruinele prezentului, mai bine este să izgonim [din noi și dintre noi] „demoralizația și neunirea obștească care ne dărmă spre peire”.

Ideea *neunirii*, dihoniei, certurilor din interiorul aceleiași nații revine în cursul de istorie națională al profesorului Kogălniceanu. Luând exemplul grecilor vechi, care au

căzut sub jugul romanilor pentru că voiau să fie *atenieni, spartiați, tehani*, nu *heleni*, istoricul român avertizează pe ardeleni, munteni, bănațeni, moldoveni că nenorocirile lor, în trecut, s-au datorat aceleiași cauze: „rareori ei au voit să se privească între dânsii ca o singură și aceeași nație”. Așa că, obiectul cursului său va fi istoria patriei sale, în totalitatea ei, „acea întindere de loc unde se vorbește românește”. Va face, așadar, „istoria Moldaviei întregi, înainte de sfârșirea ei [trimiterea este la 1812, desigur, când Basarabia este dată Rusiei de Turcia!], a Valahiei și a fraților din Transilvania”. Pe toți românii din aceste provincii istorice, Kogălniceanu îi consideră „frați și de cruce, și de sânge, și de limbă, și de legi”... Nu va avea în privire doar biografia Domnilor (ca istoricii mai vechi), ci și *obiceiurile, starea morală, prejudețele, cultura, negoțul și literatura* din trecut. Va avea în vedere și ceea ce se cheamă *obiceiul pământului*, adică „acea adunare de pravili fundamentale”, care dovedesc că nația românească nu-i atât de barbară pe cât o înfățișează unii. Ea a avut *așezământuri și orânduile bune*...

Sunt și alte idei în acest prim cod deontologic și ghid de orientare în studiul istoriei naționale, întocmit cu luciditate și înțelepciune, bine scris, cu propoziții memorabile, ferite de excesele megalomane sau decepționiste ale epocii. Kogălniceanu, cu spiritul lui drept și cumpănit, vede esențialul și recomandă calea moderației și a adevărului în ceea ce el numește procesul de „regenerație a patriei”. Pentru a-l duce la capăt, trebuie ca românii să deștepte în ei *duhul național* (este ideea ce se repetă în acest *Cuvânt de deschidere!*), iar duhul național trebuie să se bazeze pe *unire* (nu pe neunirea de până acum, la 1843) și pe „cea mai neadormită priveghere”. *Neadormita priveghere* este, desigur, spiritul de obiectivitate, iubirea de adevăr, reprimarea spiritului de părtinire în prezentarea faptelor din trecut, condiție capitală pentru un istoric bun și pentru o istoriografie dreaptă. În finalul cursului, Kogălniceanu, care se gândește mereu la obiectivitatea sa și la scopul acțiunii sale (afirmarea și „temeinica închizășluire a naționalității noastre”) se oprește, în pro-

gramul său, în pragul istoriei contemporane. Nu se va ocupa, dar, de ea, pentru a nu treziona suspiciuni de subiectivitate (părtinire). O temere pe care istoricii de azi n-o mai au. Aș zice, dimpotrivă, că istoria contemporană a devenit, ca și istoria literară a contemporaneității, subiectul predilect al generațiilor tinere de istorici și istorici literari. Ei caută „vecinul adevăr”, pe care îl revendică, după alții, Kogălniceanu, nu în trecut (oricum, nu cu predilecție), ci în întâmplările și morala prezentului. E bine, e rău? Să spunem că, bine sau rău, așa se întâmplă să fie...

Cuvânt pentru deschidere este, nu încapă îndoială, un document fundamental pentru începuturile istoriografiei noastre moderne. Este important, în genere, pentru cultura română pentru că îi arată direcțiile de dezvoltare și căile de urmat în studiul trecutului, inclusiv acela al literaturii. De altfel, Kogălniceanu nu uită niciodată literatura când vorbește de sarcinile istoriei, de *duhul național* și de *închezășluirea naționalității* asupra cărora trebuie să vegheze, cum am văzut, „neadormita priveghere”, adică spiritul critic.

*

Programul cultural al lui Kogălniceanu și ideile *duhului național* sunt reluate și în alte scrieri. Dacă punem cap la cap însemnările pe această temă avem un lung discurs început în 1840 și încheiat în ședința solemnă a Academiei Române din 1 aprilie 1891, cu ocazia jubileului de 25 de ani de la fundamentearea ei. I-am putea zice *discursul cultural național*, întrucât cuprinde elemente din toate domeniile și prevede și un program de acțiune, pentru fundamentearea unei culturi naționale și chiar a unei politici culturale naționale. El nu evită sfera politicii propriu-zise, în ideea că dezvoltarea culturii naționale nu este posibilă fără o reformare a societății. O relație de cauzalitate pe care o susțin mai toți acești tineri intelectuali, la 1840-1850, hotărâți să schimbe ceva în țările lor. Kogălniceanu face însă, avem impresia, mai mult decât atât. El este și un om de acțiune, nu numai un vizionar, un om care gândește. Ia conducerea unui tea-

tru, scrie – am văzut – despre repertoriul teatrului, înființează reviste cu un program curajos, oprițe de cenzură, înființează altele, deschide un curs de istorie națională și editează *cronicele* vechi, pe scurt: nu are astâmpăr – cum s-ar zice – este un *spirit întemeietor*, lansează programe și în centrul lor se află totdeauna ideea *duhului național* care, scrie el în mai multe rânduri, nu se poate înțelege fără studiul istoriei. De aici încep toate. În prefața la *Letopiseștele Moldovei* (1852) face o confesiune în acest sens:

„Munca aceasta a fost pentru mine mângâierea în deznădejde, refugiul în contra urâtului, un azil în contra întâmplărilor și a prigonirilor dinafară, precum și a tulburărilor dinlăuntru. Înșelat în toate speranțele mele, închis în Rîșca, de două ori deșertat, studiul letopiseștelor, singura istorie națională ce avem pînă acum, a fost pentru mine o nevoie și-o mîntuire. Nici că mă căiesc, dară, de munca materială ce m-a costat adunarea manuscriselor, confruntarea și colaționarea deosăbitelor texturi, și, în sfîrșit, publicarea unei ediții pre cît cu puțință corectă și deplină. Dimpotrivă, mă bucur cu răsplătirea cea mai frumoasă ce o puteam aștepta; astăzi istoria țarei mele, cuprinsă mai înainte în cîteva manuscrise pre cari timpul și poate și reaua-vrointă clin zi în zi le împuțina, nu mai este în pericol de a pieri: invenția lui Gutenberg, înmiind-o, a asigurat-o pentru totdeauna; și astăzi orișicine poate ceti, în adevăratele sale izvoare, istoria națională, acest mare sacerdot al gîndirei, flacăra religiei, a patriei și a artelor.”

și, tot aici, întărește ideea că fără aceste izvoare istorice (*cronicele*) nu se poate închipui o artă și o literatură națională. Fără ele, naționalitatea decade și ignoranța sporește. Idee dreaptă, program, încă o dată, național, adaptat nevoilor și posibilităților intelectuale și materiale ale unei Moldove ce abia se trezește din întunericul și inerția Răsăritului. Discursul apostolic al lui Kogălniceanu anunță deșteptarea și arată cu degetul lui de lumină, într-un moment important al istoriei (*momentul trezirii conștiinței naționalității*) încotro s-o luăm:

„Artele și literatura, expresiile inteligin-

ței n-au speranță de viață decît acolo unde ele își trag origina din însăși tulpina popoarelor. Altmintrele ele nu sunt decît niște plante exotice pre cari cel întîi vînt ori le îngheață, ori le usucă. Ca să avem arte și literatură națională, trebuie ca ele să fie legate cu societatea, cu credințele, cu obiceiurile, într-un cuvînt cu istoria noastră. Niciodată n-am fi avut frumoasele biserici a Argeșului, a Trii-Ierarhilor, a Dragomirnei, dacă arta n-ar fi fost insuflată de simțimîntul religios ce era mobilul strămoșilor noștri, și care la ei era atît de strîns unit cu simțimîntul național, nefăcînd, pot zice, decît unul și același. Asemine și astăzi, nu vom avea artă și literatură dacă nu ne vom adăpa în izvoarele naționalității noastre care este religie seculului al XIX-lea.”

Să reținem: „naționalitatea și civilizația noastră [...] se pot dezvolta numai prin ajutorul istoriei” și „nu vom avea artă și literatură dacă nu ne vom adăpa în izvoarele naționalității noastre care este religia seculului al XIX-lea”. Amîndouă formulează, în fapt, în limbajul sincronizat al lui Kogălniceanu (sincronizat pentru că gîndirea lui este sincronică, aici, cu momentul spiritual și politic al Europei!), amîndouă aceste propoziții memorabile, zic, în felul lor sugerează principiul dezvoltării organice a societății românești și, *ipso facto*, al culturii române. Un principiu ce a pătruns și a crescut în solul culturii române, creînd un curent de gîndire (*curentul organicist*) ce a rodit în filosofia și literatura noastră. El nu se opune procesului de sincronizare, cere doar o schimbare înceată, organică, fără sacrificiul radical al tradițiilor. Kogălniceanu vede triumful naționalității (religia seculului său) în concordanță cu reforma *blîndă și graduală*, nu *grabnică și zgomotoasă* a societății. Numai așa țara noastră, scrie el, se poate ridica. Revoluțiile îl sperie, vrea un progres pașnic, o transformare nesilită spre bine. O opțiune pe care o exprimase deja în scrierile anterioare, acum, în 1852, după ce Revoluția de la 1848 eșuase în plan concret, dar continuă în spiritul revoluționarilor, el crede că *regenerația* este posibilă, repet, nu prin schimbări grabnice, ci prin „răspîndi-

rea instrucției publice, *respectarea dritului tuturor claselor*, îndreptarea moravurilor în familie, întărirea, statornicirea și respectarea puterii ocîrmuitoare, ca organ al legii, aceste sunt singurele elemente de regenerație pentru noi. Orice schimbare silnică, orice prefacere năprasnică nu pot să ne fie decît rafale. Cînd revoluțiile încep, civilizația încetează; războiul niciodată n-a făcut decît a mistui rodirile sămănate în timpul păcii. Gîndul meu este gros de toate aceste priviri; aş dori să rump vîlul ce ascunde viitorul patriei mele; aş dori să fiu macar un minut pe tripodul Pitiei și să prorocesc țarei și nației mele soartele cele mai aurite!”

„Cînd revoluțiile încep, civilizația încetează.” O altă propoziție memorabilă în literatura ideologică și moralistică, povătuitoare, ordonatoare, a lui Kogălniceanu... Memorabilă și paradoxală pentru că vine de la un participant important al revoluției declanșate cu numai patru ani în urmă în tradiționala Moldavie. Precizările, nuanțările din frazele ce o însoțesc, vedem însă că teoreticianul dezvoltării organice nu-i un spirit conservator, este doar împotriva regenerării silnice, *năpraznice, grăbite, mistuitoare*. Se teme și acum de mișcările „pripite”, vrea – încă o dată – „progres pacinic”, „îmbunătățiri serioase”, pe scurt: o *șintire domoală spre bine*, cum scrie într-un rînd. Iubește libertatea, spune el, citînd din Augustin Thierry, *dară cu o afecție mai puțin nerăbdătoare*. E limpede, Kogălniceanu este în toate situațiile și în toate momentele evoluției lui ideologice și în acțiunile lui politice, un *spirit de echilibru*, un *meliorist* din aceeași familie de spirite cu C. Negruzzi, puțin mai sincron în însă cu mișcarea de idei din timpul său. Sincronizării de mai târziu (Lovinescu, de pildă) nu s-au putut baza pe el, în schimb *organiciștii* (Iorga, Nae Ionescu etc.) s-au revendicat și se pot revendica din teoriile lui temperate și din respectul lui incoruptibil față de „monumentele părintești”, adică față de tradițiile românești pe care, cu adevărat, Kogălniceanu n-a dorit niciodată să le înlăture. Spiritele cu adevărat conservatoare nu l-au putut, totuși, accepta și urma în ideile lui de reformă pentru că fostul student al Universității din Berlin a militat, în acțiunea lui politică, pentru desființarea privilegiilor

și a inițiat, ca ministru și prim-ministru al lui Cuza, reforme radicale, dezrobînd țigăni și împrăștiind țărani. Două reforme esențiale fără de care modernizarea României nu se poate imagina. Prin toate acestea, bine chibzuitul, reformistul moderat, spirit al măsurii și om de echilibru, filosoful *duhului național* la 1852, a reușit să-și impună ideile și să le dea o urmare concretă într-o societate românească dominată de privilegiul de clasă (*de sânge*) și sfîșiată de structuri și cruzimi, mentalități medievale târzii. Cum a izbutit acest fapt este o chestiune ce merită a fi discutată. Ce putem observa, dincolo de perseverența lui, cu adevărat fabuloasă, într-o lume schimbătoare, *pripită* și confuză, amenințată din toate părțile și măcinată, în interior, de interese și certuri intestinale, este talentul său oratoric și elocvența frumoasă a scriiturii sale.

*

Kogălniceanu reia, după cum îi este obiceiul, toate aceste idei și le sintetizează în „Steaua Dunării” (1 octombrie 1855), într-o expresie clară, pornită, cum scrie, dintr-o „cunoștință [deplin] lămurită”. Este, în mare, discursul din 1840 (din „Dacia literară”), racordat la problema esențială a românilor, în 1855: *autonomia și unirea Principatelor*. „Driturile” și rosturile literaturii nu pot rămîne străine de scopul politic. Nici, evident, „Steaua Dunării”, definit ca „jurnal al unirii”. În jurul acestui subiect se concentrează, acum, reflecțiile istoricului Kogălniceanu, filosof social și strateg politic. Programul său merge, întâi, spre politică, „sufletul lumii moderne”. Ea trebuie să asigure legalitatea în Principate și „buna rînduială”. O expresie ce se potrivește filosofiei de viață a lui Kogălniceanu. În viziunea lui, toate trebuie să fie în *bună rînduială* și toate trebuie să ajungă, pe căi legale, la „buna rînduială”. Este acum mai clar, mai decis, pentru înnoirea instituțiilor. Acceptă, așadar, ideea sincronizării. Programul său prevede în chip expres, acum, racordarea instituțiilor noastre la modelul instituțiilor europene, cu referință specială la cele din Anglia și Franța: „trebuie să ne folosim de liniștea de față spre a ne pregăti pentru a asămăna prin chipuri legale instituțiile

noastre cu instituțiile Europei civilizate, în familia căria voim a fi numărați”. Prevede deja câteva măsuri, printre ele reformele din sfera socială...

La baza *procesului de asămănare* (acomodare, înnoire, sincronizare) și, în genere, a organizării *bunei rânduiei* stă, desigur, politica. Kogălniceanu îi află, aici, o bună definiție, socotind-o o știință „cea dintii și cea mai nobilă din toate științele și a ajuns a fi de o necesitate neapărată”. Politica este, așadar, știința care pune lumea în mișcare:

„Politica, după nimerita expresie a unui publicist francez, a ajuns a fi astăzi sufletul lumii moderne; la dînsa ținesc și largile tendinți ale literaturii ce formulează și împrăștie ideile, și propășirea industriei care asociază, organizează, produce și răspîndește. Politica este puternica circulație ce ațîță toată gîndirea și toată fapta. În politică se învîrtește astăzi toată ideea. Din ea izvoresc toate acele valuri de teorii, de proiecte, de sisteme care bat neconținut în opinia publică și împing activitatea mulțimei spre căi nouă.”

De la politică ajungem la literatură, care, în gîndirea lui Kogălniceanu, are, alături de politică, un rol esențial în consolidarea naționalității (fantasma ce se repetă). În fragmentul ce urmează, istoricul reafirmă modelul literar în care crede și codul criticii nepărtinitoare pe care îl definise deja în junețe. Nu și-a schimbat convingerile:

„Ca jurnal literar, *Steaua Dunării* chiar din început se pune alături cu opiniile și tendințele *României literare*. În deplin acord cu popularul nostru poet și redactorul ei, credem că literatura românească trebuie să se adape la izvoarele naționalității, adică în istoria, moravurile și credințele țării noastre. Vom combate dar din toate puterile noastre direcția falsă ce o parte din scriitorii de astăzi se încearcă a da limbii și literaturii. Spre aceasta ne păstrăm dritul absolut de a ne exprima opinia asupra orice scrieri dată la ivală. Persoana autorului va fi pururea sacră pentru noi; dar opera sa fiind a publicului, va fi și a noastră. Supuind scrierile noastre la apreciația altora, și aceasta fără restricție, vom judica și noi scrierile altora; căci critica s-a făcut neapărată mai ales în

timpul de față, cînd limba românească este răstignită pe fel de fel de cruci, stropșită prin fel de fel de sisteme, întunecată prin fel de fel de ortografii, unele mai absurde decît altele. Suntem pentru dezvoltarea limbei; aceasta este o convicție a juneții noastre; cu optsprezece ani mai înainte am scris despre regularea și purificarea ei. Încă la 1837, fiind pe bancele Universității din Berlin, am fost pentru introducerea literelor latine; și astăzi, dacă am ști că cu ele *Steaua Dunării* s-ar ceti și s-ar înțelege mai mult – lucru neapărat mai ales pentru un jurnal popular – de îndată am și adopta aceste litere, care fiind ale vechilor noștri strămoși, curînd sau tîrziu vor fi și ale noastre. Însă, precum în politică nu sîntem pentru utopii, așa și în literatură nu suntem nici pentru pedantism, nici pentru șarlatanism; suntem pentru adevăratul progres. Urîm confuziile babilonice, urîm ignoranța și mediocritatea ascunse sub cuvinte răsunătoare dar seci de simț; socotim că ne trebuie o literatură originală, nobila, națională, însușită de a ne forma mintea și inima, o literatură de care să ne putem făli și înaintea străinilor. Aceasta nu ne va da o niciodată pacotila de versuri fără poezie, de romane traduse și de tratate anabatisto-limbistice a celor mai mulți din scriitorii noștri de astăzi!”

și, recitind aceste fraze înțelepte, observăm că nu-i nimic de contestat în ele. Înaintea lui Maiorescu, Kogălniceanu stabilește codul moral al criticii literare și ceea ce numim azi politicile culturale ale nației sale, într-un moment de tranziție. El gîndește literatura și critica într-o paradigmă mai generală – aceea a vieții spirituale –, cum și sunt în fapt, considerînd, acum, în așteptarea unirii, că „activitatea spiritului este o condiție vitală a acestei generații; de aceea, la vârsta noastră, cu greu am putea să ne decidem la o tăcere, ce mai ales în timpul de față o primim ca o crimă”. În alt moment al literaturii și, fatal, al criticii literare, Maiorescu va pune accentul pe selecția și judecata estetică a literaturii. În acest chip, ceea ce am putea numi *codul Kogălniceanu*, esențial pentru faza culturală a literaturii și criticii, devine, prin contribuția și autoritatea intelectuală a lui Maiorescu *codul criticii estetice românești*.

Thierry
de MONTBRIAL

„Franței nu ar trebui să îi fie rușine să-și apere interesele”



Résumé

În acest interviu apărut în presa franceză, politologul și eseistul Thierry de Montbrial readuce în discuție chestiunea „interesului național”. În opinia sa, acesta ar fi capabil să reanime politica externă franceză într-un context internațional tensionat.

Cuvinte-cheie: politică externă, interes național, Franța.

In this interview published in the French press, political scientist and essayist Thierry de Montbrial put on again the question of the issue of “national interest”. In his opinion, it would be able to revive French foreign policy in a tense international context.

Mot-clés: external policy, national interest, France

Membru al Academiei de Științe Morale și Politice, președinte fondator al IFRI și al World Policy Conference, Thierry de Montbrial a publicat recent, împreună cu Thomas Gomart, director al IFRI, o lucrare în care specialiști în relații internaționale se întreabă asupra sensurilor politicii noastre externe¹. Thierry de Montbrial întoarce spatele unei diplomații a „valorilor” și pledează pentru o întoarcere la interesul național. Franța ar putea să-și păstreze astfel identitatea și să-și mențină locul în lume.

Le Figaro – Mai are Franța o politică externă?

Thierry de Montbrial – Mai întâi să ne amintim care este obiectivul fundamental al politicii externe. E vorba de menținerea unității politice, pe termen mijlociu și lung. Or, conceptele de menținere, de securitate și

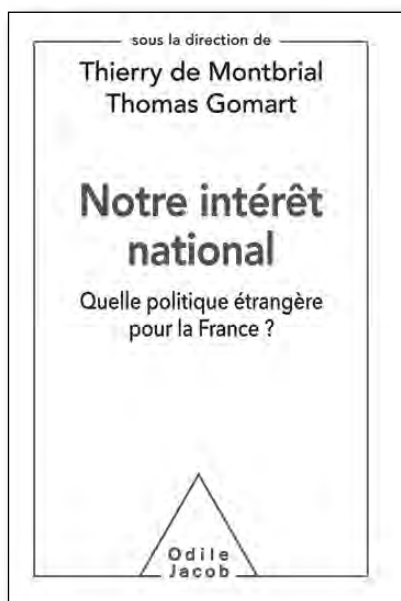
de identitate sunt profund legate între ele. A asigura securitatea înseamnă a conserva identitatea. Aceasta este chestiunea, chiar dacă ea a fost lăsată de-o parte ani de zile. O demonstrează și dezbateră cu mânuși din jurul multiculturalismului. E bine, e rău? În orice caz, e stânjenitor și trebuie ținut seama de acest lucru. E una dintre explicațiile dificultății Franței de a-și defini o politică externă.

Pledați pentru revenirea la noțiunea de „interes național”.

Da, e fundamentală. Noțiunea de „interes național” este traducerea operațională a prezervării identității și integrității. Ea nu trebuie confundată cu valorile, aceasta e o deformare din ultimii zece ani. Exemplul tipic ar fi intervenția în Mali. A fost o decizie bună, care era în interesul național al

Thierry de MONTBRIAL, membru de onoare al Academiei Române, Institutul Francez de Relații Internaționale, Academia de Științe Morale și Politice (Franța), e-mail: romanenko@ifri.org.

1 Thierry de Montbrial, Thomas Gomart, *Notre intérêt national. Quelle politique étrangère pour la France?*, Editions Odile Jacob, Paris, 2016.



Franței, deoarece o destabilizare în Sahel și în Africa de Nord ar fi fost plină de amenințări pentru noi. Însă François Hollande a ținut să precizeze că nu se intervine pentru interesele noastre, ci în numele valorilor și al principiilor. Este surprinzător, chiar șocant. Ca și cum ți-ar fi rușine să îți aperi interesul național. Toate celelalte țări vorbesc fără complexe despre asta și tocmai Franța să fie singura care nu îndrăznește să spună lucrurilor pe nume?

Nu cumva această noțiune aduce o oarecare pliere asupra sieși?

Interesul național n-ar trebui înțeles într-un sens prea strâmt. O mare putere trebuie să-și creeze mediul. Ajungem astfel la noțiunile de guvernanță, alianțe sau acțiune în cadrul Uniunii Europene și al NATO.

De la Statele Unite și până la China, majoritatea puterilor se pare că nu au deloc dificultăți în a-și defini interesele „naționale” sau „vitale”. De ce este atât de complicat pentru Franța?

Există o anumită ideologie în Franța, de la Revoluția Franceză încolo. Franța este țara drepturilor omului. Aici, suntem în concurență cu Statele Unite. Suntem singurele națiuni din lume care ne pretindem faruri universale în această privință. Această grijă pentru drepturile omului ono-

rează Franța. Dar continuăm să împingem în față compulsiv această dimensiune, în timp ce posibilitățile noastre de acțiune se reduc pe zi ce trece. Statele Unite, însă, joacă pe două coarde. Și ele invocă mereu universalitatea drepturilor omului. Dar în același timp și interesele cele mai tangibile, de securitate sau comerciale. Noi nu știm să facem asta.

Pledați, așadar, pentru o școală „realistă” în politica externă?

Cred că ar trebui să facem diferența între subiectele esențiale în planul ideilor, ca relația dintre Islam și democrație, de exemplu, și chestiunile operaționale. Problema este că am ajuns să confundăm politica externă cu discursul despre valori.

Ar trebui să-l recitim, așadar, pe Machiavelli?

Există atâtea feluri de a-l citi pe Machiavelli... Eu nu opun realismul idealismului. În ceața combinațiilor, ne pierdem printre calcule. Ne trebuie un far, un ideal. Fără el, ajungem să nu mai știm ce facem. A spune că scopul scuză mijloacele este inacceptabil. Ne trebuie un ghid etic, moral, o busolă care să ne lumineze acțiunile. Acestea fiind zise, pe termen mediu sau scurt, este foarte important să fim realiști, ceea ce nu vrea să spună cinici. Realitățile

trebuie privite așa cum sunt. Și acționat cu o conștiință clară a consecințelor actelor noastre. Aceasta este etica responsabilității, și ea la fel de necesară.

Vă gândiți la intervențiile armate ale căror consecințe nu au fost măsurate până la capăt?

Da, desigur. În Libia spre exemplu, acest principiu al responsabilității nu a fost urmărit. Și vedem astăzi dezastrul produs. Ar mai fi apoi vorba și de un principiu al precauției. De ce îl invocăm în cazul alimentelor și al alimentației, și nu și în acela al politicii internaționale? În cazul Siriei, eroarea lui Barack Obama nu a fost aceea că a decis să nu intervină. Faptul de a nu-și asuma consecințele, aruncând în luptă oameni și bani, nu ar fi făcut decât să agraveze haosul. Eroarea lui Obama este de a fi vorbit de liniile roșii, fără să le respecte apoi. Acest gen de discurs fără efecte sapă credibilitatea.

Chiar dacă nu se scrie în 140 de semne, politica internațională pare din ce în ce mai supusă accelerării timpului mediatic...

Da, se rezumă din ce în ce mai des la reacția la șocuri externe. Or, nu aceasta este adevărata politică externă. Ea trebuie să se înscrie într-o durată. Factorul temporal este esențial. China are o viziune? Răspunsul este pozitiv. Dar Statele Unite? Și ele. Viziunea noastră care e? Să fim misionari, discipoli ai Sfântului Petru? Și ce sens dăm acestei misiuni?

Sensul este una, mijloacele alta. Nu cumva ne lipsesc ultimele?

Nu putem avea o politică externă ambițioasă fără mijloacele economice adecvate. Dacă Franța nu reușește să pună în practică reformele de la care se esxhivează de atâția ani, discursul despre valori va fi din ce în ce mai mult un discurs al neputinței. Aceasta este drama de azi. Se face politică doar spunându-se unde sunt binele și răul. Ne refugiem în logosul valorilor.

Ar trebui să acceptăm regimurile autoritare, de dragul stabilității?



Dacă ne referim la Orientul Apropiat, realismul arată că prioritatea este stabilirea unei anumite ordini, nesatisfăcător din punct de vedere al valorilor, dar preferabilă haosului care se agravează și se exportă. Desigur că am prefera democrații temperate în Libia și Siria. Însă, pe termen scurt, noua ordine nu va fi de felul acesta. Deocamdată, este greu să scapi din dilema haos/regim de forță. Trebuie muncă de finețe. Suntem obligați să lucrăm cu regimuri care nu ne plac pentru a nu le încuraja pornirile autoritare. Tocqueville a arătat că nimic nu face mai vulnerabile regimurile autoritare decât dorința de reformă. Și că, dacă nu se reformează, atunci sfârșesc prin a exploda.

Cum ar trebui gestionată chestiunea rusă, care a ajuns acum subiect de politică internă?

Ne aflăm într-o situație foarte dezagregabilă pentru toată lumea. A devenit un subiect în întregime pasional. Suntem somați să ne pronunțăm „pro” sau „contra”, ceea ce este mereu o reducere periculoasă. Trebuie liniștite apele, depasionat totul și restabilit calmul pentru a putea lucra la subiectele de interes comun. Astăzi, tot ceea ce fusese construit, când încă Sovietele mai existau, a explodat. Am ajuns la un stadiu catastrofic de neîncredere și de propagandă. Rușii și europenii au în comun nevoia de o minimă ordine. Nu ar trebui să avem o oarecare cooperare cu ei pentru a combate terorismul islamic?

Cum s-a ajuns aici?

Pentru că am confundat politica externă cu geopolitica. Atunci când confuzi termenii, confunzi și noțiunile. Geopolitica este ideologia referitoare la teritoriu. Când Brzezinski spunea că Ucraina este pivotul în controlul continentului eurasiatic, făcea geopolitică. Și ceea ce s-a întâmplat în Ucraina, cu scopul de a lărgi NATO, a fost consecința acestei ideologii. Acesta a fost resimțit ca un pericol mortal de către ruși.

Ideea unei „amenințări ruse” revine cu toate acestea în forță

Și aici trebuie să privim lucrurile cu calm. PIB-ul Rusiei se situează sub cel al Italiei. Așa că amenințarea imperialismului rus mi se pare că trebuie relativizată. Rusia este activă, desigur. Dar este o țară cu demografia în scădere și cu o economie foarte fragilă.

Europa mai este oare șurubul lui Arhimede pentru Franța, așa cum spunea generalul De Gaulle?

Astăzi, Europa este în pericol, este o evidență. Germanii n-o prea arată, dar sunt terifiați de situația franceză. Dacă tot punem proptele fără să facem reformele economice necesare, zona euro va sări în aer. Poate mai ține cinci sau zece ani, dar aici se va ajunge. Ar fi începutul sfârșitului Uniunii Europene. Or, o explozie a Europei ar însemna să ne întoarcem cu decenii înapoi, în termeni geopolitici. Și, zece sau douăzeci de ani mai târziu, s-ar putea să vedem că războiul se întoarce în Europa.

Ce ar fi de făcut?

Mai întâi, principalele state europene ar trebui să se înțeleagă asupra realității acestui risc. Apoi, ar trebui să se concentreze asupra punctelor celor mai importante. Adică asupra chestiunilor economice și de securitate. Ar trebui stabilite clar, dar nu dogmatic, fundamentele instituțiilor. Comisia să se centreze pe esențial și nu pe detalii. Și, bineînțeles, totul ar trebui început de Franța și Germania. Izbânda lui Trump are meritul de ne a reaminti principiul fundamental al lui De Gaulle: nu te poți

baza pe națiuni străine pentru securitatea ta pe termen lung. De aici și necesitatea de a conserva un mijloc de apărare solidă.

Propensiunea factorului religios este o provocare pentru politica externă?

Când vine vorba de religie, trebuie să facem distincția între cele patru nivele de raportare. Nivelul antropologic, fundamental, care acoperă raportul personal al individului la spiritual; nivelul etnologic, care se referă la identitatea unei națiuni din punct de vedere religios; nivelul sociologic, cu influența patrimoniului cultural și, în fine, nivelul politic, cu manipularea religiosului. Făcând aceste distincții, evităm certurile inutile. În această discuție nu ne interesează decât nivelul politic.

De ce faptul religios a intervenit în câmpul politic?

În țările aparținând sociologic lumii musulmane, și care au făcut o dată parte din spațiul colonial european, toate sistemele politice au eșuat. Fie ele marxiste, sau numai autoritare. Singurul principiu ideologic care a mai rămas este cel religios. Succesul religiei în politică, acesta mai rămâne când totul a eșuat.

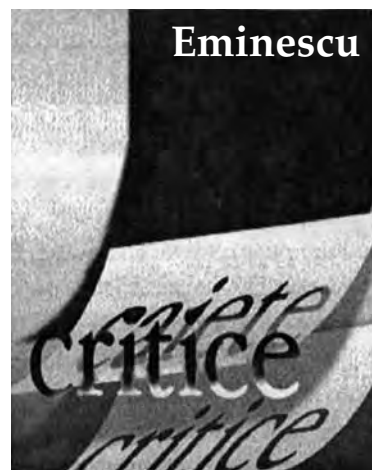
Cu ce va bulversa politica internațională venirea la putere a lui Donald Trump?

Trump are o manieră șocantă de a se exprima, sau cel puțin deconcertantă, însă nu spune numai prostii. Vom avea un peisaj curățat de legăturile moștenite după Al Doilea Război Mondial. Se va termina cu ele. Însă ce nu s-a terminat este realitatea intereselor. Trump își va da seama de anumite interdependențe. Și va realiza că avem cu toții interesul unei anumite stabilități, că o Europă prea slabă și prea haotică nu face bine Americii. Totuși, nu va face cadouri. El gândește în termeni de randamente vizibile, pe termen scurt sau mediu, fără o perspectivă mai largă. Nu are sentimente, pasiuni ideologice, ci numai o viziune destul de strâmtă. Însă nu cred în catastrofe, în vreun sfârșit pentru toate acordurile comerciale și alinațele. Va fi o oarecare separare, însă nu îl văd pe Trump în postura celui care va dirija dezagregarea lumii.

Florica DIMITRESCU

Din lumea culorilor lui Mihai Eminescu (II)

– O perspectivă lingvistică –



Résumé

Autorul articolului de față încearcă să indice, într-un tablou semnificativ, culorile utilizate de Mihai Eminescu în versurile volumului său din 1884 tipărit sub îngrijirea editorială a lui Titu Maiorescu. Sunt studiate non-culorile alb, negru, precum și cele șapte culori ale curcubeului, cu derivatele și substituenții lor.

Cuvinte-cheie: frecvența culorilor, statistică, portrete monocrome, portrete policrome, melancolie, pesimism, seninătate, Mihai Eminescu.

L'auteur a essayé de tracer un tableau significatif des couleurs utilisées par Mihai Eminescu dans le livre de poésie publié par Titu Maiorescu en 1884. Sont étudiées les non-couleurs blanc, noir et partiellement les sept couleurs de l'arc-en-ciel, avec ses dérivés et ses substituts..

Mots-clés: fréquence des couleurs, statistique, portraits monochromatiques, portraits plurichromatiques, mélancolie, pessimisme, sérénité, Mihai Eminescu.

Arhilexemul ALBASTRU

Apare des în special în natură, drept care se înregistrează și în poezia lui Eminescu, așa cum remarcă Vianu în *Eminescu*, 226. Despre *albastru*, Tohăneanu, *Studii* 93 consideră că este „din bogăția de culori a lumii, cea preferată de Eminescu, aceea a cerului și a mării, albastrul – simbolizând setea de infinit, lărgimea și profunzimea gândirii poetului” deși această preferință nu se traduce și printr-un număr prea ridicat de ocurențe în opera lirică a marelui poet.

I – Termenul cromatic *albastru* apare în poezia lui Eminescu în relație cu sferele semantice:

NATURA:

Înălțimile *albastre* – 8.

Lacul cel *albastru* – 88.

Ceriul *albastru* – 207.

Seninul cer *albastru* – 209.

Lacul codrilor *albastru* / Nuferi galbeni îl

încarcă – 87. Găldi în *Stilul*, 141, atrage atenția asupra acestor „fermecătoare versuri” în care atributul *albastru* s-a transformat în epitet poetic prin topică.

Versul: Codrii negri aiurează și izvoarele *i albastre* – 271 îi prilejuiește lui Irimia, *Limbajul*, 288 următoarea subtilă observație: „Densitatea codrului se convertește în întunecime realizând cu *albastrul* izvoarelor o cromatică de mare expresivitate, proprie picturii moderne”.

REGNUL VEGETAL:

[Flori] Alte roșii ca jăratec, *alte-albastre* – 73.

Flori albastre tremur' ude în văzduhul tămâiet – 213.

Flori albastre are 'n păru'i – 215.

Și uscat foșni mătasa pe podele.../ Între rosele de Șiras și *lianele albastre* – 269. Exotismul plantei tropicale *liana* (care mai apare în poeziile lui Eminescu și la p. 85,

185) este subliniat prin împrejurarea că aici i se adaugă atributul cromatic *albastru*, inadecvat, cel puțin aparent, la nivelul ochiului prozaic al cuiva care nu înțelege libertatea poetului – ca și a pictorului – de a nu ține totdeauna cont de realitatea strictă, ci de a se situa într-o lume paralelă unde cromatica – spațiu în care pictura se îngemănează cu poezia – „ut pictura poesis” – și-a dobândit un loc privilegiat.

REGNUL ANIMAL:

Mii de fluturi mici *albaștri* – 214.

O situație specială se degajă din versurile: „Ce frumoasă, ce nebună / *E albastru-mi dulce floare*” – 100, versuri asupra cărora revenim: aici se străvede aceeași imagine a *florii albastre* prezentă în categoria proprie a regnului vegetal dar care glisează ușor în categoria regnului animal, în speță uman, referindu-se, prin personificare, la o ființă feminină iubită... De altfel, titlul poeziei care conține versurile de mai sus este chiar *Floare albastră* – 97, iar întregul text se încheie cu versurile în care poetul evocă iubita pierdută: „*Floare albastră! Floare albastră! / Totuși este trist în lume*” – 100. Trebuie spus că această sintagmă bine cunoscută a lui Eminescu a fost mult discutată de diverșii exegeți ai poetului, de ex. în *Melancolia*, unde Gană analizează la p. 164 sfârșietorul vers final *Floare albastră, floare albastră* despre care amintește că pentru Vianu în *Opere* 2, 1972 p. 409 *floarea albastră* figurează ca „un simbol împrumutat romantismului german”, iar pentru Streinu este „o expresie cromatică pentru sentimentul infinitului, în care romanticii își scăldau spiritul”, „novalisiana *floare albastră*” (*Studii*, p. 475). Comparatistul L. Gálđi amintește, mergând pe aceeași linie de gândire, despre relațiile dintre *Floare albastră* și *die blaue Wunderblume* a romanticilor germani (*Stilul*, p. 97).

Dintre PĂRȚILE CORPULUI UMAN numai ochii pot avea, în mod natural, culoarea *albastru*, așa cum se regăsește și în poezia lui Eminescu:

Iar în *ochii ei albaștri* / Toate basmele s’adună – 41.

Visam la *ochi albaștri* – 248.

Ochii ei cei mari albaștri, de blândețe dulci și moi – 93.

Nu uita că’n lacrimi este taina *ochilor albaștri* – 209. Acest din urmă vers are o clară valoare estetică prin prezența enigmaticului, dar fermecător-magicului termen *taină*.

În versul „Noaptea lor [a ochilor] *albastră*” – 210 la prima vedere s-ar putea remarca o oarecare incongruență între cele două elemente lexicale specifice ochilor: *noaptea* lor, deci o culoare întunecată și *albastră* care, doar dacă i se adaugă banalul adjunct „închis” poate dobândi o tentă mai întunecată, devenind un fel de „bleumarin”. În cazul în speță însă Eminescu a sugerat nuanța mai închisă a ochilor tocmai prin poeticul *noaptea*. De menționat că în Simion, Șuteu, Eminescu PL în mai multe locuri ne întâmpină sintagma *albastru întuneric* (v. DLPE s.v.) tocmai pentru a desemna nuanța *albastru închis*.

OBIECTE, LOCURI:

Haină albastră stropită cu aur – 67.

Para lungă [a candeliei] se ‘nalță ‘n sus *albastră* – 224.

Dunărea albastră – 262.

Dormi în pace... / în *mormânt albastru* și’n pânze argintie – 17.

Relativ la versul precedent din *Melancolie*, G. Călinescu remarcă lexemele *albastru* și *argintie*, alături de alți termeni precum *părea, printre, nouri, poartă* etc., O, II, p. 575 care „roiesc” sub formă de „cuvinte rotacizante”. Aici, marele critic atribuie termenului „rotacizant” un cu totul alt sens decât cel tradițional folosit în lingvistică, în legătură cu „textele rotacizante”.

ABSTRACTE:

Vremile aurite / Ce *mitele albastre* ne le șoptesc ades – 132. Gálđi, *Stilul* 97, 209 face legătura între sintagma *mitele albastre* la Eminescu și expresiile din fr. *conte bleu*, germ. *blaue Marchen*.

III – SUBSTITUTE:

În poezia lui Eminescu din ediția lui Titu Maiorescu din 1884 am întâlnit un singur substitut sigur al lui *albastru*, *azur*: „Apare luna mare câmpiilor *azure*” – 135, deși nu s-ar putea vorbi aici de o sinonimie semantică perfectă dacă ne referim la etimonul lui *azur* care este fr. *azur* cu semnificația „albastru

deschis", adică *bleu* (PR 2017 s.v. *azur*).

Ne luăm permisiunea, însă, să mai adăugăm și un substitut mai îndepărtat și anume termenul *senin* cu valența sa cromatică "albastru deschis, *bleu*" pe care l-am citat mai sus chiar în combinație cu albastru în versul „*seninul cer albastru*" – 209. În DLPE există și interpretarea lui *senin* ca "albastru ca cerul", dar avem impresia că acolo nu s-a ilustrat cu exemplele cele mai potrivite. În paranteză fie zis, la destul timp după ce scrisesem rândurile de mai sus, am găsit confirmarea ideii de a introduce *seninul* în categoria nuanțelor de *albastru deschis* în următorul citat din WP din 11-13 XI 2016, p. 40: „Culorile acestui an, stabilite de institutul american Pantone, respectiv *albastru-seren* și roz-cuarț, se păstrează și în 2017", în care ne-a atras atenția compusul recent *abastu-seren*, în care *seren* "senin" a preluat „oficial" accepția de culoare. *Seren* este un termen de origine italiană și anume provine din *sereno* care are semnificațiile "senin, clar". Tohăneanu, *Studii* 90 consideră pe *senin* ca fiind „epitetul cerului înstelat și al mării, apoi al chipului omenesc – față, ochi, frunte, zâmbet", totul probat cu citate din Eminescu. Uneori *senin* figurează ca atribut particular cu o accepție cromatică referitoare la nuanța mai deschisă, *bleu* a ochilor. Semantic, *senin* este un substitut pentru nuanța *albastru deschis* sau *bleu*, acesta din urmă fiind un termen probabil neintrodus încă în lexicul din epoca lui Eminescu; *senin* ca substitut al lui *albastru* credem că poate fi exemplificat cu următoarele versuri:

Ochiul tău *senin* – 140.

Raza ochiului *senin* – 298.

Se poate avansa ipoteza că și în cazul culorii cerului, uneori măcar acesta poate fi *senin* în sensul că este fără nori, de o nuanță deschisă, *bleu*, să zicem ca în tablourile lui Tiepolo. Aceasta spre deosebire de cerul la Turner care în dublu sens este opus cerului *senin bleu* odată ce apare ca agitat, tulburat și de o culoare *albastru* întunecat, *bleumarin*. Astfel, la Eminescu este posibil ca valoarea sa semantică să fie cromatică în: „*Cer senin*" – 179, 188, 192, ca și în sintagme deosebit de poetice precum următorul context figurat în care se remarcă și aliterația s

s: „Atâta murmur de isvor / Atât *senin* de stele" – 150.

În schimb, nu ne putem hazarda să vedem „culoare" acolo unde nu este precum în: „*Visări senine*" – 195, unde *senin* este alăturat unui substantiv abstract, aflat în afara zonei cromatice. Ne-am oprit, totuși, asupra exemplului de față deoarece, pornind de la această originală combinație de termeni, Vianu, în *Eminescu*, 227 pune adjectivul *senin*, referitor la sensul său principal "limpede, liniștit" alături de câteva altele, des prezente în lirica eminesciană precum *blând*, *dulce*, *duios* care „cuceresc sufletul" sensibil la emoțiile iubirii.

IV – POZIȚIA termenului cromatic față de elementul determinat:

1) Elementul cromatic este, în cele mai numeroase cazuri, postpus: *Ceriul albastru*, *înălțimile albastre*, *flori albastre*, *ochi albaștri*, *mitele albastre* etc.

Uneori elementul cromatic este precedat de *cel*, *cea* – caz constatat și la alte culori – situație care îi împrumută culorii relief: *lacul cel albastru*, *ochii ei cei mari*, *albaștri*.

2) Elementul cromatic este rareori antepus: *albastra-mi dulce floare*.

V – TIPURILE DE ASOCIERI LEXICALE CROMATICE

Acestea figurează în două variante: sub formă de perechi și sub formă de sintagme multiple:

1) Perechile sunt alcătuite: prin juxtapunere între cei doi termeni: *albastra-mi dulce floare*; o situație deosebită apare când perechea este formată din două elemente poziționate una la stânga și cealaltă la dreapta termenului determinat, în cazul în speță, substantivul *cer*, în sintagma *seninul cer albastru*; Vianu, în *Eminescu*, 211 dă exemplul „*Ochii ei cei mari, albaștri*", alături de multe altele, pentru a ilustra un procedeu al liricii lui Eminescu și anume, aici, epitelele perechi – *mari*, *albaștri* – (asupra cărora insistă și Irimia, *Limbaajul*, 276) sunt juxtapuse. Numai că, pornindu-se numai de la o parte a versului „*Ochii ei cei mari albaștri, de blândețe dulci și moi*" s-a pierdut din vedere că, de fapt, ne aflăm, în cazul acesta, în fața unei

2) Sintagme multiple odată ce se întâlnesc aici o sintagmă cvadruplă, deci cu patru atribute, toate postpuse: Ochii ei *cei mari, albaștri... dulci și moi*, dintre care primele două atribute sunt juxtapuse iar următoarele două sunt unite prin *și*.

VI – ETIMOLOGIA termenilor:

Albastru provine din lat. *albaster*, *azur* este un neologism din fr. *azur* (atestat din 1829, DELR I), iar *seren* este un termen recent împrumutat din it. *sereno*.

VII – OCURENȚE – 31, dintre care 23 *albastru* și 8 substitute.

Arhilexemul VERDE

Vianu în *Eminescu*, 223 observă că *verdele* și *albul* sunt „epitete ale epocii” pe care Eminescu „le-a îmbogățit cu valori noi”.

Oricum, *verdele* este culoarea cea mai răspândită în natură, precum este reflectată și în acest atribut în lirica eminesciană; *verdele* cuprinde întregul peisaj românesc; acesta ni se perindă prin fața ochilor sub formă de codru (codrul cel atât de iubit de Eminescu, codrul „dureros” – 6, codrul „bătut de gânduri” – 64), de la câmpie la dumbrăvi, grădini, valuri de grâne până la tufe de mături...

I – Termenul cromatic *verde* apare în poezia lui Eminescu în relație cu următoarele arii semantice:

NATURA:

Și răspunde codrul *verde* / *Fermecat și dureros* – 6.

Tufe de mături ce cresc *verzi*, *adânce*, *dese* – 49.

Sunt unite *câmpii verzi* și țări *ferice* – 74.

Verzi dumbrăvi cu filomele – 195.

Vedeam *valuri verzi* de grâne – 249.

Valurile verzi de grâne legănându-se pe lanuri – 253.

Poala lui [a codrului] cea *verde* – 258.

În citatele precedente se remarcă un anumit stereotipism care se explică prin poezia noastră populară; de asemenea, termenii determinați reprezintă realități românești cum menționam mai sus. Singura excepție „exotică” este prezența *mirtului* în *Venere și*

Madona într-un context figurat simbolizând „castitatea: în versul Tu îmi pari ca o bacantă, ce a luat cu ‘nșelăciune / De pe-o frunte de fecioară mirtul *verde* de martir” – 49 unde, de altfel, conform DLPE, este unicul context din Eminescu ce conține rarul lexem.

Tot referitor la natură figurează atributul *verde* în versul în care acesta este combinat cu termenul *umbră*: „*umbră verde* cu misterioase dungi” O., I, 159, sintagmă comentată de Vianu în *Eminescu* 205 astfel: „Epitetul [aici] nu mai pare nici ornant, ci el pictează un aspect particular al naturii”. Aceeași sintagmă, *umbră verde*, îi prilejuiește lui Irimia în *Limbaajul*, 288 următoarea constatare: „Din contopirea umbrei cu iarba, umbra primește culoarea *verde* a ierbii”.

OBIECTE:

În două cazuri *verde* apare în *Scrisoarea a III-a* însoțit de termenul *flamura*:

Iară *flamura cea verde* se înalță an cu an – 254.

În *zadar flamura verde* o ridică înspre oaste – 259; în cele două citate sintagma *flamura (cea) verde* are o valoare simbolică, referindu-se la turci, individualizându-i.

Din versurile de mai sus de la „natură” poate fi socotit *verde* epitet ornant, dacă nu greșim, numai în *verzi dumbrăvi* din caza antepunerii atributului sau în *valuri(le) verzi*, grație alianței oarecum insolite a lui *verde* cu *valuri* și de la „obiecte” în sintagma *flamura verde*, pentru semnificația sa emblematică.

II – DERIVATE:

Și în acest caz, referința este tot la natură:

Hai în codrul cu *verdeață* – 98:

Iarna – grădini, *verdeață*, / Vara petreceri – 128.

iar dintre părțile corpului omenesc culoarea *verde*, sub forma derivată *verzui*, se referă, evident, la ochi:

Vr’un pedant cu ochii cei *verzui* – 241. În legătură cu acest atribut al ochilor nu considerăm că interpretarea din DLPE – „depreciativ” – ar fi cea mai adecvată.

IV – POZIȚIA termenilor cromatici față de elementul determinat



În structura construcțiilor cu *verde* predomină cele substantive alcătuite din substantiv plus adjectiv, deci cu *verde* postpus ca în: *valuri verzi, codrul verde, câmpii verzi*, cu varianta rară a adjectivului antepus: *verzi dumbrăvi*. În alte situații figurează unele alcătuite și cu *cel, cea*: *poala cea verde, flamura cea verde, ochii cei verzi*, cazuri în care atributul împrumută un anumit relief artistic termenului cromatic. De subliniat și celelalte atribute ale codrului, mai ales cel de al doilea, *fermecat* și *dureros* (este vorba de o poezie din prima tinerețe a poetului) ca și ale tufelor de mături – *adânce, dese*.

V – TIPURILE DE ASOCIERI LEXICALE cromatice: se remarcă prin combinarea în două sintagme multiple, ambele triple: una alcătuită prin juxtapunere: (tufele de mături) *verzi, adânce, dese*, cealaltă în care ultimele două atribute sunt legate prin conjuncția *și*: (codrul) *verde, fermecat și dureros*.

VI – ETIMOLOGIA termenilor:

1 termen latin: *verde* din lat. *vir(i)dis*.

2 derivate pe teren românesc: *verdeață* din *verde* plus suf. *-eață* și *verzui* din *verde* plus suf. *-ui*.

După cum se poate remarca din cele de mai sus, culoarea *verde* are, în poeziile publicate de Maiorescu în ediția sa din 1884, o prezență sporadică dar cu, subliniem, o semantică destul de bogată. Cercetările care au avut în vedere întreaga creație eminesciană probează însă că poetul a utilizat de multe ori *verdele* fie în sintagme încărcate de farmec ca în poezia populară, fie acoperite cu podoabe stilistice în alte creații (v. Tohăneanu, *Expresia*, passim). De altfel, Ramiro Ortiz, traducătorul lui Eminescu în 1927, îl consideră pe acesta ca un adevărat copil al naturii (verzi) „il poeta romeno della foresta e della polla” („poetul român al pădurii și al izvorului”)” (R. lit. 21 mai, 1932 citat de L. Boia în M. Eminescu, p. 115).

VII – OCURENȚE: 12, fără substitute.

Arhilexemele VIOLET și INDIGO

Ultimele două culori din spectrul solar, *violet* și *indigo* nu apar sub aceste forme în Eminescu. Despre *violet* se știe că a fost atestat de la sfârșitul sec. al XVIII-lea (din anul 1779 în D.Z. Furnică, *Din istoria comerțului la români, mai ales băcănia*, București, 1908, în DLR) iar non-prezența sa la Eminescu poate avea două explicații: fie poetul nostru, pur și simplu, nu a cunoscut neologismul, fie i s-a părut mai semnificativ-poetică înfățișarea sa românească, *vioriu*. Termenul *indigo* este un neologism mai recent, pe care chiar că nu-l putea cunoaște Eminescu, dar pentru culoarea respectivă credem că a folosit termenul *vânăt*, drept care, în acest articol am considerat că *indigo* poate corespunde lui *vânăt* iar *violet* poate corespunde lui *vioriu*. Iată-le:

Arhilexemul INDIGO

poate fi identificat la Eminescu în VÂNĂT.

I – Termenul cromatic *vânăt* apare în poezia lui Eminescu în relație cu:

CORPUL OMENESC:

Visați la *ochii vineți* – 157.

Ale ei *buze* se văd *vinete* și *supte* – 206.

Buzele-i lipite ce *vinete* îi sunt – 218.

OBIECTE:

Un *vânăt giulgi* se 'ncheie nod – 281.

Noaptea potolit și *vânăt arde focul* în cămin – 71.

II. DERIVATE:

Buza ta învinețită de-al corupției mușcat – 48.

Ușoara 'nvinețire a subțirelor mătăsurii – 204.

În aceste ultime două versuri Vianu, *Eminescu*. 206 vede notarea unui „epitet individual” care, în concepția sa, are o însemnătate deosebită.

IV – POZIȚIA termenilor cromatici în raport cu elementul determinat:

În cele mai numeroase cazuri apare poziția postpusă a lui *vânăt* față de elementul determinat; *ochii vineți*, *buze vinete*, *buza învinețită* și rareori antepus: *vânăt giulgi*, *vânăt arde focul*, structuri în care această culoare își dezvăluie unele valori estetice.

V – TIPURI DE ASOCIERI LEXICALE CROMATICE: acestea apar sub forma unei perechi precum *buze vinete* și *supte* în care între cele două atribute se află conjuncția și.

VI – ETIMOLOGIA:

1 termenul *vânăt* este moștenit din lat. *venetus*.

2 lexeme: *învinețit* și *învinețire* sunt derivate pe teritoriul limbii române din *învineți*, verb format în interiorul românei din *în* + *vânăt*.

VII – OCURENȚE: 7, fără substitute.

Arhilexemul VIOLET

Corespunde, terminologic, în lirica lui Eminescu, culorii VIORIU “un violet deschis, liliachiu”, o culoare foarte plăcută, delicată.

I – Termenul cromatic *vioriu* apare în poezia lui Eminescu în relație cu:

OBIECTE:

Mii de *fire viorie* – 239.

Cupido... va ascunde.../ *Vioriul glob* al lampei – 269.

CORPUL OMENESC:

Ochii căzuți în capu-i și *buze viorie* – 2.

sau în alte combinații cu substantive ce reprezintă NATURA:

Zăpadă viorie din obrajii tăi subțiri – 210.

Tâmpla bate liniștită ca o *umbră viorie* – 205.

Dintre toate contextele de mai sus, îmbinarea cea mai puțin așteptată și cea mai poetică este *zăpadă viorie* din cauză că *zăpada* proaspătă, de curând căzută, deci curată, reprezintă, alături de *lapte* sau de *crin*, chiar unul dintre simbolurile *albului* (de ex. Tu... te apropii / *Albă* ca *zăpada* iernii – 71). În textul supus discuției acum, însă, este vorba de o construcție metaforică cu referire la albeața imaculată a obrajilor subțiri prin care se străvăd vinele albastrii. Asupra acestei sintagme insolite se apleacă G. Călinescu, care în O. II, p. 468 observă: „Pupila lui Eminescu capătă pentru candoarea corporală o acuitate rară. Cu o lupă el urmărește «pielita», prin transparența căreia vede «parcă vinele viorii»”; aici G. Călinescu alătură „stilul de discreție «disecție» picturală a lui Th. Gauthier, dar la Eminescu stăpânește albul”. Vianu în *Eminescu*, p. 207 discută admirativ această sintagmă deoarece până la Eminescu nu se mai făcuse asocierea dintre *albul zăpezii* și nuanța cuprinsă în termenul cromatic *vioriu*.

După cum se observă, lexemul *vioriu* apare rareori în lirica eminesciană; toate construcțiile cu *vioriu* de mai sus sunt substantive și elementele cromatice sunt postpuse, cu o singură excepție, unde *vioriu* apare antepus: *vioriul glob al lampei* și în care se poate detecta o anumită valență poetică.

ETIMOLOGIA:

Vioriu provine din *vioară*² plus sufixul specific nuanțelor cromatice *-iu*. La rândul său *vioară*² (din lat *viola*) are accepția “toporaș” (bot. “plantă de culoare albastru-violet”).

OCURENȚE: 5, fără substitute.

În total, etimologiile termenilor cromatici prezenți în această lucrare – care are în vedere exclusiv limba română din partea a

doua a secolului al XIX-lea – sunt următoarele: pe primele două locuri sunt fie elementele de origine latină, fie numeroasele derivate realizate în interiorul limbii române (în general bazate tot pe termeni moșteniți din latină), ceea ce dovedește, odată în plus, marea capacitate a românei de a crea noi termeni. Cantitativ, urmează unele lexeme de proveniență slavă; puține cuvinte provin din termeni explicabili prin limbi diverse precum neogreaca, maghiara, turca, foarte rare cuvinte din română din domeniul cromatic pot fi comparate cu cele corespunzătoare din albaneză, iar elementele neologice, și acestea foarte puține, sunt reprezentate prin lexeme de sursă franceză, italiană, germană. În fine, sunt și câțiva termeni cu etimologie necunoscută.

În afara denumirilor de culori și de non-culori luate în discuție *supra*, am mai întâlnit în lirica marelui nostru poet Eminescu o serie de alte elemente cromatice reprezentate prin:

NUANȚELE INDEPENDENTE de rădăcinile termenilor cromatici examinați mai sus. Propunem această denumire, „nuanțe independente”, pentru a se face distincția pe care o socotim necesară față de nuanțele dependente (precizăm că nu am întâlnit această separație, *sauf erreur!*, în nici una dintre lucrările închinat cromaticii la noi în țară sau pe alte meridiane). Până acum, în corpul lucrării, am discutat o serie de nuanțe dependente de arhilexemele examinate *supra*. Astfel, *albicios* este un derivat dependent de rădăcina sa *alb*, iar *verzui* are la bază adjectivul de care este legat etimologic – *verde*. În schimb, de pildă, nuanța *sur* este independentă, neavând nici o relație etimologică cu vreunul dintre celelalte lexeme cromatice.

În poeziile lui Eminescu cuprinse în ediția lui T. Maiorescu apărută în 1884, analizate în prezenta lucrare se înregistrează următoarele NUANȚE cu caracter INDEPENDENT:

SUR

Are sensul comun “cenușiu”, cum apare în cele mai multe situații – dintre care unele

au fost sensibil prezentate în Tohăneanu, *Expresia*, 108 sau în Irimia, *Limbajul*, 292. Este un termen bine reprezentat în lirica eminesciană:

Agățat de pietre *sure* un voinic cu greu le sue – 204.

O cucuvaie *sură* pe una [o cruce] se așază – 18.

Colonii de lumi pierdute / Vin din *sure* *văi* de chaos pe cărări necunoscute – 238.

O făclie e înfiptă într'un stâlp de peatră *sură* – 90.

Sură-i sara cea de toamnă; de pe lacuri (corectat de Creția, C. XXIII din *lacul*) *Apa sură* / Înfunđa mișcarea-i creață între stuf la iezătură – 211 (iezătură "stăvilă").

Scântee marea lină, și placele ei *sure* / Se mișc una pe alta ca pături de cristal / Prin lume prăvălite – 135 (Creția, C. XVII aduce două corecturi acestor versuri: după *cristal* nu există punct și virgulă (;) care ar întrerupe ne logic fraza, cum apare în ediția lui Maiorescu, iar în versul al doilea termenul corect este *lume* în loc de *lunce* ca în ediția Maiorescu). Tot aici, metaforic, *placă* are accepția "val, undă". În DLPE este singura atestare a termenului *placă*, pl. vechi *place*, azi *plăci*.

În versul: „Se coceau (corectat de Creția, C. XIII din *cocea*) pe vatra *sură* două turte în cenușă” – 212 se remarcă prezența unui substantiv identic din punct de vedere cromatico-semantic, *cenușe*, prezent și în alt vers, tot împreună cu *sură*: „Colo, cenușa *sură* în părăsita vatră” – 222; în acest vers se poate detecta în sintagma *cenușa sură* o exprimare pleonastică, probabil aleasă înadins de poet pentru a sublinia culoarea mohorâtă a cenușii.

Trebuie remarcat că *sur* are și alte sensuri non-cromatice care, deci, nu intră direct în sfera de interes a cercetării noastre, dar despre care credem că merită să fie semnalate. Astfel, în:

Vremi apuse, sure – 76 apare accepția "din trecut, umbrite de trecerea anilor" DLPE

sau semnificația "trist" în *cer sur* – în versurile:

Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri / Căci al nostru-e *sur* și rece – marea noastră-i de îngheț – 200.

ETIMOLOGIA:

Sur este un termen de proveniență slavă, având la bază un etimon bulgar sau srb., *sur*.

OCURENȚE: 8.

MOHORÂT

Acest termen cromatic, în raport cu alți termeni ce exprimă culorile, se distinge prin faptul că nu corespunde unei culori anume, ci doar dă indicația că este vorba despre o nuanță întunecată a culorilor pe lângă care apare: „O dungă *mohorâtă* și gălbuie” 212.

Sau, pur și simplu, se identifică cu calitatea de a fi "întunecată" care se regăsește în descrierea succintă a sordidei tavernă din *Împărat și proletar*: „Pe bănci de lemn în scunda tavernă *mohorâtă*” – 127.

Figurat, *mohorât* are accepția "posomorât" ca în versurile: „Pe-a altarului icoană ... palidă și *mohorâtă* Maica Domnului se vede” – 89.

De remarcat că în toate cele trei citate *mohorât* nu figurează singur, ci asociat cu alte trei atribute: *gălbuie*, *scundă* și *palidă*, dintre care numai *scundă* nu are semnificație cromatică.

ETIMOLOGIA:

Mohorât provine din verbul *a (se) mohorî* – folosit în general în legătură cu schimbarea vremii din caldă și veselă în tristă și închisă. Verbul, la rândul său, are la bază substantivul *mohor*, o plantă furajeră, care provine din magh. *mohar*.

OCURENȚE: 3.

POSOMORÂT

Trebuie menționat că *mohorât*, discutat imediat mai sus, are un sinonim parțial în *posomorât*, care are tot sensul "întunecat", ca în cazul când determină substantivul *pânze* "tablouri": „Zugrăvește din nou iarăși *pânzele posomorâte*” – 198 sau când se referă în general la stările sufletești negative ale omului, așa cum apare, de ex. în *Stătea posomorâtă* / Cu fețe 'ntunecoase, o ceată pribe-gită – 127.

ETIMOLOGIA:

Posomorât se explică prin verbul *a posomorî*, termen cu etimologie necunoscută.

OCURENȚE: 2.

În fine, alți termeni cu accepții cromatice se întâlnesc la Eminescu, fiecare cu câte o singură ocurență în volumul editat de Titu Maiorescu în 1884:

BRUN “cafeniu închis”:

În versul „Răcoarea nopții brună” – 76, se întâlnește o insolită combinație lexicală, având în vedere că i se atribuie răcorii o calitate exprimată printr-o culoare. Acesta poate fi un bun exemplu de sinestezie între o senzație calorică și un element vizual cromatic.

ETIMOLOGIA:

Brun este un neologism de origine franceză (atestat din 1841 în DELR, I).

CĂRUNT:

Un sinonim parțial al termenului *sur* este *cărunt*, folosit în limba comună așa cum apare și în proza lui Eminescu, relativ la păr. În poeziile cercetate pentru acest articol am întâlnit cuvântul *cărunt* numai o singură dată în versul: „Visul apelor adânce și a stâncelor cărunte” – 199. Aici, în singulara îngemănare a lexemelor *stânce* cu *cărunte* apare o accepție deosebită a termenului *cărunte* și anume “bătrâne” determinată de personificarea acelor vechi stânci, personificare cu totul insolită în general odată ce stâncile nu numai că nu pot avea o podoabă capilară, dar nu au nici un fel de vegetație care, eventual, ar putea fi asemănată cu părul. Oricum, *cărunt* sugerează “vechi-meia”, așa cum corect se explică în DLPE.

ETIMOLOGIA:

Cărunt este de origine latină, din *canutus*.

FEL DE FEȚE:

Cu totul altul este cazul unei sintagme precum *fel de fețe* care în versul: „Rose roșie de Șiras și liane ‘n fel de fețe” – 268 a căpătat un sens cromatic în sensul că în acest con-

text are semantismul “felurit colorat, pestriț”. Să observăm că pe pagina următoare, – 269, figurează din nou exotica *liană* însoțită însă de culoarea, de asemenea neașteptată în acest context, *albastru*, pentru care v. *supra*.

ETIMOLOGIA:

Fel provine din magh. *fele*, iar *față* este moștenit din lat. *facia*.

ÎMPISTRIT:

Termenul *împistrit*, cu sensul “zugrăvit în mai multe culori, împestrițat”, apare în poezia lui Eminescu într-o ambianță arhaizantă, evidențiată de inversarea elementelor alcătuitoare ale formei *alungat-o-ai*. Este bine cunoscut că Eminescu frecventa și utiliza așa cum am arătat mai sus, cu interes limba veche românească (v. Dimitrescu, *Eminescu*, p. 246-266).

Alungat-o-ai pe dânsa, ca departe de părinți / În coliba împistrită ea să nasc ‘un pui de prinț – 211.

Dar, de fapt, trebuie să mărturisim că este dificil de susținut că *împistrit* este absolut cu siguranță un arhaism atâta timp cât acest termen apare și în limba populară, după cum am semnalat în lucr. cit., p. 264.

ETIMOLOGIA:

Împistrit provine din verbul *împistri* de origine slavă, din *pistriti*.

De remarcat că totalul nuanțelor independente și dependente este echilibrat în opera lirică eminesciană, primele fiind în număr de 16 și cele din urmă în număr de 17.

Referitor la cantitatea culorilor din opera lirică a lui Eminescu, putem afirma că ele intră în patru categorii din perspectiva ocurențelor:

a) prima categorie cuprinde elementele cromatice cele mai frecvente care sunt: *albul* cu 152 de ocurențe, *negrul* cu 97 de ocurențe și *galbenul* cu 88 de ocurențe. De specificat că acest număr ridicat de ocurențe se datorează nu numai culorilor propriu-zise, ci și bogatelor substitute ale acestora. De asemenea trebuie precizat că *albul* (cu substitutele

lui) se detașează de toate celelalte (reamintim că G. Călinescu remarcase că la Eminescu stăpânește *albul*) atât prin faptul că această non-culoare are cel mai mare număr de ocurențe, 54, și, de asemenea, cel mai ridicat număr de substitute, 98. Decalajul dintre următoarele două – *negrul* (97) și *galbenul* (88) – nu este foarte semnificativ, cu o singură observație: *galbenul* este foarte puțin reprezentat cromatic propriu-zis, 15, în schimb are extrem de numeroase substitute, 75;

b) a doua categorie o constituie elementele cromatice cu o prezență medie: *roșul* cu 52 de ocurențe, *albastrul* cu 31 de ocurențe și *verdele* cu 12 ocurențe: diferențele dintre lexemele din prima categorie și cele din a doua sunt importante, ca și distanțele dintre acestea trei;

c) a treia categorie conține elementele cromatice cu o slabă prezență: *indigoul* (*vânătul*) cu 7 ocurențe și *violetul* (*vioriul*) cu 5 ocurențe, cu diferențe extrem de mici între ele două și ambele (ca și *verdele* din categoria b) nu cunosc substitute;

d) ocurențele tuturor NUANȚELOR INDEPENDENTE sunt 17, în timp ce nuanțele DEPENDENTE sunt în număr de 16, cum am specificat mai sus.

Totalul celor patru categorii este de 461 de ocurențe cromatice (evident că aici nu s-au socotit decât cele 17 nuanțe independente, deoarece cele 16 dependente s-au numărat la fiecare arhilexem în parte).

De aici observăm, ca o primă concluzie, cât de „colorate” sunt poeziile lui Eminescu, dintre care cele mai multe cuprind cel puțin un epitet cromatic pe fiecare pagină din ediția supusă discuției. Din această perspectivă am vrea să atragem atenția asupra poeziei *Egiptul*, probabil cea mai „colorată” dintre textele lirice ale lui Eminescu. Iată impresionanta suită cromatică din această poezie în succesiunea din text:

valuri *blonde*, cerul d'Egiptet desfăcut în *foc* și *aur*, maluri *gălbii*, flori unele *albe*... ca *argintul* de *ninsoare*, /alte *roșii* ca *jăratec*, alte *albastre*, tufele de măhuri ce cresc *verzi*, oglinda-i *galben-clară*, câmpii *verzi*, i-a 'mbrăcat cu-*argint* ca 'n soare, *să lucească*, nisipuri *argintoase*, haină de *aur roș*, se arun-

că 'ntunecat, sulite de-*argint*, vremuri apuse, *sure*, crânguri *auriți*, noaptea-i *clară*, *luminoasă*, undele visează *spume*, marmuri *albe*, veștmintele lor *dalbe*, harfe de *argint*, răcoarea nopții *brună*, oglinda lui de *aur*, flamingo cel *roș*, luna *argintește* Egiptul, *argintos* gând, mere de-*aur*, (î)n săli *lumină luce*.

Se pot număra aici nu mai puțin de 8 elemente cromatice din toate categoriile (culori, non-culori, nuanțe), cu 37 de ocurențe în numai 6 pagini (73-78), exprimate, pe lângă numele cromatic propriu-zis, în variate alte modalități. Astfel:

alb apare sub următoarele înfățișări: *albe*, ca *argintul* de *ninsoare*, *argintoase*, cu *argint*, *să lucească*, *albe*, *dalbe*, de *argint*, *argintește*, *argintos*, *să lucească*, *clară*, *luminoasă*, *spume*, *lumină luce*;

galben: *blonde*, *aur*, *gălbii*, *galben-clară*, *auriți*, *aur*;

roșu: *foc*, *roșii*, *jăratec*, *roș*;

albastru: *albastre*;

verde: *verzi*;

brun: *brună*;

întunecat: *întunecat*;

sur: *sure*.

Se poate observa – și este oare întâmplătoare? – absența din *Egiptul* a unui element cromatic foarte frecvent în lirica eminesciană – non-culoarea *negru* (dar apare o singură dată substitutul *întunecat*).

În cu totul alt registru criticul literar Alex Ștefănescu analizează, în articolul DE apărut în Rom. lit. 24, din 10 iunie 2016, p. 13-14, chiar poezia *Egiptul*. Autorul nu acordă deloc atenție culorilor deși, în citatele date în textul său, acestea sunt destul de numeroase, după cum le-am notat și discutat *supra*. Dar, mai presus de orice – deși, de altfel, îl știam foarte sensibil-receptiv la frumusețile poeziei în genere – fie-ne permis să ne îndoim de justetea cel puțin a unora dintre observațiile sale critice când afirmă despre *Egiptul* că are un „caracter naiv-livresc”, în care Nilul este „luat din manualele școlare”, că „frumusețea peisajului este greoaie, barocă și rămâne exterioară poetului” sau că „Urmează un lung discurs prolix, încărcat de podoabe ca un veștmânt preoțesc”. Pe de o parte nu considerăm că Eminescu are nevoie de vreun fel de „apăra-

re" și, pe de altă parte, deși am dori să respectăm interpretările criticului său, cum oare se poate spune că la Eminescu „trestiile care «Par a fi snopuri giganti de lungi sulite de-argint» nu seamănă deloc cu trestiile de pe malurile lacurilor din copilăria poetului” (!!).

În total am întâlnit în poeziile lui Eminescu din prima sa ediție din 1884, dacă am socotit bine, un număr de 461 de termeni cromatici originari și câțiva ce reprezintă alte domenii decât cele din sfera culorilor, dar care au preluat semnificații cromatice. Dintre aceștia s-a remarcat marea frecvență a familiilor de cuvinte-antonime *lumină* și *întuneric*, ca și a celor trei metale puse în discuție mai sus: *argint* pentru *alb*, *aur* și *aramă* pentru *galben*.

Credem că nu este lipsit de interes să constatăm în lirica eminesciană atestarea unor termeni specifici picturii, ca și a unora dintre ustensilele utilizate în epoca poetului:

CĂRBUNE:

Părea că umbra cu *cărbune*-i zugrăvită 204.

CULOARE:

Moaie pana în *coloarea* unor vremi de mult trecute – 198, o memorabilă construcție metaforică.

ICOANĂ, termen frecvent în lirica eminesciană:

[Ea] e *icoană* de lumină – 3.

Credința zugrăvește *icoanele* 'n biserici – 18, o bine cunoscută și frumoasă personificare.

Pe-a altarului *icoană* în de raze roșii frângeri / Palidă și mohorâtă maica Domnului se vede – 89.

Ș'o să 'mi resai ca o *icoană* / A pururi verginii Marii – 107.

Ochiul vostru vedea 'n lume (sic!) de *icoane* un palat – 200.

Oamenii din toate cele fac *icoană* și simbol – 201.

Sub *icoana* afumată (sic!) unui sfânt cu comănac – 212 (în acest vers pare a lipsi ceva, dar în Creția, C. nu se specifică nimic, așa cum nu se menționează nimic în versul citat *supra* de la p. 200).

Pe-a *icoanei* policioară busuioc și mint' uscată – 212.

Ce e poezia?... / voluptos joc cu *icoane* și cu glasuri tremurate – 201, o modalitate de definiție a poeziei printr-o indelebilă construcție metaforică la care participă și un element pictural, *icoana* – *ut pictura poesis*...

ÎNCONDEIA:

Sprâncenele arcate .../ ce o singură trăsura măiestrit le *încondeie* – 205; aici a *încondeia* are sensul metaforic "a contura".

PÂNZĂ are de mai multe ori în poezia lui Eminescu accepția metonimică "tablou": [Rafael] a creat pe *pânza* goală pe Madona Dumnezee – 48.

Ardeți acele *pânze* cu corpuri de ninsori – 131.

Zugrăvește din nou iarăși *pânzele* posomorâte – 198.

S'o desmierzi / Ca pe o marmoră de Paros sau o *pânză* de Corregio – 274 (corect Correggio, eroare care i-a scăpat lui Creția în C).

TABLOU:

Privirea scrutătoare, ce nimica nu visează / ce *tablourile* minte, ce simțirea simulează – 200.

TRĂSURĂ:

Termenul *trăsură* are la p. 205 semnificația "linie, contur" v. *încondeia*.

ZUGRĂVI:

Credința *zugrăvește* icoanele-n biserici – 18.

Al ei chip se *zugrăvește* plin și alb – 204.

Zugrăvește din nou iarăși *pânzele* posomorâte – 198.

Muchi de stâncă, vârf de arbor ea [luna] pe ceruri *zugrăvește* – 268 – o interesantă topică inversată între predicat și complemente.

V. și *cărbune*, *pânză*.

La Eminescu se întâlnesc mulți alți termeni din sfera picturii, o dovadă în plus pentru cât aprecia „omul deplin al culturii române” – cum l-a numit Noica pe poet în *Introducere*, 107 – acest nobil domeniu artistic în special în proza sa, mai ales în *Cezara*, Aici ne întâmpină și alte lexeme din sfera picturii, precum și unele ustensile specifice artelor din acele vremuri. de ex.: *creion*, *des-*

emn, a desemna, model, penel, pinsulă, paletă, a picta, pictor, pedestal de lemn, a schița, schiță.

De asemenea, este semnificativă aplicarea poetului nostru față de o seamă de artiști de primă mână evocați în lirica sa, de ex. pictorii renascentiști Rafael, citat de două ori în *Venere și Madonă*, la p. 48, 49, Antonio Allegri Correggio sau Giacomo Palma.

Un alt argument al interesului lui Eminescu pentru arte, și în special pentru pictură, este că unul dintre personajele importante din nuvela *Cezara* este un bătrân pictor, Francesco, „c-o barbă sură, îmbrăcat cu-o bluză de catifea” (Simion, Șuteu, Eminescu, PL, p. 77) care „a fost [ucenic] la un sculptor” și a „umplut suprafața pereților cu ornamente și basoreliefuri” (*op. cit.* 79). Pe Francesco îl surprindem în activitate, în „odaia lui care-i este și atelierul unde se află și uneltele sale de lucru – palete, pinsule, pedestalul negru de lemn” (82); pictorul lucrează la tabloul *Căderea îngerilor* pentru care Cezarei i se pare potrivit, ca *model* (un termen și un personaj des utilizat de către pictori și sculptori) pentru demon, tânărul și frumosul călugăr Ieronim, dar Francesco îi replică făcând referință la un alt tablou „Ce frumos [ar fi] Adonis în tabloul *Venus și Adonis*, d-ta Venus, el Adonis” (*op. cit.* p. 77). În atelier este amintit și pictorul Giacomo Palma, specializat în exprimarea frumuseții feminine, sau tânărul sclav Antinous (*op. cit.* p. 78) din Bitinia, devenit prototip al esteticii masculine în antichitate, iar din sculptură, este evocată „marmura” (cea de Paros în *op. cit.* p. 90), masiv prezentă în creația lirică a lui Eminescu (v. frumoasa analiză a nuvelei *Cezara*, în volumul *Melancolia*, p. 184-185, al regretatului G. Gană, căruia, personal, îi simt lipsa din peisajul criticii noastre literare, cunoscându-l de când era în primul an de Facultate un prea timid, dar extraordinar de aplicat și de sensibil student).

Nu de puține ori Eminescu se servește de culori pentru a realiza un anumit tip de atmosferă în creația sa lirică. Astfel, uneori, o ambianță misterioasă care transpare din versurile „În salele pustie lumine roși de torții / Rănesc întunecimea ca pete de jeratec”, alteori scene de violență: „Prin aerul cel roșu

femei trec cu arme’n braț” sau de vrajă: „Stă copila lin plecată / Trandafiri aruncă roșii / Peste unda fermecată”. De asemenea, Eminescu scoate în relief contraste evidente exprimate prin culori: „Iar prin mândrul întuneric al pădurii de argint” sau „Zugrăvește umbre negre / pe câmp alb ca zăpada”; de aici până la a crea adevărate portrete sau chiar tablouri distanța nu este prea mare.

Credem că se poate afirma astfel că, artist poliedric în pectore, Eminescu are reale calități de pictor, drept care Călinescu face constatarea (ILR p. 409) că are „strofe de o pictură sigură”, iar Vianu, *Eminescu*, p. 205 subliniază că *verdele* „pictează un aspect particular al naturii” ca apoi, generalizând, să aprecieze simțul vederii la Eminescu care „are o acuitate neobișnuită în perceperea formelor, a culorilor”. Conform observației perspicace a lui Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 207, în chip special Eminescu se dovedește a fi „un puternic tip senzorial, dar mai cu seamă vizual”. Tohăneanu, unul dintre cei mai delicați exegeți ai lui Eminescu, în *Studii*, p. 93, scrie despre „înclinarea către pictural” a poetului iar în *Expresia*, p. 110 despre redarea „cu grație, [a unor] detalii de portret sau de peisaj”. Despre *Înger și Demon*, rafinatul Negoșescu în *Poezia*, p. 26, socotește că poate fi comparat, prin gingășie, cu Giotto, iar Irimia, *Limbaajul*, p. 288, trimite, cu subtilitate, chiar mai aproape de noi, la „pictura modernă”, punând accentul pe cromatică de mare expresivitate a lui Eminescu. În fine, Alex Ștefănescu conchide în articolul său despre *Scrisoarea I*, amintit mai sus, că „În afară de neobișnuita sa imaginație prospectivă, Eminescu are și capacitatea de a-și vizualiza ideile” (R. lit. 18-19 IV 2016, p. 17; sublinierea ne aparține pentru că, vrând-nevrând, ne-a venit în minte un alt mare scriitor român, Camil Petrescu, din păcate, aproape uitat cel puțin de scenele noastre... De altfel, dacă ni se permite o „actualizare”, iată ce scrie doamna Daria Ghiu, critic de artă, în *Obs. cult.* din 4 martie 2016, p. 21 despre genul de pictură poetică al Mariei Vianu în expoziția sa intitulată „Calea spre lumină”, deschisă, în martie 2016, la București: „Lucrările Mariei

Vianu sunt *picturi-haiku* (subl. n.), forțate să interiorizeze natura, anotimpul, într-o stare“, deci tot *ut pictura poesis...* De altfel, să ne amintim ce observa poetul Charles Baudelaire despre pictorul Delacroix: „Delacroix, toujours respectueux de son idéal, est souvent, à son insu, *un poète en peinture*“ (subl.n.). În această privință, v. și opinia lui Caracostea în *Arta*, pp. 199-201.

Dar cea mai peremptorie probă a atracției lui Eminescu spre pictură o dă, cu claritate, opera sa lirică unde, cu ajutorul a numai câtorva elemente cromatice, ca veritabili „vectori“ vizuali, poetul schițează o serie de mini-, uneori maxi-, cu precădere portrete feminine. Să nu fie și acest har special al lui Eminescu în legătură cu cei trei pictori renascentiști amintiți de el, cunoscuți și recunoscuți, de fapt renumiți, tocmai prin portretele de femei? Eminescu zugrăvește prin cuvinte în genere siluete de tinere, uneori în mișcare, reprezentate printr-o singură culoare, deci cu caracter monocromatic.

O paranteză înainte de a trece la exemplificări: menționăm că cifra care precede citatele reprezintă numărul de termeni coloristici utilizați în fiecare, cifra de la sfârșit trimite la pagina din Eminescu P, iar în paranteza finală se notează denumirile celor două sau *n* culori prezente în text.

Iată un portret monocromatic în alb:

3. O umbră dulce cu *de-argint* aripe *albe*
Cu doi ochi ca două basme mistice, adân-
ce, *dalbe* – 198

(de argint „alb strălucitor“, alb, dalb „alb“).

Sau *alb* cu o notă cromatică aparținând altei culori, *galbenul*, întruchipat prin metalul denumit *aramă*:

3. De treci codri de *aramă*, de departe vezi
albind

Ș’auzi mândra glăsuire a pădurii *de argint*
– 213

(aramă „galben“, albind, de argint).

Dar cele mai numeroase portrete se sprijină pe două sau mai multe culori diferite (deși, mai puțin frecvent, aceeași culoare

poate figura de 2 sau de 3 ori în citat), deci sunt **bi-** sau **pluricromatice**:

2. Ea se uită... Păru-i *galben*,
Fața ei lucesc în lună,
Iar în ochii ei *albaștri*
Toate basmele s’adună – 41
(galben, albastru).

2. Singurică ‘n cămăruță brațe *albe* eu
întinz

Și mă ‘nbrac în părul *galben*, ca în strai
ușor țesut – 207
(alb, galben).

2. Și de-a soarelui căldură
Voi fi *roșie* ca mărul,
Mi-oi desface *de aur* părul
Să-ți astup cu dânsul gura – 99
(roșu, de aur „galben strălucitor“).

2. Ea-și acopere cu mâna fața *roșă* de
sfială,

Ochi ‘n lacrimi și-i ascunde într’un păr
ca *de peteală* – 209
(roșu, peteală „galben“).

3. Din valurile vremii, iubita mea, resai,
Cu brațele *de marmur*, cu părul lung, *bălai*
Și fața străvezie ca fața *albei* ceri – 121
(de marmur „alb“, bălai „galben“, alb).

3. Pe-a altarului icoană în de raze *roșii*
frângerii

Palidă și *mohorâtă* Maica Domnului se
vede – 89
(roșu, palid, mohorât).

3. Îi foșnea uscat pe frunze poala lung’ a
albei rochi,

Fața-i *roșie* ca mărul, de noroc i-s umezi
ochii

La pământ mai că ajunge al ei păr *de aur*
moale – 215
(alb, roșu, de aur „galben strălucitor“).

3. S-a făcut ca ceara *albă*, fața *roșă* ca un
măr

Și atâta de subțire, să o tai c’un fir de păr
Și cosița ta *bălae* o aduci la ochi plângând
– 209
(alb, roșu, bălae „galben“).



3. Ochii ei cei mari *albaștri*, de blândețe
dulci și moi,

Cu adânc pătrund în ochii lui cei *negri*
furtunoși,

Și pe fața lui cea slabă trece-ușor un *nour*
roș –

Se iubesc – și ce departe sunt deolaltă
amândoi – 93

(albastru, negru, roșu).

Iată și o splendidă descriere a fetei împă-
ratului dormind „îneată de lumină”:

5. După pânda de painjen doarme fata de
’mpărat;

Îneată de *lumină* e întinsă în crivat;

Al ei chip se zugrăvește plin și *alb*: cu
ochiu-l măsurî

Prin ușoara ’*noinețire* a subțirelor mătă-
suri;

Ici și colo a ei haină s-a desprins din
sponci ș’arată

Trupul *alb* în goliciunea-i, curăția ei de față

Respiratul păr *de aur* peste perini se
’mprăștie,

Tâmpla bate liniștită ca o umbră *viorie*,
Și sprâncenele arcate fruntea *albă* i-o
încheie – 204, 205

(lumină, alb [de 3 ori], vânăt (învinețire),
alb, de aur “galben strălucitor”, vioriu “violet deschis”, alb).

Acesta este un simplu portret sau un
tablou complex? Lăsăm dreptul cititorilor
noștri să decidă!

Mai rar se înregistrează și portrete masculine:

3. Părea un tânăr Voevod
Cu păr *de aur* moale,
Un *vânăt* giulgi se ‘ncheie nod
Pe umerele goale.

Iar umbra feței străvezii
E *albă* ca de ceară
Un mort frumos cu ochii vii
Ce scânteie ‘n afară – 281
(de aur “galben strălucitor”, vânăt, alb).
Comentând aceste versuri, G. Călinescu,
O., II, p. 477 arată că Luceafărul „pare un
Apollo”.

3. Părul său *negru* ca noaptea peste-al
marmurei braț *alb*

Abia candela cea tristă cu reflectul ei *ros-
alb*

Blând o rază mai aruncă ce peste-a lui
față trece – 90

(negru, alb, ros-alb).

4. Pe *negre* vițele-i de păr
Coroana-i arde pare,
Venea plutind în adevăr
Scăldat în *foc de soare*

Din *negru* giulgi se desfășor
Marmoreele brață
El vine trist și gânditor
Și *palid* e la față – 284, 285
(negru, foc de soare “roșu”, negru, marmoree “alb”, palid).

Todoran, *Eminescu*, p. 385 consideră cele
două strofe de mai sus ca reprezentarea
unei sculpturi unde: „Zburătorul” ia înfățișarea „tânărului voievod” din mitul românesc, ca și voievodul în *Bogdan Dragoș*, „un mort frumos și tânăr”, într-o apariție de coș-

mar erotic, de o frumusețe asemeni celor
sculptate în statuile antice, purtând blestemul nemuririi lui fără a da, însă, nici o minimă importanță elementelor cu caracter cromatic, prezente în text de patru ori care, după opinia noastră, sugerează mai curând un tablou decât o sculptură.

Eminescu a creat și tablouri de mai largă respirație având printre elementele constitutive și culorile. Este vorba de „pânze”, cele mai numeroase din natură, fie

monocrome

în *roșu*:

3. Pe un deal răsare luna, ca o *vatră de jăratec*

Rumenind străvechii codri și castelul singularic – 203

(*vatră de jăratec* – (dublu roșu), *rumenind*),

fie, cele mai multe, **pluricrome**:

3. Lacul codrilor *albastru*

Nuferi *galbeni* îl încarcă

Tresărind în cercuri *albe*

El cutremură o barcă – 87

(albastru, galben, alb).

Despre această primă strofă din *Lacul*, Negoitescu, *Poezia*, 143 opinează că reprezintă „perfectia miraculoasă”.

3. De treci codri *de aramă*, de departe vezi
albind

Ș-auzi mândra glăsuire a pădurii *de argint*

Acolo, lângă izvoare, iarba pare de *omăt*

Flori *albastre* tremur’ ude în văzduhul
tămâiet – 213

(galben “de aramă”, albind “alb” [de 3 ori], de argint “alb”, omăt “alb”, albastru),

sau scene de revoltă ca în:

3. Ca marmura de *albe*, ca ea nepăsătoare
Prin aerul cel *roșu* femeii trec cu arme ‘n
braț

Cu păr bogat și *negru* ce pe umeri se
coboară

Și sânii lor acopăr – e ură și turbare

În ochii lor cei *negri*, adânci și deserați –
135
(alb, roșu, negru, negru).

Mai rar apar tablouri casnice, precum
acest interior săracăcios de colibă, calificat
de Călinescu în ILR 406: drept „neospita-
lier”:

7. Atunci intră în colibă, și pe capătu-
unei laiți

Lumină cu mukul *negru* într-un hârb un
roș opaiț;

Se cocea pe vatra *sură* două turte în cenu-
șă...

Pe cuptorul uns cu humă și pe coșcovii
păreți

Zugrăvit-au c’un *cărbune* copilașul cel
isteț

Purceluși cu coada sfredel...

O beșică-n loc de sticlă e întinsă ‘n fere-
struie,

Printre care trece-o dungă *mohorâtă* și *găl-
buie* – 212

(*lumină*, *negru*, *roșu*, *sur* “*cenușiu*”, *căr-
bune* “*negru*”, *mohorât*, *gălbui*).

Sau un vesel, multicolor tablou floral:

6. Flori, juvaeruri în aer, sclipesc tainice
în soare,

Unele *albe*, nalte, fragezi, ca *argintul* de
ninsoare

Alte roșii ca *jaratec*, alte-*albastru* – 73

(alb, *argint* “alb strălucitor”, *ninsoare*
“albă”, roșu, *jaratec* “roșu”, *albastru*).

În ilustrațiile de mai sus se remarcă frec-
venta alianță dintre culori primare precum
roșu, *galben* (p. 99, 209), *galben*, *albastru* (p.
41), *roșu*, *albastru* (p. 73), la care se adaugă și
non-culoarea *alb* (-87); la fel se întâmplă și la
culoarea primară *galben* care apare în același
context cu culoarea sa complementară *vioriu*
sau cu culoarea primară *roșu*, la care se
adaugă, și aici, non-culoarea *alb* (p. 204, 205,
209). *Albul* apare, de ex. la p. 73 chiar sub
mai multe înfățișări, devenind dominant
prin triplul aspect, *albul* propriu-zis și sub-
stituitele *argint*, *ninsoare*, ca și la p. 213, unde
albul apare tot de trei ori sub formele *albind*,

de argint, *omăt*. De asemenea, pentru subli-
nierea caracterului dominant al non-culorii
alb trebuie reamintit exemplul portretului
monocrom *alb* exprimat atât prin *alb* cât și
prin substituitele *dalb* și *de argint* – 198. În
fine, pentru locul privilegiat al *albului* în liri-
ca lui Eminescu, de remarcat că acesta apare
în 11 dintre cele 20 de portrete sau tablouri
amintite mai sus, unde uneori non-culoarea
alb figurează așa cum am precizat imediat
mai sus, chiar de trei ori în cadrul aceluiași
exemplu (p. 204, 205, 213); la fel, non-culoa-
rea *negru* figurează de două ori la p. 284 și
285, iar culoarea primară *galben* se înregis-
trează cu culoarea sa complementară *vioriu*,
la care se adaugă non-culoarea *alb* (p. 204,
205).

În ordinea descrescătoare a culorilor,
situația prezenței lor în portretele și tablou-
rile de mai sus este următoarea: *alb* 23, *roșu*
13, *galben* 11, *negru* 8, *albastru* 5, *vânăt*, *moho-
rât* și *palid* 2, *ros-alb* și *sur* 1. Se observă că
albul este situat la un apreciabil decalaj față
de următoarele două, iar acestea se află la o
oarecare distanță în raport cu toate celelalte.
De asemenea este de remarcat că primele
trei locuri sunt reprezentate prin culorile
cele mai luminoase – *alb*, *roșu*, *galben* – ceea
ce concordă cu caracterul – totuși! – robust
al poetului Eminescu. Să mai amintim că în
poezia care conține cele mai multe elemente
coloristice din lirica eminesciană, *Egiptul*,
aceleași trei culori, dintre care se evidențiază
albul prezent acolo, sub diverse înfățișări,
de 11 ori, în timp ce celelalte 2 culori ocupă
locuri mai modeste, cu 6 și 4 ocurențe. Să fie
o stranie coincidență sau nu? Greu de dat
un răspuns sigur la o astfel de întrebare...
Evident că este vorba aici de o statistică
aleatorie, dar considerăm că și aceasta, rea-
lizată numai pe eșantioane reduse din opera
poetului realmente „assoluto” al literaturii
noastre – cum inspirat l-a numit Rosetta del
Conte intitulându-și volumul pe care i l-a
consacrat *Eminescu o l’assoluto* – pot trage
serios în cumpănă, cel puțin într-o anumită
măsură. Ajungând la această încheiere
putem afirma că îi dăm perfectă dreptate lui
Creția care în *Eminescu*, p. 208 opina că poe-
tul avea „un suflet însetat de puritate și de
beatitudine”; în același timp și pe aceeași

linie de gândire adăugăm că densa utilizare a non-culorii *alb* și a nuanțelor sale adiacente sau a substitutelor merge mână în mână în lirica eminesciană cu frecvența unor anumite cuvinte dintr-o zonă lexicală care poate aduce unele indicii ce confirmă aspirația lui Eminescu spre candoare, precum ar fi termenii *suav, gingaș, curat, curățenie, nevinovat / nevinovăție, inocent / inocență, grație, candid, candoare, diafan, senin, plătând*.

În final se pot reține câteva concluzii din tot ce am examinat supra:

- una cu caracter pozitiv și anume este evident că fie că apare într-un text monocrom, fie în relație cu culori propriu-zise, de tip primar sau complementar, non-culoarea *alb* cu cele 463 de ocurențe este prezentă extrem de des, distanțându-se astfel de toate celelalte elemente cromatice. Fiind prezentă în lirica eminesciană cuprinsă în ediția lui Maiorescu din 1884 de 152 de ori, *albul* devine astfel un fel de leit-motiv, aducând luminozitate atât în tablouri din natură, cât și în portrete, unde exprimă, uneori, în plus, și „curățenia morală” (204); și

- alta cu caracter negativ; nu am întâlnit – poate nu am observat și, în acest caz, ne cerem scuze! – să apară, îngemănate, culorile complementare *verde* și *violet*, iar despre culoarea complementară *portocaliu* nu poate fi vorba deoarece este inexistentă în textele eminesciene deși trebuie precizat că termenul de la care s-a format culoarea, *portocala*, este atestat din anul 1750 conform DLR VIII, s.v. *portocală*, iar denumirea culorii, *portocaliu*, este înregistrată prima dată la Anton Pann. Interesant este că la Eminescu nu s-a atestat nici măcar unul dintre sinonimele arhaice sau regionale ale lexemului *portocaliu* și anume *morcoviu, naramzat, narangiu, peratic, turungiu* care sunt prezente în DLR și în DS s.v. *portocaliu*, iar despre lexeme mai recente precum *corai, indigo* și *ocru*, absente din panopia cromatică a lui Eminescu, este dificil să avem pretenția să fi fost cunoscute înainte de sau pe vremea poetului.

În fine, o remarcă generală relativă la rolul culorilor în Weltanschauung-ul lui Eminescu și anume nu numai a elementelor predominant nominale (adjective, substan-

tive) ci și la contribuția verbelor cu sens cromatic ce apar în variate posturi precum indicativul prezent la pers, I ca în *mă-ntunecat* sau la numeroase forme verbale ca *întunecat, luminat, lucire, pălindă, poleind, rumeni*.

Avea perfectă justificare marele eminescolog Perpessicius în a-l privi pe Eminescu drept „o fântână de întinerire”, „lirica lui își păstrează intacte virtuți; dintr-însa își potolesc setea de artă nepieritoare toate generațiile, fără osebire, căci alt izvor așa de miraculos, ca al liricii lui, poezia românească n-a cunoscut” (*Eminesciana*, 518). Fie-ne permis a adăuga că lirica lui Eminescu, prin locul deloc neglijabil acordat cromaticii, ar putea fi privită, măcar în parte, și ca o pictură.

Ar trebui ca, mai departe, în timp, să se amplifice și să se intensifice investigația începută astfel în complexa operă eminesciană, însemnând totalitatea liricii sale, proza și, de ce nu?, și articolele sale cu subiect politic care ar avea darul de a arunca o altă perspectivă și asupra specificității sale și asupra caracterului său. Astfel am putea presupune că în adâncul cutelor inimii lui Eminescu exista o irepresibilă aspirație către ceva mai înșorit, către diafan etc. care ar conduce și spre altceva decât spre copleșitorul pesimism, deși excepționalul nostru poet se impregnase nu numai cultural de acesta, dar și avea suficiente motive pentru starea sufletească ce-i corespundea. De-abia după o cercetare multilaterală – pentru care, de pildă specialiștii în psihologie ar avea un cuvânt semnificativ de spus – se va putea detecta, concret, dacă nu cumva ar trebui nuanțată această aplecare a sa și să se mute ușor accentul pus asupra pesimismului lui Eminescu; evident că nu se va înlocui, pur și simplu, pesimismul cu optimismul, ceea ce ar însemna o nedreaptă simplificare și o mare exagerare, dar s-ar putea ca pesimismul să fie, într-o anumită măsură, diminuat sau „îndulcit” sub forma „melancoliei” (v. foarte interesante pagini ale primului capitol intitulat *Dar eu sunt melancolic* din *Gană, Melancolia*). Credem însă că, în această situație, mărturia unui contemporan care l-a cunoscut bine pe Eminescu este edificatoare. Mai ales dacă acesta nu este nimeni

altul decât Titu Maiorescu, care susținea următoarele în prefața sa la O.P. ale lui Eminescu, ediția din anul 1922: „Dacă ne-ar întreba cineva: a fost fericit Eminescu? am răspunde: cine e fericit? Dar dacă ne-ar întreba: a fost nefericit Eminescu? am răspunde cu toată convingerea: nu! Ce e drept, el era pătruns de ideile lui Schopenhauer era, prin urmare, pesimist. Dar acest pesimism nu era redus la plângerea mărginită a unui egoist nemulțumit cu soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște” (p. 18). Concluzia lui Maiorescu la care aderăm este: „Seninătatea abstractă – iată nota lui caracteristică” (p. 19)... Dar mai este și altceva dacă ne amintim că Eminescu ar fi vrut să-și intituleze volumul de poezii *Lumină de lună* (Călinescu O. II, 327); această denumire (neîntâlnită ca sintagmă în Eminescu, P) – care cuprinde principalul termen-substitut al *albului* – *lumina* – dar nu o lumină puternică, ci una mai tainică, mai stinsă ca cea *de lună* – ne poate „transmite” ceva esențial despre concepția poetului asupra locului *luminii* în opera sa lirică; nu mai insistăm asupra numărului enorm de ocurențe ale bogatei familii a acestui termen pe care, mai mult decât probabil, Eminescu îl socotea, alături de *alb*, cu adevărat important în plăsmuirile sale poetice.

Limbajul statisticii – socotit nu de puține ori, plat și sec, dar, măcar în mod ideal, exact – utilizat în varii locuri în prezenta lucrare are, credem, capacitatea de a atrage atenția că în Eminescu sălășluia și un poet nu neapărat al unei luminozități explozive, dar măcar al luminii vespérale sau nocturne, adusă de razele domoale ale lunii, al seninătății care induce și o altă natură a sa, cea melancolică, desigur, coexistentă cu cea-

laltă, care, ambele, sublimite, pot fi scoase în relief, printre altele, și prin universul culorilor sale discutate aici atât din punctul de vedere al lingvisticii, cât și din cel general-artistic. Astfel, iată că statistica, pe baza DLPE, arată că termenii *melancolie* și *melancolic* sunt atestați, împreună, de 11 ori în opera artistică a lui Eminescu (să mai amintim din O I, 106 perfecta egalitate dintre *melancolie* și *vers*: „Grieri, șoareci, Cu ușor mărunțul mers, Readuc melancolia-mi, Iar ea se face vers”...), iar *senin* și *seninătate* de 23 de ori, în timp ce *pesimism* nu apare nicăieri. De altfel, pesimismul lui Eminescu nu este total împărtășit nici de unii cercetători avizați ai liricii sale; printre aceștia se numără, precum am amintit mai sus, Ramiro Ortiz, care îl socotea pe poet un adevărat copil al naturii, „il poeta romeno della foresta e della polla” („poetul român al pădurii – al „dragului codru”, P., p. 211 – și al izvorului”) sau rafinatul Edgar Papu, *Poezia* p. 32, care vorbește despre „așa zisul «pesimism» al lui Eminescu” – pe care „eu l-aș numi numai *nemulțumirea* lui Eminescu”, la care, în ceea ce ne privește, îndrăznim să adăugăm sentimentul nuanțat al *mâhnirii* (Laudele lor desigur *m-ar mâhni* peste măsură, O. I, 141).

Raportată la edificiul monumental ridicat de Eminescu literaturii și limbii române, dacă argumentația noastră de până acum – bazată exclusiv pe o sferă semantică relativ minusculă, cea a cromaticii – a fost insuficientă, nu dorim altceva decât ca cercetările viitoare să aducă mai multe clarificări în domeniul examinat, așa încât nu putem încheia decât recurgând la etern biblicele cuvinte:

„Fiat lux!”

noiembrie 2016

Abrevieri

- | | | |
|--------------------------------|--------------------|-------------------------|
| - alb. – albaneza | - germ. – germană | - sl. – slava |
| - blg. – bulgara | - gr. – greacă | - srb. – sârba |
| - bot. – botanică | - it. – italiană | - suf. – sufix |
| - cf. – confer | - lat. – latină | - ș.u. – și următoarele |
| - et. nec. – etimon necunoscut | - lucr. – lucrarea | - s.v. – sub voce |
| - f.a. – fără an | - ngr. – neogreacă | - ucr. – ucraineană |
| - fr. – franceza | - pl. – plural | - v. – vezi |

Bibliografie

- Adevărul, ziar, înainte și după 1990, București.
- Boia, M. *Eminescu* – Lucian Boia, *Mihai Eminescu, românul absolut. Facerea și desfacerea unui mit*, București, 2015.
- Caracostea, Arta – D. Caracostea, *Arta cuvântului la Eminescu*, ediție de Nina Apetroaie, Iași, 1980.
- Călinescu, ILR – George Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, 1941.
- G. Călinescu, O. II – G. Călinescu, *Opere II*. Ediție critică de Nicolae Mecu, Ileana Mihăilă și Daciana Vlădoiu, introducere de Eugen Simion, București, 2016.
- Conte – *La sensibilită* – Rosetta del Conte, *La sensibilită cromatica di Eminescu în Oprescu, Omagiu*, București, 1961.
- Creția, *Eminescu* – Petru Creția, *Mihai Eminescu*, București, 1994.
- Creția, C – Petru Creția, *Corecțiuni și emendări în Eminescu*, P., p. X-XXXI.
- DEL R I – *Dicționarul etimologic al limbii române*, I, A-B, București, 2011.
- DEL R II – *Dicționarul etimologic al limbii române*, II, litera C, partea I (Ca.-Cizmă), București, 2015.
- DER – Alexandru Ciorănescu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, ediție îngrijită de Tudora Șandru Mehedinți și Magdalena Popescu Marin, București, 2001.
- Dimitrescu, *Eminescu* – Florica Dimitrescu, *Mihai Eminescu și limba veche*, în Dimitrescu, *Contribuții*.
- DÎLR – Gh. Chivu, Emanuela Buză, Alexandra Roman Moraru, *Dicționarul împrumuturilor latino-romanice în limba română veche*, București, 1992.
- DLPE – *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, sub redacția Acad. Tudor Vianu, București, 1968.
- DLR VIII – *Dicționarul limbii române*, VIII, partea a 4-a, litera P, *pogrijenie-presimțire*, București, 1980.
- DS – Luiza Seche, Mircea Seche, *Dicționarul de sinonime al limbii române*, București, 1997.
- Eminescu, O. – Eminescu, *Opere*, ediție critică îngrijită de acad. Perpessicius, București, vol. I-VI, 1939-1963.
- Eminescu, OC – Eminescu, *Opere complete*, seria I, *Poezii*, vol. I, cu o notiță biografică de T. Maiorescu, București, 1922.
- Eminescu, P. – Eminescu, *Poesii*, prima ediție de T. Maiorescu, București, 1884.
- Furnică, I.C. – D.Z. Furnică, *Din istoria comerțului la români, mai ales băcănă*, București, 1908.
- Găldi, *Stilul* – Ladislau Găldi, *Stilul poetic al lui Eminescu*, București, 1964.
- Gană, *Melancolia* – George Gană, *Melancolia lui Eminescu*, București, 2002.
- Irimia, *Limbajul* – Dumitru Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, Iași, 1979.
- LL – *Limbă și literatură*, revistă, înainte de 1990, București.
- LR – *Limba română*, revistă, înainte și după 1990, București.
- Negoîtescu, *Poezia* – I. Negoîtescu, *Poezia lui Eminescu*, Iași, 1980.
- Noica, *Introducere* – Constantin Noica, *Introducere la miracolul eminescian*, București, 1992.
- Obs. Cult. – *Observatorul cultural*, revistă, după 1990, București.
- Oprescu, *Omagiu* – George Oprescu, *Omagiu lui George Oprescu cu prilejul împlinirii a 80 de ani*, București, 1961.
- Papu, *Poezia* – Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, 1971.
- Perpessicius, *Eminesciana* – Perpessicius, *Eminesciana*, Iași, 1983.
- PR 2017 – Le nouveau *Petit Robert*, Paris, 2017.
- R.lit. – *România literară*, revistă, înainte și după 1990, București.
- Simion, Șuteu – Eminescu, PL – Eminescu, *Proza literară*, ediție îngrijită de Eugen Simion și Flora Șuteu, București, 1964.
- Streinu, *Studii* – Vladimir Streinu, *Studii eminesciene*, București, 1965.
- Studii* – *Studii de limbă literară și filologie*, vol. III, București, 1974.
- Ștefănescu, DE – Alex Ștefănescu, *Despre Egiptul*, în R.lit. 24, 10 VI 2016.
- Ștefănescu, *Scrisoarea I* . Alex Ștefănescu, *Scrisoarea I* în R.lit. 18-19 IV 2016.
- Todoran, Mihai Eminescu – Eugen Todoran, *Mihai Eminescu și epopeea română*, Iași, 1981.
- Tohăneanu, *Sinonimia* – G. I. Tohăneanu, *Sinonimia unor epiteze cromatice în poezia lui Eminescu*, în LR nr. 3, 1967.
- Tohăneanu, *Studii* – G.I. Tohăneanu, *Studii de stilistică eminesciană*, București, 1965.
- Tohăneanu, *Expresia* – G.I. Tohăneanu, *Expresia artistică eminesciană*, București, 1975.
- Vianu, *Eminescu* – Tudor Vianu, *Eminescu*, Iași, 1974.
- WP – *Weekend plăcut*, suplimentul de vineri al ziarului A, apărut după 1990, București.

Eminescu, Heliade și Creangă, actori în *Călin (file din poveste) (II)*

Abstract

In poemul său Călin, Eminescu tânăr începe să exploreze universul capodoperei heliadești, întruchipată de Ileana, fata de împărat adormită. Arhetipul revelat al operei înaintașului devine modelul/prototipul unei noi creații. Propria sa capodoperă proiectată este mereu amânată pentru că definirea ei va însemna încheierea operei și moartea sa ca poet. În „coliba împistrită”, care este laboratorul Luceafărului, poetului i se naște un prim succesor, Creangă, a cărui operă, Povestea Porcului, îi va devansa, în mod paradoxal, cu șapte ani, capodopera.

Cuvinte-cheie: Eminescu, Călin (file din poveste), Luceafărul; Heliade, Zburătorul, Ion Creangă, Povestea Porcului; o interpretare în cheie hermetică; lanțul Tradiției poetice hermetice.

In his poem Călin, file din poveste (Călin, Pages from a Fairy Tale), Eminescu first explores the universe of his master Heliade's masterpiece, in the embodiment of the Emperor's Daughter, the Sleeping Beauty. The archetype of his predecessor's works becomes the blueprint for a new creation. His own planned masterpiece is always postponed because concluding it would bring about his death as a poet. In the forest cabin „with its patterned walls” (the laboratory of his poem Lucifer), a first successor is born to him - Ion Creangă, whose Fairy Tale of the Boar-Prince will paradoxically be published seven years ahead of his own masterpiece.

Keywords: Mihai Eminescu - Călin, file din poveste (Călin, Pages from a Fairy Tale), Luceafărul (Lucifer, also translated as The Morning and the Evening Star); Ion Heliade Rădulescu Zburătorul (The Flying Demon-Lover); Ion Creangă Povestea Porcului (The Fairy Tale of the Boar-Prince); a reading in a hermetic key; the chain of the Hermetic Poetic Tradition.

Călin (file din poveste)

Decorul și actorii

În poemul succesorului Eminescu, Călin e noul Zburător: după gazelul care îi schițează întreg traseul, îl reîntâlnim într-un peisaj care fixează geografia simbolică în care se va desfășura povestea lui. Privirea poetului coboară întâi de la cer la pământ și

marchează cele trei lumi tradiționale. Luna, ca un fruct pârguit de razele soarelui pe care îl reflectă în lumea de sus (lumea cosmică, celestă, a arhetipurilor și principiilor imuabile), se oglindește în lumea de mijloc, a naturii, în apele râurilor și în străvechiul castel (imagine a spațiului intermediar, care este inițial spațiul genezei, pântecul lumii). În văi, în lumea de jos, care este lumea materială a obiectelor și ființelor individua-

le, coboară un glas de clopot tânguios. Este semnul unui ciclu care se termină - ciclul creator al înaintașului.¹

Peisajul acesta este compus din aceleași elemente cu care Heliade dechide poemul lui „O noapte pe ruinele Târgoviștei”: dealurile, râul, cetățuia, zidurile, pietrele, clopotul („Ss! Clopotul s-aude! E ceasul după urmă?”) Același este și ceasul crepuscular, când soarele coboară și umbra nopții se ridică; aceleași sunt volutele poetului, zborul sufletului în înalt, urmat de întoarcerea lui pe pământ. („Sufletu-mi s-aripează și zboară în tărie,/ Se scaldă în lumina eterului ceresc./ D-acolo se întoarce și în sânu-mi se așază”). Călin² își începe urcusul în lumea de jos, „Pe deasupra de prăpăstii” unde sunt zidurile unei cetăți: „Acățat de pietre sure un voinic cu greu le suie.” Sunt stâncile arse ale operei heliadești, vegheate de dincolo de nori de către autorul lor după cum spune Eminescu în *Epigonii*) - pentru ca înaintașul nu își găsește liniștea și locul (în tradiție) până când succesiunea nu îi este asigurată. Eminescu se vede parcă pe sine ca pe un poet tânăr care ar citi un volum al înaintașului, ar urca, „cu greu”, în înțelegere, din treaptă în treaptă și ar ajunge în însuși centrul operei, al capodoperei și al procesului creator, în „iatacul tănuț”, spațiu învăluit în lumini și umbre, acolo unde prezidează Zeul Hermes, unde spiritul luminos interferează cu materia întunecată, unde Poetul se apleacă asupra materiei sale, care este Limba, unde Zburătorul o vizitează pe Florica și Luceafărul pătrunde în visul Cătălinei.

Spre deosebire de Zburătorul lui Heliade, personaj fascinat, prestigios și temut, pe care îl vedem coborând din cer (mască a poetului arhaic, poet-profet aflat în legătură directă cu zeii, în ipostaza lui de creator), Călin este un om al lumii moderne, al lumii „de după cadere”, pornit „de jos”, -

un nimeni, deocamdată, o „umbră pieritoare”, „fără de noroc”, cum îi spune Ileana (un aspirant fara operă), un poet care își începe drumul ca receptor, purtând, poate, marca unicității, „singurel și părăsit” printre oamenii însingurați, în sens profan, care i-au părăsit și i-au uitat pe zei. Călin are însă înzestrări profetice, e „năzdrăvan”, ca Miorița și în plus e un receptor capabil, robust, „voinic”, care începe de jos și se înalță prin propriul efort, asimilând opera înaintașilor și tradiția pe cale livrescă. Drumul lui e un drum de la întuneric spre lumină, de la zidul negru boltit, prin încăperea în care lumina și întunericul se întrepătrund, ca zugrăvite cu cretă și cărbune - până în alcovul scăldat în lumină al Ilenei, aflat în lumea de sus.

Cu masca lui Călin pe chip, Eminescu tânăr începe, așadar, să exploreze universul capodoperei heliadești, căreia îi desface/descifrează straturile, dând la o parte vâluri succesive. Rupe întâi gratiile unei bolte printre care s-au întretesut flori (podoabe stilistice), apoi o panză de păianjen „încărcată de o bură, de un colb de pietre scumpe” (țesătura de cuvinte ale Limbii Romane, văzute în labirintul lor de legături de sens și etimologice, lucrătura păianjenului-Poet), apoi niste vâluri ca perdelele unui baldachin („usoara-nvinețire a subțirilor mătăsurii”), ca o metaforă a vizionii poetice (țesătura de simboluri și imagini) - pentru a ajunge sus, în lumină, la sensul/adevărul acestei opere: „După panza de painjăn doarme fata de-mpărat; / Îneacă de lumină e întinsă în crivat”.

Această frumoasă adormită, chip alb și trup alb scaldate în lumină, e aceeași ființă cu Venera antică din *Venere și Madonă*.³ Ea este adevărul, lumina care iese din întuneric la capătul drumului cunoașterii/receptării, ca luna din valuri, ca aurora din tenebre, ca Afrodita din spuma mării: Opera, arhetipul, modelul abstract, al lumii, al operei, al

1 Clopotul vestește în general moartea la Heliade și la Eminescu

2 O posibilă origine a numelui Călin este numele slav Kalinik, provenit din Callinicus, formă latinizată a numelui grecesc Kallinikos, care înseamnă „victorie frumoasă”, din *kallos* „frumusețe” și *nike* „victorie”

3 Cel mai fericit portret posibil al Ilenei Cosânzeana și al Ilenei din Călin este Venera botticelliană care se naște din valuri: toate trei sunt nume ale aceleiași Zeițe.

capodoperei - pentru că toți poeții hermetici se raportează la același arhetip, care pentru ei este și arhetipul creației divine. Acest arhetip coincide cu Adevărul hermetic - adevărul „gol”, creația dezbracată de toate vălurile, creația autentică, pură, nedegradată, „tânără”, abia născută, „verde”, fragedă - o ultimă/primă formă materială, rarefiată, diafană, aproape de natura spiritului. Rădăcina străveche VER, care se găsește în cuvintele *adevăr* (*veritas* în latină), *verde* și *primăvară* (*ver* în latină), poate constitui o siglă pentru acest câmp de sensuri. Să menționăm și forma *vergină* mult folosită de Eminescu.

Materia în ipostaza ei exaltată, diafană, mai poartă pentru hermetiști și numele de Luna, Diana, Selena (Elena sau Ileana pe românește)⁴. Chipul rotund, „plin și alb” al Ilenei este chipul Lunii. „Cu ochiu-l măsurii”, spune poetul. Dacă fructul cu structură de ciorchine și situat jos, în straturile materiale, este metafora operei, a corpului poetic, o coagulare/un conglomerat de opere/piese poetice - Luna, sfera de lumină palidă de pe cer, întruchipează Opera.⁵ În același timp, materia poetului e Limba, care în lumea de jos, la nivelul masei receptorilor și al operei e vorbire, în timp ce în lumea de sus, la nivelul receptorului care s-a ridicat până la adevăr și al Operei, e Logos, ordine, structură, geometrie, măsură. Ileana e adormită (pentru ca reprezintă un arhetip, o virtualitate, o latență), și ochiul îi măsoară chipul, pentru că ea întruchipează ordinea, măsura și armonia.

Ca și în cazul Venerei antice din *Venere și Madonă*, portretul Ilenei pune în evidență câteva trăsături ale arhetipului la care se raportează orice artist hermetic, atât în construcția întregii opere, cât și în structura operelor individuale. În primul rând, cele trei nivele mari de existență (spiritual, material/instinctual și intermediar/sufletesc) sunt sugerate de cele trei regiuni anatomice

asupra cărora se oprește privirea poetului - capul, sânul (în sens de pântec matern) și pubisul (considerăm „fragii sânelui” o metaforă cu această sugestie, în concordanță cu imaginea recurentă de „coagulare”, conglomerare și fruct în formă de ciorchine care desemnează opera sau corpul poetic). Cele trei lumi sunt legate între ele prin fire de corespondență, de natură spirituală (firele din părul lung, de aur al Ilenei, despre care mai târziu aflăm că e „ca de peteală” (cu fire lungi și drepte), desâlcite la capătul receptării: „Răsfiratul păr de aur peste perini se-mprăștie”).

Traseul descrierii, la rândul lui, urmează sensul circularității hermetice. Descrierea începe pe direcția ascendentă, *Solve*, cu o dezvelire, o revelare: „Ici și colo a ei haină s-a desprins din sponci ș-arată/ Trupul alb în goliciunea-i, curăția ei de fată”. Continuă, urcând pe razele firelor de păr, ajunge la cap, la tâmpla care bate (sediu al gândirii) și merge până la sprâncene, care încheie drumul ascendent: „Și sprâncenele arcate fruntea albă i-o încheie,/ Cu o singură trăsură măiestrit le încondeie”. Aceste sprâncenele îmbinate - notă recurentă în portretele eminesciene - indică unitatea între *Solve* și *Coagula*, între direcția receptării și cea a creației. În punctul cel mai de sus, arhetipul revelat al operei înaintașului se dedublează și devine modelul unei noi creații/ opere. Drumul ascendent își schimbă sensul, se transformă în drum descendent: receptorul, care a intrat în posesia Adevărului, e cuprins de patima de a-i da o nouă formă, de patima expresiei - și se transformă la rândul lui în creator, în poet.

Adevărul absolut devine Frumosul absolut, care trebuie să capete o nouă formă materială. Afrodita proaspăt născută din valuri devine Venus, zeița iubirii. În oglindă, siglei VER (care desemnează Adevărul, arhetipul, direcția *Solve* și receptarea, căutarea sensului) îi poate corespunde o a doua

4 Fata de împărat nu e numită în poem, dar exegeții i-au spus, pe bună dreptate, Ileana.

5 Și Opera poate fi simbolizată de un fruct, dar de unul sferic, un măr de exemplu: un măr roșu, copt (cum e fața Ilenei la începutul și la sfârșitul poemului), pârguit de razele soarelui - sau un măr de aur, adică un fruct spiritual, cum sunt merele de aur pe care trebuie să le culeagă Prâslea cel voinic în basmul românesc sau Hercule în grădina Hesperidelor.

siglă, VEN, care să desemneze Frumosul, direcția *Coagula* și latura creatoare. VEN este o rădăcină străveche cu sensul de *a dori, a iubi, a urmări* - care a dat și numele zeiței Venus. Derivate din această rădăcină sunt cuvintele *vânătoare* (pentru Eminescu poetul e uneori un vânător cu un corn de argint la brâu), culoarea *vânăț* (verdele-albastru al valurilor mării, a Limbii Romîne, culoarea vălului pe care îl poartă Luceafărul în prima sa ipostază, de creator), numele *Veneției*, spațiu simbolic pentru direcția creatoare *Coagula*, care pornește din Frumosul absolut și sfârșește în moarte - și cuvântul *venin*.⁶

Restul descrierii urmează direcția descendentă, *Coagula*: globii ochilor bat sub pleoapele închise (sugerând vederea internă, viziunea poetică), brațul „atârna leneș pe o margine de pat” - brațul „rotund”, cum spune Călin, același cu brațul „molatic ca gândirea unui împărat poet” al statuii Venerei antice din *Venere și Madonă* și cu brațul curbat, nefiresc de lung, al Venerei tocmai născută din valuri a lui Botticelli. Acesta este brațul creației, care face legătura între lumea de sus, a ideii și lumea de jos, a expresiei - și care odată ajuns jos se curbează, se întoarce către sine într-un moment de autocunoaștere, descriind bucla hermetică. Incheierea portretului ne spune încă o dată că este vorba despre Venus: „Iar pe patu-i și la capu-i presurați-s trandafiri”. Trandafirii fac parte dintre atributele Zeiței, pentru că stropii căzuți pe mal din spuma mării în momentul nașterii ei, spune legenda, s-au transformat în trandafiri albi. Și în tabloul lui Botticelli, la această naștere divină Zephyr aduce în zbor o ploaie de trandafiri tăiați. Dar trandafirii pot să desemneze în egală măsură secretul care a înconjurat întotdeauna tărâmul hermetic, unde orice aventură se petrece *sub rosa* - și să ne spună ca Ileana noastră este și o *Venus Hermetica*.

Inelul din degetul cel mic și semnul întors arăbește

Momentul revelației este un moment de posesie, de dezvirginare: Călin rupe pânza de păianjen și vălul de mătase, țesătura de cuvinte și de simboluri a operei își „cunoaște” iubita, are înțelegerea Operei ca geometrie, ca structură, ca arhetip. Îi fură fetei inelul din deget „Ș-apoi pleacă iar în lume năzdrăvanul cel voinic”, către alte îndeletniciri, sau alte iubite/ opere - dar se va întoarce.

În gândirea tradițională, care operează prin analogii, fiecare parte a trupului uman e în corespondență cu o entitate spirituală sau un zeu. Și degetele mâinii au zei tutelari, iar degetul cel mic îi e consacrat lui Hermes. Inelul Fetei de-mpărat, purtat pe degetul cel mic, credem că reprezintă secretul hermetic, pentru că postulatul de bază al gândirii hermetice este relația circulară dintre creator și operă.⁷ Dumnezeu creează lumea ca să se autocunoască în ipostaza de Creator, artistul la fel, pentru a se autocunoaște pe sine ca artist, pentru a exista, propriu zis. Traseul creației și autocunoașterii este circular sau în buclă. Specificitatea gândirii hermetice față de alte moduri de gândire constă în faptul că Zeul/ Dumnezeu are nevoie de Om, care să îl cunoască și prin această cunoaștere Zeul/ Dumnezeu se cunoaște și se definește pe sine. La fel și poetul - are nevoie de receptor: câtă vreme Opera lui nu e „pusă în lumină” de un receptor, nu există decăt virtual, ca stea nevazută, neaprinșă, pe cer.

Această buclă, sau acest cerc, care marchează drumul de autocunoaștere al Creatorului, credem că reprezintă „semnul întors arăbește” evocat în mai multe locuri în opera eminesciană ca închizând în sine adevărul ultim. Arabia, „Egiptul” este pentru Eminescu patria doctrinei hermetice, iar sintagma „semnul întors arăbește” ne apare

6 Etimologic, cuvântul *venin* este legat de numele zeiței Venus prin rădăcina comună VEN (care înseamnă *a dori*). În latină *venenum* înseamnă *medicament* dar și *farmec, seducție*. De aici, un sens inițial de *filtru de dragoste* care s-a degradat până la *venin*.

7 Același secret este deținut de bătrânul dascăl din *Scrisoarea I*: „Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,/ Universul fără margini e în degetul lui mic,/ Căci sub fruntea-i viitorul și trecutul se încheagă.”



ca încifrând noțiunea de „bucă hermetică”. Brațul care atârână moale pe marginea patului Ilenei, brațul dislocat, îndoit și nefiresc de lung al Venerei botticelliene, bucla pe care o face părul ei – ne apar ca imagini ale acestui traseu în buclă sau ale circularității hermetice.

Poetul își începe traseul ca receptor, pe drumul ascendent, cu asimilarea operei înaintașului. El înțelege, recuperează arhetipul din opera acestuia - dar această

înțelegere nu există propriu zis până nu e obiectivată într-o nouă operă. Opera poetului constituie o oglindă în care înaintașul se vede pe sine/se autocunoaște și care îi luminează chipul. Această operă, a poetului însuși, nu există, la rândul ei, cu adevărat, câtă vreme nu este receptată - și este nevoie de a treia generație, cea a succesorului, care reia traseul ascendent și descendent. În opera succesorului Opera Poetului se reflectă la rândul ei ca într-o oglindă și sen-

surile ei sunt puse în lumină. (Să ne amintim gestul iubitului din gazel, care pune în fața iubitei lui o oglindă în care ea își vede chipul). Poetul nu se validează pe sine ca Poet prin opera lui - ci își validează înaintașul - în timp ce el însuși este validat de succesorul/succesorii săi. Fiecare poet aprinde steaua înaintașului, fiecare depinde de înaintașul și succesorul lui, toți sunt înle într-un lanț al Tradiției.

Pentru poeții hermetici, „Opera” (arhetipul Creației, la care se raportează) este întotdeauna aceeași, la fel și traseul procesului creator, pe care Opera îl ilustrează în structura ei. Ei consideră că își construiesc opera după același model după care Dumnezeu a făcut Lumea - așa cum se construiau în vechime lăcașele de cult (mai aproape de noi, catedralele), după legile unei geometrii sacre, care reflectă arhitectura divină. Spre deosebire de filosofi și alți gânditori, care au idei proprii și „sisteme numeroase”, cum spune Eminescu, hermetiștii sunt în consens, se raportează la aceleași adevăruri, spun aceleași lucruri în forme diferite și dacă nu sunt înțeleși și recunoscuți de lumea comună, se recunosc și se înțeleg unii pe alții. Ei se consideră a fi în posesia Adevărului absolut, a unei cunoașteri străvechi primite de oameni de la zei, care traversează toate religiile și toate mitologiile. Discursul hermetic se consideră a fi un discurs total, care începe cu primele faze ale genezei și se termină cu resorbția ciclului în Zeu. Din acest motiv, poetul hermetic se consideră pe sine pasărea cu cea mai mare anvergură a aripilor, cu viziunea cea mai cuprinzătoare. În regnul animal această pasăre este albatrosul, regele mării și al cerului, despre care Baudelaire spune că pe puntea vasului, între marinari (adică în lumea de jos, lumea comună), este stângaci, infirm și ridicol: „Le Poète est semblable au prince des nuées/ Qui hante la tempête et se rit de l’archer;/ Exilé sur le sol au milieu des huées,/ Ses ailes de géant

l’empêchent de marcher”.⁸ Baudelaire, poet hermetic, scrie, evident, despre sine.

Mireasa furată

Revenind la fata de-mpărat din *Călin*, „Ea a doua zi se miră cum de firele sunt rupte,/ Și-n oglind-ale ei buze vede vinete și supte”. Vede că cineva i-a furat secretul; deși dormea și nu l-a văzut știe că trebuie să fie unul dintre cei care din când în când se înalță cu gândul până la ea, un „zburător cu negre plete”. (Pletele negre și ochii negri sunt la Eminescu marca gânditorului). Nu ajunge, însă, pentru un poet, să recepteze opera înaintașului: trebuie să facă drumul invers, descendent, să obiectiveze această cunoaștere în propria lui creație. Călin trebuie să o ducă pe Ileana la casa lui, să o facă din fata împăratului (Limba Română în ipostaza Operei înaintașului) soția lui (opera lui): „Vin’ la noapte de mă fură”, șoptește ea, zâmbind și privind cu tristețe. De ce zâmbește Limba Română? Pentru că o așteaptă o noua iubire și o nouă viață alături de un nou poet/iubit. De ce e tristă? Pentru că știe că această viață nu va fi lipsită de suferință.

Ileana la oglindă

Zburătorul începe să o frecventeze pe Ileana, iar ea e fericită că începe un nou ciclu de autocunoaștere, prin care se va defini pe sine ca mai frumoasă, mai bogată, mai strălucitoare decât înainte.

Câtă vreme se situează pe linia ascendentă a cunoașterii, poetul e inferior limbii în ipostaza ei celestă. Ileana e un arhetip, Călin vine din lumea de jos, dar cu forță („voinic”) și capacități de cunoaștere (ochii adânci, triști și dulci). Ce vrea el? Cam ce vrea Cătălin la început în *Luceafărul*: să-și încerce norocul, să folosească Limba Română pentru realizarea de sine. La fel cu Cătălin, „viclean copil de casă,” Călin este la început „viclean ca un copil”, instinctual, neevoluat și „doritor ca o femeie”, adică

8 Poetul e asemeni cu prințul vastei zări/ Ce-și râde de săgeată și prin furtuni aleargă/ Jos pe pământ și printre batjocuri și ocări/ Aripele-i imense l-împiedică să meargă” (Baudelaire, *L’Albatros*, în volumul *Les Fleurs du Mal*- tălmăcirea lui Alexandru Philippide în volumul *Florile răului*, ediție bilingvă alcătuită de Geo Dumitrescu, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, pag. 19

receptiv, dornic să primească ceva. Ileana înțelege foarte bine, dar la urma urmelor, ea însăși suferă de același narcisism. Se uită în oglindă, unde își vede imaginea în chipul noii opere, proiectate, a poetului și se îndrăgostește de această imagine, ca Narcis de imaginea lui în apele izvorului. Limba se autocunoaște prin operele poetilor, care o fac să existe în varianta ei cea mai bogată, mai frumoasă, mai pură și mai nobilă, de limbă literară. Poeții, la rândul lor, folosesc limba ca materie, ca material pentru opera prin care se autocunosc și care îi legitimează și îi face să existe ca poeți. Fiecare dintre cei doi iubiți își trage substanța din celălalt, fiecare îl iubește pe celălalt pentru că se iubește pe sine și se iubește/cunoaște pe sine pentru că este iubit/cunoscut de celălalt. Acest vampirism reciproc va fi explorat de Eminescu mai departe în *Strigoii*.

Într-un aspect al ei, Limba este o zeiță teribilă. Ea vrăjește poeții, îi ademenește, îi deposează de viața lor, se hrănește cu sângele lor, cu forța lor creatoare și îi epuizează. Ileana știe că dragostea ei îl va omorî pe Călin și că nunta lor din final va fi pentru el o nuntă-moarte, ca nunta din Miorița: „Vis frumos avut-am noaptea. A venit un zburător/ Și strângându-l tare-n brațe, era mai ca să-l omor.” După cum tot ea știe că însoțirea cu un poet e dureroasă, ca iubita adorată, strânsă cu emoție în brațe la început, va fi mai târziu tratată cu brutalitate. Și cu toate acestea este gata să-i cadă la piept, într-un gest de supunere, să devină, din zeița care întruchipează Adevărul și Frumosul absolut, materialul artei sale.

Ce vede deci Ileana în oglindă? Chipul ei descoperit de poet îndărătul pânzei de păianjen este arhetipul operei înaintașului, Opera, Adevărul, Venera ieșită din spuma mării, Primăvara, Aurora. Reflectarea ei din oglindă este Frumosul, prototipul/modelul noii opere în care poetul, printr-un act creator, de iubire, va îmbrăca acest adevăr într-o nouă formă materială. A ghici înseamnă și a anticipa viitorul și „frumoasa fată - a ghicit că e frumoasă”: Afrodita cea feciorelnică,

curată ca Adevărul, proaspăt ieșită din spuma mării, cu chip „gingaș și tânăr”, se vede pe sine ca planturoasa Venus, zeița a frumuseții, iubirii și fertilității. Cu buzele ei subțiri (caci Limba în sine nu vorbește, ci doar rostește), își rostește numele, *Venus*, fără a-l pronunța, propriu-zis. Iar vocea auctorială o mustră cu humor: „Idol tu! răpire minții! cu ochi mari și părul des,/ Pentru-o inimă fecioară mândru idol ți-ai ales!”

De ce fuge mereu Călin?

Dacă Ileana știe ca dragostea ei îi va fi fatală lui Călin și Călin știe că dragostea lui pentru Ileana îi va fi fatală lui însuși: a-i spune Ilenei cât îi e de dragă (cum îi spune Luceafărul Cătălinei „Dar voi să știi asemenea/ Cât te iubesc de tare”), a-i spune pe nume (a pune titlul, în final), înseamnă a definitiva poemul, iar definitivarea capodoperei înseamnă pentru el încheierea operei și moartea simbolică. Ceea ce ar vrea poetul ar fi să prelungească indefinit perioada de concepție, pentru că, la urma urmelor, actul creator este etapa fericită în destinul unui poem. Îl vedem în momentul iubirii lui cu Limba Română, în centrul operei, acolo unde toate contrariile se abolesc, unde cunoașterea și creația sunt una - sorbindu-și inspirația din sufletul Limbii, cu care în actul iubirii se confundă: „... când sorb al tău răsuflet în suflarea vieții mele/ Și când inima ne crește de *un* dor, de-o dulce jale”. Poetul trăiește acest moment din plin, pentru că știe că perioada creatoare „visul de aur al vieții” nu durează. E fericit „cu asupra de măsură” când îi pipăie iubitei lui brațul rotund (care închipuie direcția creatoare *Coagula* și bucla hermetică) și când îi sărută umerii.⁹ Această poziție, „asupra de măsură”, mai sus de Logos și de arhetipuri, este poziția Creatorului. E un fel de a spune, probabil, „În actul creației sunt în al nouălea cer”, mă simt Creator/Zeu/Dumnezeu.

Călin „s-așază lângă dânsa și o prinde de mijloc”, iar Ileana îi leagă părul ei lung, bălai și moale pe după gât: fiecare îl integrează pe celălalt în propria sa buclă, în

⁹ Cei doi umeri, cele două brațe, cei doi ochi, cei doi sâni sunt imagini ale acelorași câmpuri de sens pe care le-am sintetizat în siglele VER și VEN, corespunzând direcțiilor *Solve* și *Coagula*

propriul său ciclu de creație și autocunoaștere. Ileana îi numără bătăile inimii, mișcările creatoare și își pleacă fruntea pe obrazul lui, într-un gest de supunere. Totuși, nimic nu e dus la bun sfârșit, totul rămâne în stare de virtualitate și de proiect: cei doi iubiți nu vorbesc, nu se exprimă propriu zis, ci rostesc doar, șoptesc: „Ei șoptesc, multe și-ar spune și nu știu de unde sănceapă”. „— „O, șoptește-mi - zice dânsul - tu cu ochii plini d-eres/ Dulci cuvinte nențelese, însă pline de-nțelese” - silabe, rădăcini, nuclee germinative, cuvinte ale Limbii Romane (cuvinte cu rost, cu miez, ființând într-o rețea de infinte legături țesute în timp - spre diferență de „vorbele” limbii comune, golite de cea mai mare parte a conținutului). Această concepție mută, acest joc al imaginației, al viziunii poetice, cu imagini, simboluri, rădăcini lexicale, cuvinte, nu coboară până la nivelul expresiei, al vorbirii. „Unu-n brațele altuia, tremurând ei se sărută,/ Numai ochiul e vorbareț, iară limba lor e mută”.

„Ea-și acopere cu mâna fața roșă de sfială,/ Ochii-n lacrimi și-i ascunde într-un păr ca de peteală.” Ne oprim asupra acestei sfieli a Ilenei: fata de-mpărat e cu capul plecat, pe cale de a deveni supusă poetului, de a-și pierde statutul privilegiat. Își ascunde fața cu mâna: opera înaintașului rămâne îndărătul unui nou proces creator, deocamdată în proiect: ochii în lacrimi desemnează viziunea poetică și imaginile care „plutesc” în ea; lacrimile nu cad însă pe obraz, în mișcarea descendentă a expresiei. Numai părul de aur cade în fire drepte, „ca de peteală”: ele trasează liniile de corespondență, de manifestare, urzeala noului poem care nu există încă.

Nu mai plânge!

În următoarea „filă din poveste” o vedem pe Ileana tocmai invers: cu părul strâns în cosiță, nefericită, plângând - sedusă și abandonată, bătută, pe deasupra.

Fața roșie ca un măr a Operei înaintașului, fructul parguit de lumina Soarelui, s-a

făcut ca de ceară, poartă masca morții pe care o poartă și Luceafărul - masca expresiei, a învelișului material al poemului (forma scrisă, fixată, moartă). Faza de concepție a fost depășită, poetul a trecut în etapa expresiei, dar nici acum nimic nu e finalizat. Capodopera rămâne în gestație: poetul, desi absent, angajat în alte interese, plecat „în lume”, continuă să se gândească și să lucreze, să producă variante, care sunt fragmente - poeme și totuși nu poeme. Lacrimile Ilenei curg pe obraz, ea plânge, vorbește, exprimă, dar este o expresie dureroasă care nu își găsește finalizarea: pentru ca desi exprimate, viziunile și ideile rămân în suspensie: „Stai cu buze discleștate de un tremur dureros”. Nefericita femeie este părăsită, dar nu de tot, căci desi absent, bărbatul ei continuă să o bată, sa „lucreze asupra cuvântului”, cum se spune: lacrimile ei, căzute pe obraji, sunt variantele *Luceafărului*. „Suflete bătut de gând”, o mângâie vocea auctorială.¹⁰ Ileana e acum undeva jos, în straturile inferioare, de expresie, ale poemului, este opera într-o devenire chinuită, în timp ce iubitul, poetul în acțiune, se află undeva sus, deasupra ei: ea stă la fereastră și urmărește o ciocârlie în zbor (o pasăre cântătoare, o zburătoare, un Zburător ca și el), pe care ar vrea să și-o facă mesager.

Vocea auctorială intervine și poetul vorbind cu Ileana vorbește de fapt cu sine. Îndemnul lui, „nu mai plânge”, înseamnă „nu te mai risipi în forme și variante, nu vorbi prea mult, nu supralicita viziunea”. Ideile și imaginile trebuie să se întrupeze ca să existe, să iasă din virtualitate, stelele trebuie să cadă din când în când din cer: „Stele rare din tărie cad ca picuri de argint,/ Și seninul cer albastru mândru lacrimile-l prind”. Dar a spune prea mult înseamnă a devoala secretul hermetic și a expune privilegiul tărâmul tainic al arhetipurilor din care își trag seva poezii și care face posibile vultele destinului lor: „Dar dacă ar cădea toate, el rămâne trist și gol,/ N-ai putea sa faci cu ochii înălțimilor ocol”. În cerul ideilor și al viziunii nu ar mai rămâne nimic de cunoscut și de exprimat, forța creatoare s-ar stin-

¹⁰ Florica lui Heliade este la fel, slăbită și palidă, bătută de Zburător - are pe sân „mulțimi de vinețele”, de vânătași.

ge, noaptea visului, a imaginarului, ar fi înlocuită cu noaptea morții, a neantului: „Noaptea stelelor, a lunei, a oglinzilor de râu/ Nu-i ca noaptea cea mocnită și pustie din sicriu” - ceea ce ar întrerupe lanțul creației și al receptării, al transmisiei, existența însăși a Tradiției poetice hermetice, care ar dispărea cu totul „...din când în când vărsate, mândru lacrimelor-ți șed,/ Dar de seci întreg isvorul, atunci cum o să te văd?”

Ca să-și susțină îndemnul, Eminescu folosește o metaforă des folosită de alchimisti: „Cine e nerod să ardă în cărbuni smarandul rar/ Ș-a lui vecinică lucire s-o strivească în zadar?” Smaraldul, piatra care închide în ea verdele Naturii, este piatra pe care s-a înscris textul fundamental al gândirii hermetice, numit din acest motiv *Tabula Smaragdina*. Alchimistii care din practicarea științei lor urmăreau câștigul material, obținerea aurului fizic, erau numiți cu dispreț de către alchimistii autentici „arzători de cărbune”. O devoalare a secretului hermetic ar putea avea pentru poet numai o rațiune egoistă: a-și pune în lumină anvergura și înălțimea viziunii sale poetice pentru a obține admirație sau recunoaștere. Dar efectul ar fi contrar: viziunea poetică ar fi epuizată și creația ulterioară ar fi imposibilă. Nu numai pentru el, dar și pentru ceilalți poeți hermetici, care nu ar mai avea ce să caute, ce să găsească și despre ce să vorbească. Este unul dintre motivele pentru care gândirea hermetică stă întotdeauna sub semnul secretului: „Tu-ți arzi ochii și frumseța... Dulce noaptea lor se stânge,/ Și nici știi ce pierde lumea. Nu mai plânge, nu mai plânge!”

O, tu crai...

Faptul că poetul/Calin nu-și termină capodopera - și deci opera, încurcă succesiunea înaintașului, barba craiului Heliade, tatăl fetei. Odată ce și-a publicat propria capodoperă, poetul/tatăl s-a despărțit de ea, a alungat-o în lume, între receptori, sperând ca ea să se întoarcă acasă cu unul dintre ei de mână, ca mire și ca succesor. Ginerele l-ar valida pe socru și i-ar conferi statutul de Poet cu Operă. „O, tu crai cu barba-n noduri ca și câlții când nu-i perii,/” Tu în cap nu ai grăunțe, numai pleavă și puzderii”, îl compătimește vocea auctorială.

Craiul nu mai are preocupări creatoare (legate de nucleele germinative, de grăunțe), mintea lui e preocupată de masa receptorilor care nu îl înțeleg (pleava și puzderiile). El se „primblă” neliniștit în cerdac, nu-si găsește locul (în Tradiție) pentru că nu are un succesor: casa lui e undeva sus, pe steaua neaprinsă încă a poetului cu Operă și în același timp fără Operă, pentru ca e nereceptat - și numără treptele lumii intermediare, așteptând un oaspete care să le urce până la el și să-i treacă pragul.

Pare pesimist și nu știe ce sanse are să-și recâștige fiica. Cititorul știe însă ca opera a fost receptată de un succesor, dar e ascunsă în coliba împistrită (în laboratorul noului poem, înțesat cu scheme geometrice, al lui Călin/poetul). Craiul are de fapt un succesor și, mai mult decât atât, succesorului i s-a născut la rândul lui un succesor.

Coliba împistrită: laboratorul Luceafărului

Au trecut șapte ani, se încheie un ciclu de existență. O nouă secvență se deschide cu un nou nou peisaj simbolic, care dă o cheie pentru ce va să vină: e toamnă, e seară, firea e tristă, pentru poet e timpul să-și încheie opera. Ce a avut de spus a spus, vântul a scuturat ideile și imaginile, care au căzut ca frunze din copaci și au devenit poeme, troiene de frunze uscate, maldăre de file. Tremurul, vibrația mișcării creatoare s-a oprit. „...de pe lacuri apa sură/ Înfunđa mișcarea-i creată între stuf la iezătură”. Codrul își deschide adâncurile către lună, opera începe să se contureze, să oglindească Opera înaintașului și să prefigureze Opera proprie. „...codrul, dragul codru, troienindu-și frunza toată,/ Își deschide-a lui adâncuri, fața lunei să le bată,/ Tristă-i firea, iară vântul sperios vo creangă farmă” - în timp ce voci noi încep să se facă auzite „Singuratece isvoare fac cu valurile larmă.”

Ce caută însă acest vânt sperios aici? Atributul nu se justifică pentru un vânt de toamnă, deci ascunde ceva. Vântul e un spirit, dar al cui spirit suflă aici? După părerea noastră spiritul lui Eminescu, care „farmă” creanga, o îndoaie - îl de-formează/formează pe Creangă, primul său succesor, care devine și el un artist hermetic, căci această

creangă frântă, îndoită, e una cu brațul îndoit al Ilenei și cu piciorul rupt al ciocărlanului din *Povestea Porcului*. *Sperios* credem ca traduce cuvântul *timidus* din latină, cuvânt care conține siglele lui Eminescu, TI si MI (EM-I).

Pe poteca dinspre codri coboară poetul, același „voinic”, care nu mai e „singurel și răătăcit” ci „străin”, acum matur, cu ochi de vultur, ridicat într-un punct de vedere înalt, deasupra lumii și deasupra eului său. Se pare că a uitat de soarta capodoperei lui (desi noi știm că nu e așa) dar își întâlnește în cale fiul de care nu avea cunoștință. Copilul, care e Creangă, fiul lui spiritual, adună niste boboci într-un cârd. Bobocii sunt realizări, opere căci, după cum spune proverbul, „Toamna se numără bobocii” - semn ca tânărul creator, copil înca în ale literaturii, începe să adune operă.

Din laboratorul *Luceafărului*, care este coliba „împistrită”, ca un ou de Paști, cu desene geometrice, scheme de structură ale operei proiectate (aidoma cu schemele de structură a lumii în mintea lui Dumnezeu), din discuțiile interminabile cu Creangă (consemnate de contemporani), din ce îi povestește Eminescu și din ce știa genialul Creangă din „științele sătești” tradiționale (în cuvintele lui G. Călinescu), se naște opera succesorului, care devansează, în mod paradoxal, cu șapte ani capodopera înaintașului: *Povestea Porcului* a lui Creangă vede lumina tiparului în 1876, *Luceafărul* lui Eminescu în 1883. Fiul cel istet, a desenat și el pe pereții colibei purceluși geometrice, scheme de structură ale *Poveștii porcului*. Ordinea succesiunii poetice nu ține seama de ordinea vieții. Fiul se numește tot Călin, cel frumos, pentru că Făt-Frumos/Fiul/Zburătorul/Hermes, cel care urcă și coboară neîncetat între cer și pământ, între spirit și materie/limbă nu desemnează o persoană ci o funcțiune prin care trec rând pe rând poeți după poeți.

Călin/poetul își revizitează laboratorul capodoperei. În acest spațiu locuiește nu numai el, ca prezență aproape stinsă (proiectat în viitor, în etapa de încheiere a operei) - locuiește în egală măsură fiul lui spiritual/succesorul, care e activ. Dubletul citorva elemente ilustrează această dublă pre-

zență: coliba e luminată din două surse: un opaiț roșu aproape stins într-un hârb („pe capătu-unei laiți”, la un sfârșit de traseu creator) și o lumină mică, dar vie, care arde într-o candelă, sub un portret. O râșniță veche „hârâită, noduroasă” (efortul creator aproape epuizat al poetului bătrân) își are drept partener pe motanul care toarce (torsul pisicii e omofon cu torsul lăinii) „pieptănându-și o ureche”, cu aceeași mișcare circulară. Două opere sunt în coacere: „se coceau pe vatra sură două turte în cenușă”: una e opera eminesciană, care trebuie încheiată - cealaltă e opera lui Creangă, și ea în facere.

„Un papuc e sub o grindă, iară altul după ușă”. Ne întrebăm ce face acești papuci demni de atenția poetului, care nu spune niciodată nimic întâmplător. Papucii sunt încălțări „hermetice”, pentru că cel care îi poartă este încălțat și descălțat în același timp. În plus, în simbolistica populară, papucul este atributul omului fin, al domnului - în contrast cu opinca purtată de țăran: „Cu papuci în picioare nu prinde pisica șoarecele”, „Cel încălțat cu papuci nu-l cunoaște pe cel cu opinci”, „Dacă n-ai papuci, sunt bune și opincile”, spun proverbele. Faptul că două turte la fel se coc în vatră și doi papuci la fel sunt împrăștiați în casă pare să afirme faptul că în acest laborator locuiesc doi artiști de aceeași factură - nu un domn al gândirii și un opincar - care produc două opere asemenea. Unul e mai tânăr și pe cale să termine o operă (un papuc e sub o grindă, acolo unde cântă greierele în gazelul de început - dar de data asta, în sens descendent, pe partea creației, mai jos de grinda care desparte lumea de sus de lumea de jos, în straturile expresiei), celălalt e după ușă, unde își asteaptă mireasa viorică mirii fluturi în finalul poemului - în sens ascendent, dincolo de Poarta Cerului, pe gura de rai. Un fel de a spune ca opera succesorului va valida Opera înaintașului.

Pe policioara icoanei se găsesc alături „busuioc și mintă-uscată”, două plante mirositoare în al căror nume vedem siglele celor doi artiști: IOC (Ion Creanga) și MIN (Eminescu). Mai curioasă este icoana în sine, „icoana afumată-a unui sfânt cu comă-nac”: pare mai degrabă o imagine a lui

Creangă, poate fotografia din 1859, care se păstrează și astăzi, în care apare ca diacon, în straie preoțești și cu comănac. Cuvântul *comănac* se folosește, de altfel, regional, cu sensul de *creangă* și icoana sfântului e un portret satiric, poate, a ceea ce Nică al lui Ștefan a Petrei avea să devină mai târziu. În laboratorul *Luceafărului*, care e un spațiu spiritual, nu funcționează relațiile obișnuite de familie, de cauzalitate și de timp. Eminescu este prezent într-o proiecție, ca poet matur, care își încheie opera. Creangă este prezent la rândul lui în același timp în ipostaza scriitorului matur, care termină o capodoperă și în cea a copilului care adună boboci într-un cârd și desenează cu cărbune „pe cuptorul uns cu humă și pe coșcovii păreți”. Decorul colibeii evocă de altfel casa părintească din Humulești, cuptorul și „prichiciul vetrei cel humilit”, decor care se regăsea și în Bojdeuca din Țicău. În egală măsură, acest interior evocă laboratoarele alchimistilor de odinioară, încăperi obișnuite, cu un cuptor și un inventar de instrumente - în care o căutare de imensă bogăție spirituală se desfășura de cele mai multe ori în condiții de sărăcie materială aproape extremă.

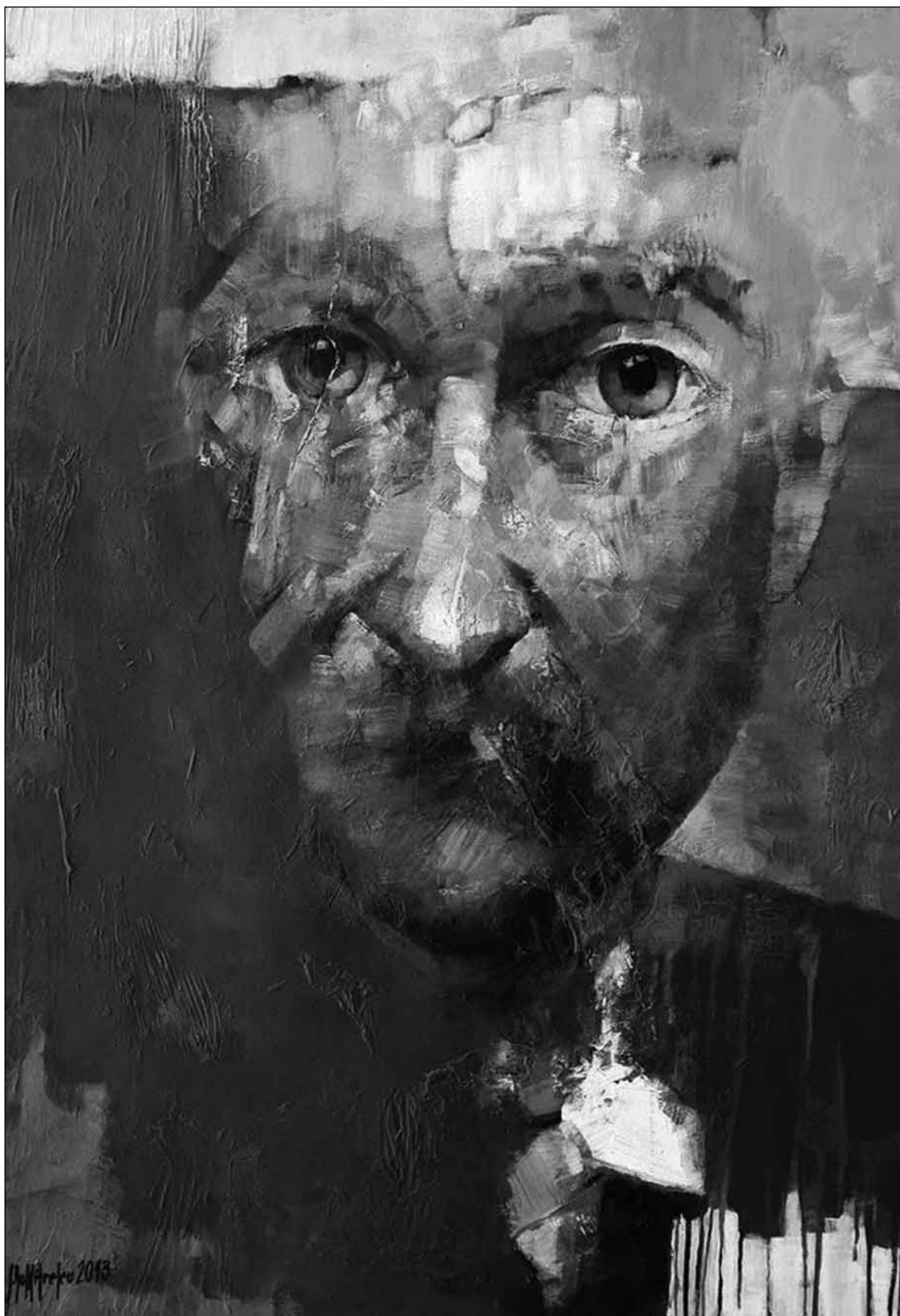
Laboratorul e semi-abandonat, demersul creator a stagnat, peste variante s-a așternut praful, proiectul s-a opacizat: „O beșică-n loc de sticlă e întinsă-n ferăstruie/ Printre care trece-o dungă mohorâtă și gălbuie”. În această beșică/membrană vedem iarăși sigla lui Eminescu MEM. El a lăsat proiectul să cadă în abandon și din cauza lui raza *Luceafărului* care intră pe fereastra Cătălinei nu mai e decât o dungă de lumină slabă în întunericul acestei încăperi în care mocnește, încă, focul creator. „Pe un pat de scânduri goale doarme tână nevastă/ În mocnitul întuneric și cu fața spre fereastră”. Scândurile goale sunt treptele lumii, tot una cu podul construit de porc în povestea lui Creangă și cu scândurile din cerdacul bătrânului crai - dar și straturile operei, neacoperite complet încă de învelișurile expresiei.

Ceea ce urmează reprezintă încheierea operei: „El din patu-i o ridică și pe pieptul lui și-o pune” (reia proiectul), forța lui creatoare se trezește și trece la fapte, o dezmiar-

dă, o dragostește și îi spune pe nume. Această numire echivalează cu a pune titlul poemului - care se pune de multe ori ultimul. Ce nume îi dă Călin fetei de împărat care acum e opera lui? Numele pe care și-l rostise ea însăși, privindu-se în oglindă: *Venus*. Ea este, cum am arătat mai înainte, în același timp Afrodita virginală, abia ieșită din spuma mării și Venus, zeița iubirii și a fertilității: acestea sunt cele două ipostaze ale planetei Venus care se arată pe cerul nopții ca *Luceafărul* de dimineată și *Luceafărul* de seară. Numele iubitei încifrează numele poemului: *Venus=Luceafărul*. „Inima-i zvâcnește tare, viața-i parcă se răpune”, spune poetul, care știe că încheierea *Luceafărului* va însemna încheierea operei și va aduce după sine moartea sa ca artist.

Ileana e întâi neîncrezătoare, căci îi cunoaște pe poeți și proiectele lor („ar zîmbi și nu se-ncrede”), ar vrea să-l pedepsească pentru relele tratamente, dar în această etapă a creației e supusă poetului („ar răcni și nu cutează”), râde cu ochii în lacrimi (râsu’-plansu’ hermetic), „Ș-apoi îi sucește părul pe-al ei deget alb, subțire”, ca și cum ar spune că, la urma urmelor, dincolo de toate suferințele pe care i le poate pricinui, oricare poet nu e decât o buclă, un moment în devenirea ei, a Limbii Române.

Poetul își încheie capodopera, și cu ea opera. Ileana „Își ascunde fața roșă l-a lui piept duios de mire./ El ștergarul i-l desprinde și-l împinge lin la vale,/ Drept în creștet o sărută pe-al ei păr de aur moale”. Înainte chiar de această etapă Călin tatăl a fost receptat, a căpătat deja un succesor, care la rândul lui a produs o operă însemnată, cea ce deschide drumul nunții Poetului cu Opera. Ștergarul, acoperământul primitiv, țesătura aspră a variantelor, lasă locul părului de aur, firelor despletite ale corespondențelor și va fi înlocuit de florile albastre pe care Ileana le va purta în păr la nuntă și de steaua din fruntea ei. Fața Ilenei redevine roșie: ea e din nou fructul pârguit de razele Soarelui, Luna, Venera proaspăt iese din valuri, Opera - dar de această dată Opera lui Călin. „Și pe rând și-astupă gura, când cu gura se adapă”, încheie Eminescu această secțiune a poemului: poetul și Limba își trag seva unul din celălalt.



Constantin COROIU

Călinescu, omul universal față cu istoria frauduloasă



Abstract

Obiectul comentariului îl constituie studiile și eseurile lui Nicolae Mecu, cuprinse în volumul „G. Călinescu față cu totalitarismul”. Se subliniază că G. Călinescu s-a confruntat cu mai multe totalitarisme de orientări și facturi diferite. Accentul este pus pe acele fapte și aspecte privind editarea și receptarea operei scriitorului total Călinescu evocate și analizate pe larg de Nicolae Mecu, cele mai spectaculoase și mai dramatice fiind odiseea editării romanelor călinesciene și cea a receptării „Istoriei literaturii române de la origini până în prezent”.

Cuvinte-cheie: totalitarism, odisee, aventură, marele neiubit, paricid, receptare.

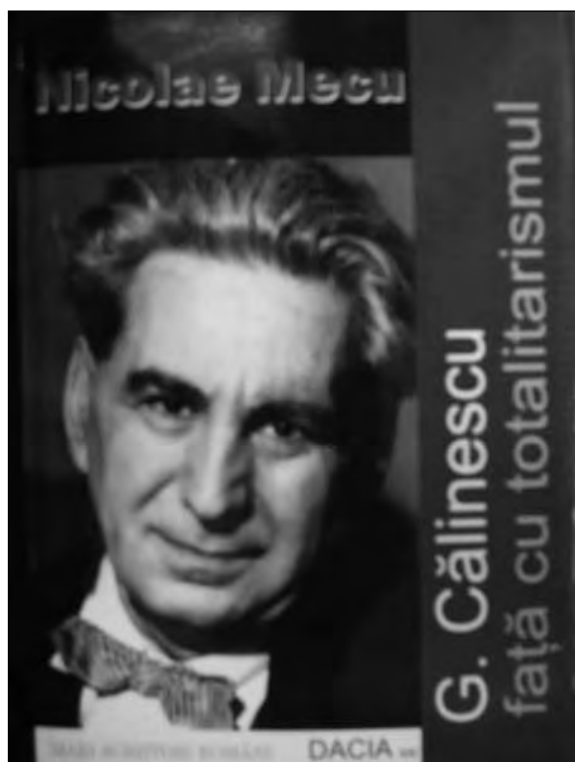
Taking as its starting point Nicolae Mecu's volume of studies and essays „G. Călinescu vs. Totalitarianism”, the article shows that Călinescu had to deal with various types of totalitarianism that had an impact upon the publication and the critical reception of his work, most notably of his novels and monumental literary history, synthesis „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”.

Keywords: totalitarianism, odyssey, adventure, the great unloved one, parricide, critical reception.

Volumul „G. Călinescu față cu totalitarismul” al lui Nicolae Mecu, s-a înscris ca una dintre cele mai importante apariții editoriale ale anului 2011. Și nu numai. Nu a fost (și nu este) o surpriză, din cel puțin două motive. Unul ar fi acela că e o carte despre Călinescu. Celălalt ține de faptul că poartă semnătura unui istoric literar, „critic de atelier” și editor al cărui nume este marcă garantată. Dar mai e ceva. Istoria literară poate fi pasionantă, mai pasionantă chiar decât critica și eseistica, dacă cei ce o fac o scriu și cu talent. Or, studiile și eseurile lui Nicolae Mecu din acest volum sunt și niște captivante narațiuni. Autorul s-a contaminat norocos de spiritul călinescian și, totodată, de concepția genialului critic privind istoria literară ca sinteză epică.

Deși despre o personalitate și o operă

atât de complexe e greu să consideri și să afirmi că cineva ar putea ști chiar totul, sentimentul e că pentru Nicolae Mecu, „scriitorul total” Călinescu, opera sa atât de vastă (numai publicistica pe care a editat-o, împreună cu un colectiv de reputați cercetători, la Fundația Națională pentru Știință și Artă a Academiei Române, în colecția „Opere fundamentale”, întemeiată și coordonată de Eugen Simion, însumează 10.000 de pagini) și atât de diversă practic nu mai au secrete. Între călinescologii (să mi se ierte barbarismul, dar n-am alt termen la îndemână) de prim plan un loc distinct îl ocupă și un reprezentant al noii generații de critici, teoreticieni și istorici literari: Andrei Terian. Mulți tineri critici – scrie însuși Nicolae Mecu – „par să fi terminat cu abordarea emoțională, resentimentară sau apologeti-



că" și să situeze într-o ilustră tradiție: Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu și, firește, în linia criticii șaizeciste căreia îi datorăm redescoperirea și cultivarea valorilor, după o perioadă de dogmatism sterilizant, ca și sincronizarea cu ceea ce s-a petrecut, înnoitor și fecund, în critica și teoria literară europeană din a doua jumătate a secolului trecut. "Nicolae Mecu reconstituie în fond traiectoria unui mare destin sau cu vorbele sale – „povestea unui mare artist căzut într-o istorie frauduloasă... Este drama unei creații frânte în chiar momentul ei de apogeu, dar și o dramă a culturii române". E mult adevăr în această observație, dincolo de patetismul ei, pe care de altfel autorul și-l asumă. Adevărul întreg e că G.Călinescu și opera lui s-au confruntat cu mai multe totalitarisme, ba chiar cu un soi de... corectitudine politică, *avant la lettre*, destinul său devenind unul emblematic pentru cultura noastră în general, inclusiv pentru cea actuală, dominată de alte dogme, între care nu mai puțin nocivă este dogma privind libertatea de a spune prostii. O libertate care, zicea un mare scriitor spaniol, nu ar trebui tolerată.

În „studiile de genetică, variantistică și receptare” din prima parte a cărții, Nicolae Mecu ne înfățișează cu cărțile pe masă – a se citi cu toate documentele, mărturiile și variantele în față – „odiseea” romanelor lui G. Călinescu. Ca observație generală, în directă legătură cu afirmația ce o făceam ceva mai sus, trebuie spus că, dacă ceea ce se întâmplă invalidant, profund condamnat, în sinuosul, accidetant drum al manuscrisului călinescian până la litera tipărită, mai ales în „obsedantul deceniu”, e mai ales din cauza factorului ideologic, a contextului politic, a unei „istorii frauduloase”, nu mai puțin deplorabile sunt opacitățile privind receptarea critică, interpretările tendențioase și comentariile în cheie falsă, deformatoare, și asta nu doar în perioada postbelică, ci și în glorioasa epocă interbelică. Aproape nu-ți vine să crezi că nume sonore ale criticii literare a vremii, și nu numai, au putut friza cu atâta suficiență ridicolul în cronicile lor de întâmpinare sau în opiniile formulate cu alte prilejuri. Oricum, nu mai puțin dogmatici decât cutare cenzor sau politruc mi se par acei critici și publiciști cu pretenții de mari estetei care, ca să dau un exemplu, l-au acuzat pe autorul romanului „Cartea nunții” de erotism și pornografie. Fiindcă veni vorba, notez că, urmărind cele două etape distincte ale receptării acestui roman – până la ediția definitivă din 1965 și după apariția acesteia -, Nicolae Mecu reface „tabloul integral” al ei, revelându-ne astfel „un destin critic dintre cele mai contradictorii și mai surprinzătoare”. Iată ce scrie istoricul literar și editorul: „Paradoxal, după ce apar romanele mari ale lui Călinescu, «exercițiul» inițial („Cartea nunții” – *nota mea*) e luat din ce în ce mai serios ca un cap de serie în care unii radiografiază schița tipologiilor ulterioare, ce sunt cuprinse în el ca într-un «cifru» (S.Damian) sau ca expresia cea mai pură a teoriei călinesciene despre romanul modern și despre clasicism (Paul Georgescu). Ceea ce leagă aceste contribuții este lectura primului roman prin raportare la celelalte, în general pornind de la vârful aproape de nimeni contestat (*Enigma Otiliei*)... Strategia o amintește pe aceea a lui Călinescu din

Istorie, unde, cum s-a spus, literatura veche și cea pașoptistă sunt citite dinspre clasicii junimiști și cei interbelici...”

Repovestind aventura editorială și a receptării operei romanești a lui Călinescu, pe baza studiului sistematic și aprofundat, filologul fin și eseistul Nicolae Mecu scrie de fapt un microroman al romanelor călinesciene, cu episoade dramatice, cu situații neprevăzute, cu conflicte și personaje, unele celebre, dintr-o realitate devenită istorie, ca, de pildă, scena întrevederii vădit timorate a genialului critic cu Gheorghe Gheorghiu-Dej. Că termenul *aentură* nu e nicidecum exagerat, o ilustrează, între altele, cazul romanului „Enigma Otiliei”, care nu este totuși cel mai spectaculos. A fost tipărit până la ediția critică, realizată de Nicolae Mecu, în nu mai puțin de șase ediții antume, a șasea definitivă, apărută la EPL, între anii 1938-1961. Prin ce a trecut textul acestui roman de-a lungul a 23 de ani? „Nu numai cea din urmă, dar nici una dintre celelalte apariții nu reprezintă o simplă retipărire. Colaționarea ne arată că de fiecare dată autorul a intervenit în text, cel mai probabil în timpul corecturii. Un alt fapt semnificativ, mai mult ca sigur, corectura nu a fost niciodată făcută prin confruntate cu originalul, ci prin lectură «la liber». Menționez că «originalul» a însemnat inițial manuscrisul romanului, iar ulterior ultima ediție de până atunci: ediția 1938 pentru cea din 1946 ș.a.m.d. Așa se explică faptul că textul a suferit, în timp, și metamorfoze insolite, uneori bizare. S-a întâmplat ca, dat fiind aspectul manuscrisului, deseori greu de descifrat, culegătorul – după o faimoasă vorbă – să-și amestece condeiul cu cel al autorului. Unele dintre intervențiile acestea au fost observate și corectate pe parcurs, altele niciodată, perpetuându-se în toate retipăririle romanului de până la ediția mea critică”.

Ca editor, Nicolae Mecu a re trăit, cum se vede, odiseea romanelor lui Călinescu pe mai multe planuri, ca să nu spun pe mai multe mări...

Furtunoasă, spectaculoasă, în mai multe sensuri și sub mai multe aspecte, a fost ceea ce Nicolae Mecu numește „odiseea

receptării” *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* a lui Călinescu, în perioada dintre 1941, când a apărut, și 1947; odisee precedată de „prelungirea puseurilor denigratoare vizând mai ales monografiile Eminescu și Creangă, izbucniri agrementate cu reminiscențe din repertoriul de acuzații la adresa *Cărții nunții*: «erotism», «imoralitate», «pornografie»...” Campanie urmată, aș adăuga eu, de punerea sub obroc până la începutul anilor '80 cam din aceleași motive pentru care fusese atacată în perioada la care se referă studiul lui Nicolae Mecu. Și în această privință, se vedește că destinul *Istoriei* lui Călinescu este unic în cultura românească. Din cauza confuziei planurilor, a criteriilor de apreciere și, mai grav, a confuziei punctelor de vedere – ce pune sub semnul întrebării însăși inteligența atacatorilor -, a amestecului esteticului cu etnicul și ideologicul, s-a ajuns până acolo încât această singulară *Carte a cărților* să fie judecată – constată Nicolae Mecu – „aproape sub semnul codului penal”. Cu totul neobișnuit, ținând seama și de factura monumentalei lucrări, receptarea – „a depășit cu mult granițele literaturii, transformându-se într-un scandal public de nivel național și convocând în perimetrul dezbatărilor, pe lângă profesioniștii disciplinei, o legiune de neaveniți. Ca fapt de sociologie literară și de istorie a mentalităților, lucrul acesta nu poate fi trecut cu vederea, cu atât mai mult cu cât împrejurările istorice au lăsat urme și în comentariile criticilor de meserie”. Comentarii ce denotă nu o dată fie opacitate, fie dogmatism, fie ipocrizie, rea credință sau inadecvare la subiect. Nu pot să nu-mi amintesc în acest context de ceea ce-mi spunea într-un interviu Alexandru Paleologu, cu câțiva ani înainte de reeditarea *Istoriei* lui Călinescu, după patru decenii de la apariția primei ediții la Fundațiile Regale: „...criticile aduse de Șerban Cioculescu în epocă sunt de o precizie și de o justete fără de replică. Numai că în urma acestor critici atât de juste opera rămâne în picioare, pentru că ea avea altă motivație decât cea pentru care a fost atacată, și anume ea e o mare operă literară, o mare construcție epică... O *Istorie* întregă de la origini până în prezent, cum a dat

Călinescu, este o întreprindere eroică... și când spun asta mă refer la sensul clasic de epopee. Istoria lui Călinescu e o epopee a spiritului românesc încorporat în literatură. Ea începe cu o invocație care s-ar putea asemăna cu: «Cântă zeiță...». Cam așa sună prefața și începutul acestei formidabile cărți». O epopee ce a căzut, așa-zicând, pe un teren nepregătit cultural și mental, iar politic, total neprielnic, de fapt ostil. Cu cât înaintăm în timp, sentimentul unei dramatice defazări între spiritul călinescian și epoca, epocile în care i-a fost dat să se producă e din ce în ce mai puternic.

Nicolae Mecu evocă și analizează atacurile, unele într-un limbaj incredibil, la care a fost supus Călinescu. Un titlu dintr-o publicație ieșeană, adică din orașul unde Călinescu elaborase *Istoria* și aproape tot ce este vârf în întreaga sa operă, suna de-a dreptul sinistru: „Profanare scelerată sau act de demență. Cazul Călinescu”. Dar ceea ce interesează, firește, este cum a fost primită *Istoria* în lumea literară. Nicolae Mecu consemnează că prima „contribuție critică” aparține romancierului și harnicului publicist Dan Petrașincu, autorul unui serial consacrat inegalabilei opere. După și dincolo de câteva laude cam exaltate, el vede în cele din urmă mai clar și mai nuanțat lucrurile, afirmând că *Istoria* lui Călinescu este „un mare roman cu personaje nenumărate, întins în spațiu și timp istoric cunoscut, plin de lumini și de umbre noi, un roman al culturii românești, pe care d.Călinescu l-a scris când cu penița de oțel a bijutierului, când cu condeiul geometric al arhitectului care vede monumental”. Dan Petrașincu își încheie comentariul cu o observație pertinentă: „Cartea unui om de mare talent, de mare competență și de mare ambiție. Cât timp autorul n-are de polemizat decât cu morții, rezultatul e sclipitor. Cu cât se apropie de epoca noastră, autorul începe să-și utilizeze din ce în ce mai fals forța de creație și analiza de valoare. Pricipiile generale, estetice, sunt cele juste, numai aplicarea lor la imediat are de suferit”. În consecință, cartea „nu va putea rămâne decât ca o creație, dar nu ca un îndreptar”. Cei preocupați de canon ar putea ricana că factorul creație e aici un neajuns. Dar Călinescu nu a scris și

nici nu a avut în intenție (o atestă și corespondența cu editorul său Al. Rosetti) să scrie un îndreptar sau un manual de literatură. E superfluu a mai spune că o asemenea miză, altminteri importantă, utilă, mai ales utilă, nici nu era de anvergura unui spirit proteic ca al său.

O atenție pe măsură acordă Nicolae Mecu comentariilor criticilor profesioniști. Șerban Cioculescu credea a-l fi prins pe Călinescu în „delict de logică”. Alegațiile lui sunt oțioase și de multe ori, cum ar fi zis Maiorescu și contemporanul nostru Al.Paleologu, nu sunt în chestie. Ele cad ca nuca în perete și ascund, destul de inabil, umorile criticului poreclit „Șerban cel Rău”. Cioculescu va reveni însă în timp asupra subiectului și oarecum se va revizui. Nicolae Mecu semnalează ameliorările unor opinii formulate de acesta la cald, modul cum „își depășește sensibil reacțiile umorale din primele articole”, încât va scrie, e drept parcă rupându-și din suflet, că *Istoria* confratelui său „rămâne o carte fermecătoare pentru lectorii avizați și inutilă prin definiție, ca orice operă de artă”. Un alt critic de prim plan, Vladimir Streinu, s-a pronunțat în cadrul unei anchete, pendulând între aprecierea că *Istoria* e „o lucrare de romancier foarte dotat, care a reușit să dea moliciuni plastice chiar celor mai înghețate valori ale culturii noastre...”, admirabil când se apucă să toarne viață în câte o mumie literară” și remarci din care nu lipsesc expresii ca „proastă creștere indenegabilă”, „lipsă de respect”, bârfeli vechi”. Mai detașat, E.Lovinescu consideră că lucrarea e „cea dintâi istorie estetică și deci critică”, iar Pompiliu Constantinescu, și el detașat și comprehensiv, scrie: „Inteligență subtilă, percepție critică fină, sensibilitate mobilă și talent plastic abundent, d.G.Călinescu este atât de dotat, încât se folosește – simultan sau succesiv – de marile sale însușiri, oferindu-ne cel mai atractiv spectacol din critica noastră de astăzi... Criticul este un artist inimitabil, care-și alege colțul de preferință de unde scriitorul poate să apară acoperit de umbre sau de lumina solară; obișnuit cu tehnica lui, până la sfârșit începi să-i adopți puncte-



le de vedere, într-atât este de personal, de ingenios și de insinuant; numai un cititor neinteligent sau ipocrit nu va recunoaște că, oricâte divergențe intime ar răscoli vasta panoramă a istoriei literelor noastre, caleidoscopic înfățișată de d.Călinescu, ne impune prin excelența și felurimea însușirilor sale atât de personale”. O caracterizare ce pare să confirme, ceea ce enunțase principal Mihail Ralea în cronică sa din „Revista română”, noiembrie-decembrie 1941, și

anume că despre Istoria lui Călinescu „trebuie vorbit cu pudoare, cu seriozitate și cu spirit liber”, nu neapărat după criterii didactice, metodologice, morale etc...”. În opinia lui Ralea, trebuie luat în considerare în primul rând ceea ce îl particularizează pe autor: „farmecul talentului și temperamentului său”.

Aș mai reține doar opinia unuia dintre, pe atunci, tinerii foști discipoli ai lui Călinescu la Universitatea din Iași – Adrian

Marino, care, așa cum remarcă Nicolae Mecu, nu ezita să alăture numelui lui Călinescu epitetul „renascentist” și sintagma „om universal” și să afirme că acestea „vor deveni simple locuri comune”. A prevăzut bine. Ce n-a prevăzut însă este faptul de a fi devenit el însuși poate cel mai înverșunat detractor al lui Călinescu. Cu Marino, mi s-a părut că Nicolae Mecu este prea tolerant. Cei mai proeminenți discipoli ai lui Călinescu, pe care istoria literară i-a reținut ca atare, sunt din perioada ieșeană a marelui critic, de altfel pentru el cea mai fecundă, deși relativ scurtă – 8 ani (1936-1944). Este vorba, se știe, de *Al.Piru*, *Adrian Marino*, *G.Ivașcu* și *G.Mărgărit*, acesta din urmă se pare cel mai strălucit, dar, din păcate, dispărut prematur. Nicolae Mecu consacră un capitol distinct lui *Al.Piru* și *Adrian Marino*, în calitatea lor de colaboratori ai lui Călinescu la ziarul „Națiunea”, gazetă de a cărei pagină literară cei doi au răspuns până în toamna anului 1947. Autorul include aici și cele patru scrisori ale lui Marino către magistrul său, expediate în perioada 1946-1958, aflate în patrimoniul Institutului „G.Călinescu” al Academiei, și, dacă înțeleg bine, apărute acum în premieră. La începutul anilor '80, Marino s-a opus publicării lor, exprimându-și ferm dezacordul într-o epistolă din martie 1982, adresată editorului. Ca orice istoric literar care se respectă, Nicolae Mecu reproduce și textul scrisorii.

Nu numai portretul la tinerețe pe care i-l creionează lui *Adrian Marino*, dar și portretul caricatural, în stil de pamflet, pe care Marino i-l face lui Călinescu în „Viața unui om singur” mă determină să mă opresc în aceste însemnări la ceea ce scrie Nicolae Mecu despre autorul monografiei „Viața lui *Alexandru Macedonski*”. Din retrospectiva sa reiese că Marino a publicat în „Națiunea” microeseuri și articole ce îl anunțau pe comparatist, pe hermeneut, pe teoreticianul și biograful ideii de literatură. Cât privește literatura română, aceasta l-a preocupat mai puțin. Sunt semnalate „câteva considerații consacrate poeziei «tinere»”, ce nu îl recomandă însă pe Marino ca pe un „critic de susținere al generației care (biologic) era

și a lui, ci mai degrabă ca un adversar al ei. De altminteri, «sciziunea» între generații îl irită, după cum îl deranjează și vucabula poet «tânăr», convins fiind că valoarea nu ține cont de criteriul generaționist și că marea literatură nu a fost scrisă de tineri... Dincolo de curente, grupări și mode, criticul crede în valoarea ca atare”.

Principial, concepția lui *Adrian Marino* era corectă. Totuși, a afirma atât de tranșant că marea literatură nu a fost scrisă de tineri e prea mult și, în definitiv, neadevărat. Există numeroase exemple care îl contrazic. Dau la întâmplare unul: *Mario Vargas Llosa* a publicat la vârsta de doar 27 de ani un roman – „Orașul și câinii” – despre care critici de marcă din diverse țări și culturi au afirmat aproape unanim că este scris cu o mână de maestru.

Lui Marino nu-i plac poezii din așa-numita generație pierdută: *Mihail Grama* și *Mircea Popovici*. Singurul care îi atrage atenția, dar pe care îl receptează într-o cheie minoră, este *Geo Dumitrescu*, cu al său faimos volum „Libertatea de a trage cu pușca”. În schimb, „judecă aproape entuziasmat” un volum de poezie al lui *Radu Teculescu*, întrucât ar fi „mai sensibil decât «teribili» săi colegi de generație”. Simptomatic e modul cum îl receptează Marino pe moralistul, eseistul, și mai ales pe „aspirantul la o terapie a singurătății” *Petre Pandrea*, autorul volumului „Portrete și controverse”. O pondere importantă acordă Nicolae Mecu în studiul său articolelor teoretice ale lui Marino care, în opinia sa, „circumscriu o viziune organică și unitară asupra literaturii, schițând și un program pe care îl vor pune în operă amplele lucrări de după 1970 ale savantului”. Tot acum se vădesc țintele predilecte ale polemistului: provincialismul (pe care nu mi se pare a-l fi definit vreodată remarcabil sau convingător), foiletonismul, impresionismul, fragmentarismul, veleitarismul, amatorismul etc. Criticul de la „Națiunea” deplângea suficiența în informație, absența monografiilor și vocația efemerului. Acestea aveau să constituie, de fapt, teme obsesive ale unui Marino inclement și, nu o dată, nedrept. El deplânge, de asemenea, lipsa din spațiul

cultural autohton a ideologiei literare și a spiritului polemic, de care ar suferi mai ales foiletonistica, inclusiv cea a unor cronicari de prim plan ca Șerban Cioculescu sau Vladimir Streinu, căruia îi mai reproșează prețiozitatea și afectarea. Nici Perpessicius un e la nivelul exigențelor lui Marino. Călinesciană, cum bine apreciază Nicolae Mecu, este concepția criticului privind monografia și biografia literară. În articolul „Idei despre biografie”, el „pornește, ne dăm numaidacă seama, de la concepția călinesciană privind istoria literară ca «știință inefabilă și sinteză epică», ca și de la modelul incontestabil al genului, *Viața lui Mihai Eminescu*”. Marino admite că biografia este un gen literar, și „ca orice gen literar, biografia este principial o operă de artă, producând în ordinea contemplației, emoții asemănătoare cu acelea date de un bun roman”. Și – citează din nou Nicolae Mecu din amintitul articol – „un biograf fără *esprit de finesse*, talent literar și de analiză interioară este un orb. Adevărata viață a eroului său îl desfide ironică, rămânându-i ermetică, în ciuda asediului laborios de texte și documente”. În fine, e de relevat ideea „consubstanțialității” biografului și personajului său pe care o postulează autorul „Vieții lui Alexandru Macedonski”, care, conform propriilor evocări din „Viața unui om singur”, nu ar fi fost chiar pe gustul lui Călinescu. Cu alte cuvinte, teoria ca teoria, dar mai greu e cu practica... Oricum, teoreticianul are perfectă dreptate când afirmă că „scriind biografia artistului pentru care simți afinități obscure, în realitate îți compui propria biografie”. Aserțiunea aceasta ne apare ca cel mai mare elogiu adus, indirect, lui G.Călinescu, autorul a două capodopere ale genului, ai căror eroi sunt nimeni alții decât Eminescu și Creangă. „Viața lui Mihai Eminescu” a fost întâmpinată cu entuziasm de Ibrăileanu, criticul de la „Viața Românească” văzând în ea cel mai impunător și mai durabil monument ridicat Poetului.

„Este tânărul Marino un «călinescian»?” E întrebarea pe care o pune Nicolae Mecu la finalul esului său. Deși, după publicarea monografiei „Viața lui Alexandru Macedonski”, el a respins „din ce în ce mai radi-

cal și iritat eticheta aceasta”, Nicolae Mecu constată totuși că „multe dintre liniile directoare ale operei de maturitate (operă esențialmente independentă de călinescianism) se află *in nuce* în cea de tinerețe”. Studiul întreprins îl conduce la concluzia că „tânărul Marino rămâne și un călinescian. De la magistrul său (dar, evident, pe o structură genuină prielnică influenței) a deprins imperativul creației majore, al construcției solide, monumentale. Ca și maestrul său, a cerut acest lucru scriitorilor din vremea sa și a creat el însuși o operă care impune și prin masivitate. Tânărul Marino este, asemenea dascălului său, un critic de gust clasic – tocmai în sensul preferinței pentru ceea ce Croce, citat de el, numea «*perfetta poesia*» -, gust al creației solide, perene și situate dincolo de curente, metode, formule și mode. Conceptul de critică, și în mod special cel de biografie literară, reprezintă o continuare originală a celui călinescian, dar numai ca nuanță, nu și în esența lui. În fine, stilul însuși al eseurilor lui din tinerețe amintește, uneori izbitor, de acela al lui Călinescu. Dar oricâte note de călinescianism am regăsi în scrisul tânărului Marino, acesta nu face figura unui epigon, ci a unui discipol creator. Care, ca orice discipol, dotat cu personalitate, își părăsește la un moment dat modelul. De obicei printr-un paricid simbolic”.

O concluzie ce îmi întărește impresia că textul despre Marino din volumul „G.Călinescu față cu totalitarismul” – datând din 1993 – a fost scris nu numai pe baza unei riguroase documentări, nu numai cu un remarcabil spirit analitic, ci și cu o anumită simpatie intelectuală, poate chiar admirație, pentru teoreticianul și omul Marino. Numai că după lectura memoriilor acestuia apărute între timp, sintagma „paricid simbolic” mi se pare – cum să zic?! – prea... tandră.

Eseul „Testul de paternitate” începe cu o concluzie: „Străbaterea la pas a publicisticii lui G.Călinescu ne pune în chip spontan în fața unei evidențe. Marea obsesie a criticului tânăr este E.Lovinescu”. Autorul precizează imediat că are în vedere frecvența, cantitatea/numărul textelor lui Călinescu ce



îl vizează pe Lovinescu. Mai trebuie precizat însă, tot imediat, că vocabula *obsesie* cu referire la Călinescu este folosită de Lovinescu însuși („obsesiune”) în *Agende*. Cercetătorul constată că G. Călinescu nu a scris despre nici un alt critic sau ideolog literar atât de mult, atât de contradictoriu și de deconcertant – „cu treceri aiuritoare de la o judecată la alta, adesea total opusă precedentei” și observă că nu avem de-a face cu „trecătoare polemici”, de felul celor susținute de Călinescu cu mulți alți literatori și gânditori interbelici, ci de reacții și comentarii de o anvergură incomparabilă cu acelea. Deci nu e vorba numai de cantitate. Nicolae Mecu urmărește „la pas” meandrele atitudinii lui Călinescu, repetatele „revizui” privindu-l pe „bătrânul critic” și afirmă că „în întregul lor” raporturile Lovinescu-Călinescu „sunt guvernate, în cel privește pe Călinescu, de încercarea, ratată, de a-și găsi un părinte spiritual” (subl. N.M.). Totodată, el anticipează: „Se poate replica:

dar îl găsisse deja, în persoana lui Ramiro Ortiz și în cea a lui Vasile Pârvan. Totuși nu acolo era miza; nu spre domeniile lor de cercetare tindea foarte tânărul Călinescu”.

Un părinte spiritual trebuie să fie neapărat din același domeniu de cercetare la care aspiră un tânăr?! E adevărat că, întors de la Școala Română din Roma, Călinescu declarase că nu-l interesează decât părerea a doi oameni din România: G.Ibrăileanu și G.Călinescu. Încât Nicolae Mecu este îndreptățit până la un punct să considere că „De la Lovinescu – Criticul – aștepta tânărul Călinescu recunoașterea și omologarea sa în elita literaturii române; și el intra mai bine decât ceilalți în imaginea lui paternă”. Ideea esențială din analiza „relației atât de speciale cu Lovinescu” ar fi aceea că „trăirile tânărului față de Lovinescu se suprapun peste (sic!) trăirile față de tatăl natural (Tache Căpitănescu) care nu-l recunoscuse”, motiv de suferință și de umilință pentru cel care își arsesse certificatul de naștere, întrucât la rubrica unde trebuia înscris numele tatălui se specifica: *necunoscut*. Tema devine incitantă și ea se pretează mai mult sau mai puțin la speculații ce pot fi, și ele, foarte interesante. Nicolae Mecu vede în portretul pe care Călinescu i-l face marelui critic în *Masca apoloniană*: „un Lovinescu-statuie, o făptură fabuloasă, aproape o imagine arhetipală a tatălui-șef de clan, patriarh biblic, întemeietor de stirpe. Un tată mitic, care însă și-a dezmoștenit fiul”. E foarte frumos, dar e și discutabil. În paranteză fie zis, portretul lui Ibrăileanu schițat de același tânăr Călinescu este, dacă mi se permite expresia, mult mai mitic: „Cu d-l Ibrăileanu intrăm în domeniul mitologiei, al lui Neptun vegetând printre alge în fundul Mării Egee, al lui Barbarossa care doarme secular într-o peșteră, al Bătrânului din Munte, văzut de Marco Polo, al duhurilor invizibile și totuși prezente, al numelor sonore înfricoșătoare. Fiind nevăzut nu-l putem lăuda pentru însușiri pe care nu i le cunoaștem. Dar îi acuzăm autoritatea ocultă și reală care vine în ecouri largi din Uralii îndepărtați ai «Vieții Românești», de la o divinitate pentru noi de domeniul mitologiei...”.

În planul strict al „domeniului de cercetare”, ca să-l urmez pe Nicolae Mecu, o observație a sa este profundă și definitorie: „Atitudinea lui Călinescu față de Lovinescu stă pe o *contradictio oppositorum*, nu pe complementaritate sau pe coincidență”. Cât privește însă complexul tatălui, pe care cu siguranță l-a trăit dramatic „marele neiu-bit”, cu inspirata formulă a lui Nicolae Mecu, înclin să cred că, cel puțin într-o anumită etapă a vieții sale, cea a primei tinereți, o „image arhetipală”, un „patriarh biblic” a fost Vasile Pârvan, atitudinea lui Călinescu față de acesta, aparent paradoxal, fiind „una de complementaritate” și, în consecință, mult mai fecundă pentru aspirantul la construcții monumentale în planul spiritului. Oricum, Vasile Pârvan a însemnat pentru Călinescu nu numai un mare model intelectual și moral, ci mult mai mult. În figura și personalitatea acelui Brand „câlcând pe un ghețar”, portretizat cum nu se poate mai viu și mai memorabil în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”, Călinescu pare să-și fi proiectat imaginea părintelui tutelar, deci și a tatălui visat. „Puțini din rasa noastră – scria Călinescu în numărul din 23 iunie al «Vieții literare» – au dat o pildă mai monumentală de energie pusă în slujba unei idealități. Când se profesează pentru foloase naționale o filozofie etică a *caracterului* e prilejul să spunem că niciodată această însușire, a acordului între gând și faptă, n-a fost mai strălucit realizată. Și nu e vorba de încăpățânarea oarbă, de ambiția îndărătnică și surdă a omului visător de glorie, ci de năzuința lucidă a unei minți fericite care caută în construcție rezolvarea problemei vieții. Istoria ridicării lui Pârvan înflăcărează ca o viață plutarchiană. Și e senil sufletul tânărului care cunoscând-o nu se simte împuns de dorința de a fi, dacă nu mare, cel puțin mai puțin mărunț... Dar se poate că zâmbetul îndurerat al aceluia pe care Parca i-a tăiat firul unui gând nedesăvârșit va stârni în sufletul vreunui tânăr vreo furtună sublimă, o hotărâre eroică, o năzuință nobilă către monument, către expresia permanentă și reabilitarea geniului, care este o cupolă michelangeloască, peste ziduri

înalte și groase de trudă și madiatație”.

Oare acel tânăr nu era chiar Călinescu?!

Nu aș încheia acest comentariu ce ar putea fi pus sub genericul „Marginalii” fără a menționa eseul „Exemplaritatea unui diptic exegetic”, diptic format din Mircea Martin și Andrei Terian, care, alături de Nicolae Mecu însuși, sunt cei mai importanți exegeți ai operei lui Călinescu și cei mai profunzi analiști ai călinescianismului. Nicolae Mecu identifică pe bună dreptate o „compatibilitate valorică” între eseul lui Mircea Martin – „G.Călinescu și «complexele» literaturii române” – și masivul studiu monografic „G.Călinescu. A cincea esență”, fulminantul debut editorial al lui Andrei Terian, produs în 2009. Cartea lui Andrei Terian aduce un aer proaspăt privind receptarea lui Călinescu, ceea ce e cu atât mai important, cu cât – apreciază corect Nicolae Mecu – ea „apare într-un moment foarte dificil pentru opera lui G.Călinescu”. De fapt, momentul a luat proporțiile unei întregi epoci, numită abuziv postrevoluționară, în care genialul critic și vasta sa operă suportă „asalturi multiple”. Nicolae Mecu relevă cu discreție mahnire: „Într-un fel, se repetă situația de după apariția *Istoriei*, când în dezbatere s-au implicat și «oameni de presă», puțin avizați în materie de literatură; când mai ales incriminările și injuriile proferate s-au ivit pe un teren al confuziei valorilor și criteriilor de judecată; și când aprecierea operei era (sub)minată de mai vechi sau mai noi resentimente”. Pe acest fond a apărut monografia lui Andrei Terian, critic cu o viziune nouă, nemînată de resentimente și prejudecăți, precum a celor îmbătrâniți, un neapărat biologic, în rele. În concluzie, Nicolae Mecu formulează o judecată de valoare și de situate: „În 1932 G.Călinescu își începea cariera critică printr-o carte, *Viața lui Mihai Eminescu*, în fața căreia «bătrânul» Ibrăileanu nu înceta să se uimească pentru că, totuși, a apărut, că ea există. Un mare scriitor își găsise criticul pe măsură. În mod similar, prin cartea lui Andrei Terian din 2009 G.Călinescu și-a găsit exegetul”. Ceea ce ne determină să sperăm că posteritatea marelui critic în secolul XXI a început sub bune auspicii.



„Caiete critice” 1986: Postmodernismul românesc – treizeci de ani după...¹



Abstract



Anul acesta se împlinesc treizeci de ani de la apariția numărului 1-2, dedicat postmodernismului, al revistei „Caiete critice”. O asemenea perioadă ar lăsa atât timp pentru omogenizarea unei generații în interiorul tendinței, cât și loc pentru părăsirea curentului/ contaminarea lui cu o altă direcție majoră. S-a vorbit despre un soi de „optzecism nețărnut”, generația literară a deceniului al nouălea fiind poate cel mai des asimilată curentului/conceptului. S-a vorbit despre antecedente postmoderne în cadrul literaturii anilor '60 și despre continuări până în anii 2000. S-a vorbit mult, la fel, despre o imposibilitate structurală a unui postmodernism românesc înainte de 1989, în lipsa unei postmodernități suport. De aceea, la treizeci de ani după momentul 1986, Revista „Cultura” repune în dezbateri impactul aceluși număr al revistei, unde răspundeau majoritatea intelectualilor activi ai deceniului: tocmai pentru că dezbaterile despre postmodernism nu au fost simple trend-uri teoretice, ci au reorganizat canonul larg al literaturii române

postbelice și au decis raportarea ulterioară atât la literatură în sine, cât și la mecanismele care alimentează și fundamentează câmpul literar autohton. (Ștefan BAGHIU)

Cuvinte-cheie: inițiativă, canon, câmp literar, postmodernism, impact, contemporaneitate.

This year marks thirty years since the numbers 1-2, dedicated to postmodernism, of the review "Critical Notebooks". Such a long period would leave enough time for a generation homogenizing inside a generation and enough place for getting rid of the current or its contamination with an another major direction. We talked about a sort of "boundless eighties", the literary generation of ninth decade is perhaps most often assimilated to the current / concept. We talked about postmodern antecedents in the frame of postmodern literature in the 60s and about sequels until the 2000 year. We talked much too about a structural impossibility of a Romanian postmodernism before 1989, in the absence of a postmodernity support. Therefore, thirty years after the moment 1986, "Culture" review revive into debate the impact of that review number, where the majority of active intellectuals of the decade were giving answers to the questions: just because the debates about postmodernism were not mere theoretical trends, but it reorganized the wide canon of postwar Romanian literature inside itself, and regarding the wheels that feed and found the local literary field. (Ștefan BAGHIU)

Keywords: initiative, canon, literary field, postmodernism, collision, contemporaries.

1 Cu acordul revistei „Cultura”, reproducem dezbateri coordonată și rezumată de Ștefan Baghiu (nr.-ele 8 și 9 / decembrie 2016), precizând că numărul de față găzduiește și alte evaluări contributive asupra fenomenului și consecințelor sale în cele trei decenii care s-au scurs de la prima apariție.

Ion Pop

„Variațiuni” postmoderne

La treizeci de ani de la apariția aceluși număr de referință al „Caietelor critice”, dedicat „Postmodernismului” (nr. 1-2, 1986), recitirea textelor din cuprins, semnate în majoritate de nume-reper, ele însele, în viața intelectuală românească de atunci și de după aceea, nu-mi lasă deloc impresia că și-ar fi pierdut actualitatea. Întâi de toate, împotriva clișeelelor induse de disputele ideologice de după Decembrie 1989, acele texte oferă sentimentul reconfortant că oamenii de cultură români erau, în ciuda tuturor obstacolelor puse în calea circulației ideilor de finalul de dictatură comunistă, foarte bine informați despre ceea ce se întâmpla atunci în spațiul mondial al creației literare și artistice. Astfel încât, departe de a vorbi doar „din auzite” despre marea temă propusă spre dezbattere, puteau să se exprime în deplină cunoștință de cauză și cu un aport reflexiv de evidentă consistență. Câteva dintre textele teoretice de bază erau traduse atunci pentru prima oară, într-un „dosar al postmodernismului” (de pildă paginile din „Sfârșirea lui Orfeu” a lui Ihab Hassan, fragmente din Jean-François Lyotard, John Barth, Gerald Graff, Guy Scarpetta), însă toate contribuțiile din cuprins atestă o documentare foarte serioasă și abordări deloc complexate de reputațiile universale în materie. Desigur, „postmodernismul” era – și mai este! – „un concept care își caută sensurile”, cum scria Eugen Simion inaugurând dezbateră, dar câteva dintre acestea, fie și abia approximate, se conturau îndeajuns de limpede. Reacția contra „Mitului Progresului”, a obsesiei „purității și specificității genurilor”, promovată ostentativ și radical de avangarde, este ca și unanim remarcată ca fiind caracteristică pentru noua stare de spirit. Adiacent, sunt puse sub semne de întrebare „fanatismul” teoretico-metodologic, absolutizarea unor atitudini, de la negarea radicală a trecutului cultural (recuperat mai nou cu o înțelegere ironică totuși, cum spune referința frecventă la definiția dată de Umberto

Eco), la afirmarea, tot „extremistă”, a „noului” (mult îmblânzită la „postmodernii” ce se vor mai degrabă niște „bricoleuri” care reciclează valorile trecutului înrămându-le ostentativ ca „citate” sau mai discret-aluziv în noile contexte), de la „gramaticalizarea” autorului și eliminarea lui din câmpul de interes al interpretării și un anumit „purism” elitist al atitudinii (înlocuit cu „o etică a seducției, a jocului și a impurității”, după același Guy Scarpetta, citat de criticul român). Alte luări de poziție apar ca fiind solidare fără vreo convenție prealabilă între „convivi”. Despre recuperarea ironică a tradiției vorbește și Ovid S. Crohmălniceanu (care nu uită de inventivitatea, ludicul, arta seducției postmoderne și notează „reabilitarea instinctului artistic”, a plăcerii de a povesti, a fantaza, într-un limbaj familiar și prozaic, dar și cu gustul ingeniozității manieriste ce-și expune mecanisme); apoi, Livius Ciocârlie repune în discuție „alteritatea și autoreferențialitatea” ca principale caracteristici ale modernității, cărora li s-ar opune „deschiderea către lume” – cea din afară și cea personală a autorului reîntors în text, nu fără autoironie. Depășirea „fanatismului modernului” în sensul „înnoirii obligatorii” e și în vederile lui Andrei Pleșu, care înregistrează „răgazul de a privi îndărăt” al artei contemporane, într-un moment de alexandrinism crepuscular al sensibilității moderne ce vrea totuși să reumanizeze discursul artistic, făcându-l mai „popular”. La revizitarea prin ironie a trecutului se referă și Nicolae Manolescu, urmându-l pe Eco, cu sublinierea caracterului recuperator, nu în sens repetitiv, ci cu conștientizarea existenței trecutului. Criticul atacă și ideea că între generația poetică românească a anilor '60 și „optzeciști” ar exista o „linie de demarcație” trasată de postmodernism, insistând asupra unor elemente de postmodernitate la cea dintâi, mai ales prin Nichita Stănescu (alte voci vor atrage atenția asupra cazului Marin Sorescu) și ajungând la concluzia, deloc pe placul generației următoare, că „întreaga poezie valoroasă de după 1960 este, conștient sau nu, o poezie postmodernă”. Este notată, de asemenea, alternanța și coexistența, întrucâtva similară cu

cea din interbelic, a modernismului „purist” cu cel de sursă avangardistă. În sprijinul acestei poziții va veni peste câteva pagini Ștefan Stoenescu, cu o foarte serioasă documentare pe teren transoceanic, ce recurge din nou la exemplul stănescian, cu coexistențe de „modernism” și postmodernism semnificative, ba chiar solicitând, pentru ansamblul evoluției liricii spre postmodernism, atributul de „pluralist-eclectic”, vehiculat și în sfera americană. Important mi se pare aici apelul la considerarea modernismului (și, implicit, a postmodernismului) „cu precădere în termenii istoriei literare naționale”. La un „neoelecticism ponderat și tolerant, ce nu repudiază modernismul, ci îl transformă într-o simplă haină culturală” se referă în intervenția sa și Monica Spiridon. „Nu se resping și nu se aruncă la coș – mai spune acest text – decât teribilismele și schisma perpetuă”. Foarte importantă mi se pare referința la cartea lui Gianni Vattimo, „La fine della modernità” (1983), ce „pune surdina oricăror excese..., care redefineste filosofia și istoria, dar le respectă și are încredere în ele”. Ar fi fost de introdus aici și elocventa sintagmă vattimiană de „gândire slabă”, ce concentrează multe dintre datele noii sensibilități relativizante, pluraliste, reconciliante. Nu departe de asemenea considerații se așază și Magda Cârneci, care, din perspectiva criticului de artă, vorbește despre „un refuz multiform și eclectic al conceptului de avangardă”, de un „uzaj «de-complexat» și pluralist al modelelor perceptuale și cognitive anterioare, ca și al modurilor lor de producție artistică”, sugerând mai curând „coexistența” decât situarea conflictuală. Asupra însemnătății conștiinței critic-ironice a postmodernului revine Radu G. Țeposu, la care ideea bricolajului, a refacerii din fragmente a fostei totalități romantice e importantă, după ce modernismul afișase un program prin excelență individualist. Ampla recapitulare a „modernității” românești întreprinsă de Ion Bogdan Lefter, dă seama, la rândul ei, de complexitatea fenomenului, de situat atent în contextul național, fără graba de a „importa” concepte din alte spații culturale. Ușor ezitantă și contradictorie apare aici

ideea că „Delimitându-se imediat de modernismul pe cale de epuizare, postmodernismul se opune – de fapt – întregului fond cultural, conform noutății sale de atitudine”, cu punerea la îndoială a unor reale prelungiri ale tradiției absorbite în creația actuală... „Trecerii spre altceva” în literatura română i se admit, dar la modul dubitativ, „ceva rădăcini (poate) chiar înainte de al doilea război, și simptome tot mai frecvente în anii ‘70” și mai ales „către 1980”...

N-am înregistrat toate contribuțiile la dezbateră din 1986, dar cred că, în linii mari, au fost surprinse încă din acel moment trăsăturile cele mai caracteristice zisului „postmodernism”. De atunci încoace, nu mi se pare că s-au făcut uriașe progrese în interpretare, care să schimbe radical punctele de vedere. Reducând la maximum, s-ar zice că postmodernismul e de situat în continuare „sub semnul relativismului ca și generalizat în vremea noastră”, al mlădierii conceptelor „tari” de odinioară, cu exclusivismul lor purist-individualizant, cu obsesia progresului continuu în căutarea „noului” și a originalității, promovate de radicalismul avangardist. O anumită aroganță „elitistă”, care a fost în parte și a avangardei, e abandonată în favoarea „democratizării” atitudinilor, a unei modestii a ipostazelor „creatorului”. „Obosind”, ca să zic așa, într-un moment crepuscular al civilizației moderne, cu delăsări și concesi fața de formele „corecte” în sens nou și oarecum birocratizat ale comportamentului social, orgoliosul „eu” creator pare a se umaniza, cumva paradoxal, recunoscându-și limitele și finitudinea, slăbiciunile și fragilitatea. „Vocea” umană caută interstii prin care să se insinueze în „textul” răcit prin formalizare și literalitate excesivă (vezi, în numărul despre care vorbim acum, „cuvintele împotriva mașinii de scris” ale lui Mircea Cărtărescu), colocvialitatea reduce distanțele dintre scriptor și cititorul său, jocul ironic cu formele, plăcerea cumva manieristă a manevrării textului, „metaliteratura” ca reflex al conștiinței critice de veghe, pretind, nu fără paradox, să compenseze „desubstanțializarea lumii” (despre care vorbea un Ion Bogdan Lefter), deși acest soi de reabili-

tare a realului nu poate ascunde, cum se și recunoaște, decât superficial „neantul” de dincolo de oglindă... Poate n-ar fi neapărat șocant să spunem că „postmodernismul” e, în fond, „modernismul” epocii „mondializării”, conștiința slăbită și relativistă a unei modernități ce revine cumva la sincretismele „alexandrine”, cu reguli concurate de neregularități, cu interferențe și contaminări de credințe și limbaje, cu scepticisme și menite să contracareze cumva șocul confruntării cu adevărurile „etern”. Opinia nietzscheană ia locul convingerilor definitive, „doxa” e substanțial concurată de biata părere a omului primejduit.

Interesantă, și cu unele accente schimbate, apare după 1986 raportarea la postmodernism a literaturii române. Mi se pare că formula a fost atribuită și generalizată oarecum abuziv asupra producției literare a „generației A80”, fără conexiuni atente, absolut necesare, cu zisul „neomodernism” antecedent, considerat de către militanții generaționiști cei mai activi și partizani la coșul istoriei literare, ca un capitol definitiv închis. Cum s-a spus nu numai la noi, „modernismele” însele sunt foarte variate în toate spațiile literare, salturile nu se fac fără urme ale vechilor construcții, atitudini echivalabile cu experiențele postmodernității s-au căutat și găsit chiar la noi (vezi „Postmodernismul” lui M. Cărtărescu). Mă tem că respingerile de tip (neo)avangardist, deloc reconciliante cu trecutul, cum se pretindea programatic, au prevalat în acest timp, fără a se recunoaște însă datoria imensă față de avangardă a acestor moștenitori și chiar față de imediații predecesori de la '60. Cum s-a spus încă în 1986, aceștia din urmă nu au preluat pur și simplu, în procesul recuperării, poetica modernistă „puristă”, mallarméană, au urmat, unii, și direcții antiestetizante anunțate încă din interiorul simbolismului (vezi Tzara, Vineanu, Maniu, apoi Camil Petrescu) și majoritatea și-au reconfigurat contextual poziția „modernistă”. Ba chiar în interiorul „optzecismului”, și acela interpretat parțial și părtinitor de pe poziții „lunediste”, s-au exprimat de atunci mari rezerve privind transferul la noi al programului postmodern, de pildă prin Al.

Mușina și al său „nou antropocentrism”, alți congeneri au prelungit evident experiențele, să zicem, stănesciene, așii pe cele supra-realiste, într-un eclecticism cu inevitabile contaminări și interferențe de limbaj, cu reciclări și ele ușor de recunoscut. Iar aportul „neoexpresionist”, viu și în alte literaturi actuale, este încă desconsiderat de unii tovarăși de drum ai aceluiasi moment de istorie literară. Cred că încă nu se acceptă cu plăcere la noi ideea, valabilă, a coexistențelor și paralelismelor inevitabile între tendințe diversificate stilistic, care apare firească în alte spații. A pune problemele mereu în regim concurențial și exclusivist nu e cea mai sănătoasă poziție și nici cea mai productivă, necum reconciliantă „postmodernă”, fie și în regim ludic-ironic. Obligat de spațiu, închei prin a sublinia o evidență: oricât de aproximativ conturată, atunci și acum, sensibilitatea zisă „postmodernă” a încurajat și susține în continuare un mod de a scrie și de a privi lumea noastră cu un ochi relativizant și mai puțin tensionat, liber de fanatisme doctrinare, îngăduitor-pluralist, cu un efort de recuperare a umanității mereu și pretutindeni periclitată. Măcar în literatură și artă, terorismele și dictaturile vizibile ori mascate au fost ori sunt pe cale de a fi abolite. În epoca atâtor sfârșituri anunțate de profeți de toată mâna, „gândirea slabă” a omului precar are parcă ceva mai mult curaj să-și ia revanșa. Nu văd de ce ar sta altfel lucrurile în „țara tristă, plină de humor” în care mai trăim.

Lucian Chișu

Prin „oceanul întors”

Apărută în 1986, într-un număr dublu al proaspăt înființatelor „Caiete critice”, dezbateri despre „Post-modernism” strânge jurul ei 25 de autori români, critici și istorici literari, poeți, romancieri, traducători, lingviști, filosofi, arhitecți, muzicologi și specialiști în artele plastice, majoritari fiind cei dintâi. Trecând peste faptul că subiectul se prezenta extrem de incitant – calitate pe care și-o păstrează și după scurgerea a trei decenii – cei antrenați în discuție îl cunosc și

nu-l prea cunosc, sunt de acord că reprezintă o noutate, dar au și unele rezerve, unii mirându-se, alții arătându-se temători, unii sfâșiați de incertitudini, alții chiar oripilați. Deși nu era foarte simplu de manevrat cu prefix(oidul) „post”, care își contrazice sensul – fiind antepus spre a realiza înțelesul „după” –, argumentele din intervenții se arătau sagace, dovedindu-se încă o dată, după celebra spusă a unui geometru al Antichității, că în teorie totul este posibil, amendabil și perfectibil. În același timp, strict denotativ, post-modernism nu spune nimic despre esența sa, fiind asociat conotațivului prin atribuire de sens metaforic.

În pagina interioară a revistei, post-modernismul este abordat sub denumirea „Un model teoretic: repere, premise...”, punctele de suspensie insinuând prezența unui anume vacuum interpretativ, care semnală, în 1986, o prudență – dacă vreți – inclusiv ideologică în fața aceluși autentic conglomerat de fapte, specific determinației spațiu (economic și politic)/ timp (social), de care România părea izolată, dacă nu aproape exclusă. Reperele la care s-ar fi putut apela, cum ar fi fost, de pildă, istoria curențelor culturale, în a căror evoluție se făcuse simțită contragerea timpului concomitent cu mărirea ariilor de manifestare, vor apărea adeseori în arsenalul argumentativ. Cert era că termenul se bucura de o amplă circulație în mediile culturale anglo-americane (Ihab Hassan, Leslie Fiedler, David Antin, Charles Russel, George F. Butterick, John Barth și Gerald Graff, ultimii doi prezenți cu traduceri în acest număr), fiind preluat și în Europa (Anglia, Franța, Italia) prin câțiva dintre cei mai renumiți și impavizi cercetători: Umberto Eco, Lyotard, Guy Scarpetta ș.a.

Revenind la „dosarul” din 1986 al post-modernismului, din simpla enumerare a titlurilor se poate constata că ne aflăm departe de stabilirea unui numitor comun al acelor discuții și, deopotrivă, la distanță de epicentru și de axele lui ordonatoare. Unitatea de viziune, care să coaguleze temele, motivele, subiectele, dându-le o turnura expresivă distinctă, este absentă. Lipsa de consecvență merge atât de departe, încât unii dintre

autori îl scriu cu cratimă, alții aglutinat.

Contribuțiile participanților la dezbatere pot fi relativ lesne departajate după criterii ce țin de vârstă (generație), domeniul specializării, utilizare a mijloacelor creației și chiar de caracter și ambitus temperamental.

Reprezentant al celei mai înaintate dintre cele trei generații identificate a fi colaborat la apariția acestui număr, sub un titlu mai degrabă sibilinic, Ovid S. Crohmălniceanu oferea, formulat în termeni memorabili, paradoxul debaterii: „Un lucru frapează în ceea ce se spune azi despre postmodernism, pe lângă natura flagrant contradictorie a particularităților care îi sunt atribuite. E monstrul din Loch Ness al criticii contemporane, toți mai mulți inși declară că l-au văzut cu ochii lor, dar dau fabuloasei lui înfățișări descripții absolut diferite”. („Ce se spune și ce nu”).

Tot dinspre critica autohtonă, Eugen Simion consemna precaut: „Știm, așadar, dar cu aproximație, când începe epoca modernă, știm și mai puțin când se încheie ea. (...) Cum se situează față de aceste vârste ale spiritului modern și față de diversitatea stilurilor moderne spiritul postmodern? Am citit mai multe studii pe această temă și trebuie să mărturisesc că nu m-am lămurit prea bine. Postmodern este, după unii, și Marquez, și Alain Robbe-Grillet, Nabokov și Sollers, Italo Calvino și Peter Hanke, Beckett și Borges, Roland Barthes și John Barth, Faulkner și Michel Butor. O definiție care să-i cuprindă pe toți e, totuși, greu de imaginat (...) O idee mi se pare totuși limpede în privința postmodernismului și anume că fiecare așteptăm altceva de la el. Și acest «altceva» depinde, între altele, de formele pe care le-a luat și de rolul pe care l-a jucat modernitatea într-o cultură specifică. Neînțelegându-ne în privința modernității, e greu să ne înțelegem și în privința direcției care se pregătește să-i ia locul. Pentru noi, românii, spiritul modern s-a afirmat mai târziu și nu sunt încă sigur că rolul lui s-a încheiat definitiv în cultură. (...) Avangarda din anii '20-'30 nu mai reprezintă pentru poezii din generația lui Nichita și Marin Sorescu o soluție, un punct de plecare. Ei vor să impună alte formule literare și, jude-

când lucrurile din perspectivă estetică, ne dăm seama azi că poeții generației '60 sunt cu un picior în câmpul și cu altul în afara lui. Manierismul lui Nichita Stănescu (iubirea lui de cuvinte și, ulterior, miza lui pe «necuvinte», estetica jocului, viziunea unei poezii «metalingvistice» care să sintetizeze și să depășească modelele modernității... nu reprezintă, oare, o atitudine postmodernă în poezia românească? Dar barochismul («onirismul estetic») al lui Leonid Dimov? Și ce semnificație poate să aibă ironia metafizică a lui Sorescu, trecerea lui de la o poezie demitizantă (aceea din primele cărți) la o poezie care recuperează epicul și reinventează mitologia unei lumi pe cale de dispariție (poezia din «La Liliaci») dacă nu o depășire a modernității în sensul unei noi sinteze lirice?» („Un concept care își caută sensurile”).

Nicolae Manolescu evită „nodul gordian” teoretic: „Se vorbește de la un timp despre post-modernism. E drept, prea puțin sau aproape deloc în legătură cu poezia. (...) În momentul de față, confuzia continuă să fie destul de mare în privința post-modernismului și există cam tot atâtea păreri câte capete și-au pus la contribuție materia cenușie. Să mai spun că, în aceste condiții, într-un mod absolut contradictoriu și că uneori aceleași argumente servesc la concluzii opuse? Nu mă simt în stare să discut problema în ansamblul ei și nici exhaustiv. (...) Privind astfel fenomenul postmodern nu pot accepta ideea care circulă, mai ales în articolele criticilor tineri de astăzi, că linia de demarcație între modernitate și postmodernitate desparte, în poezia românească, generația '80 de generația '60. Chiar dacă generația '60 n-a folosit niciodată termenul, ceea ce ar putea indica faptul că ea nu a avut conștiința că aparține epocii postmoderne, spre deosebire de generația '80, care o are, și încă în mod acut, contribuția celei dintâi la postmodernitate este considerabilă. Nichita Stănescu nu seamănă cu niciunul din poeții interbelici (...) Tendința unora de a considera postmodernismul ca fiind de dată foarte recentă se explică prin aceea că în postmodernism ei văd doar anti-modernismul”. („Poeții pereche”).

De-a dreptul circumspect se arată Livius Ciocârlie: „Ca orice epocă literară, postmodernismul își va avea simulacrele. Opere care vor da unor cercuri largi sentimentul postmodernității, dar care, deși nu lipsite de însușiri, nu vor fi decât fața perisabilă a acestuia. O elevată literatură de consum”. („Presupuneri despre postmodernism”).

În schimb, Ion Bogdan Lefter, autorul de mai târziu al unor studii consacrate postmodernismului românesc, se folosește cu aplomb de propria biografie și apartenență la generația optzecistă, ca introducere în temă: „O discuție asupra postmodernismului literaturii actuale, pe care o văd teribil de necesară, ar putea însemna o revenire la mersul înainte al «romanului secund» despre care tot vorbesc. Se va vedea mai departe că n-am recurs la fără intenție la o introducere care să plaseze chestiunea într-un mai larg context postbelic. Să mi se permită mai întâi, înainte de a-mi dezvolta demonstrația, o a doua introducere, mai la obiect și în notă biografică. Student fiind (la engleză), am avut împreună cu colegii mei privilegiul de a-l vedea și auzi, în 1979 sau 1980, pe Tony Tanner, critic de mare reputație, autorul unei cărți («City of Words», 1971) celebre în lumea anglo-saxonă, dedicate prozei americane dintre 1950 și 1970. Într-o prelegere ținută la facultate, Tanner ne-a vorbit despre romanul american la zi, atingând și problema caracterului său postmodern. (...) Și nu cred că greșesc, dacă trag din această mărunță împrejurare personală concluzia că între 1970-80 problematica postmodernității culturale nu era încă de actualitate pentru noi și că a fost de-ajuns să treacă doi-trei ani pentru ca problema să se pună și alți doi-trei pentru ca ea să devină un subiect de primă importanță la ordinea zilei. (...) Voi fi probabil bănuț (mi s-a mai întâmplat!) de partizanat «generaționist». Să mă «dezvinovățesc»? Mă dezvinovățesc, da! – spunând că de câte ori am discutat literatura «optzecistă» am făcut-o (cine mă poate crede – să mă creadă!, cine nu – nu! cu credința că în planul «romanului de idei» se întâmplă ceva important, ceva în chip «obiectiv» important, și chiar că «întâmpla-

rea istoriei» a distribuit acestei generații de creație sarcina de a deschide porțile postmodernismului românesc. („Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”).

În calitatea lor de buni cunoscători ai fenomenului cultural american și european, alți autori (Mihaela Simion Constantinescu, Geta Dumitriu, Mircea Mihăeș, Monica Spiridon, Radu G. Țeposu) apelează la sursele externe. În aceste texte sunt comentate ori rezumate conștiințios contribuțiile unor teoreticieni ca John Barth, William Grass, Arnold Joesph Toynbee, Gianni Vattimo, Northop Frye, Paul Feyerabend, Thomas Kuhn, Walter Benjamin, Th. Adorno, Herbert Marcuse, Umberto Eco, Leon Bloom ș.a. Nu toate numele din această derulare caleidoscopică, s-ar zice, aparțineau postmodernismului, însă câteva ar fi fost imposibil de omis. Provocărilor dezbaterii, li se răspunde... navigabil, adică ținând aproape de „țărnuț” surselor mai înainte amintite, cu sextantul pus pe cap-compassul respectivelor teritorii ale cunoașterii. Tot din rândul surselor externe provin și cele cinci traduceri care formează o „Addenda” la număr: John Barth, „Literatura reînnoirii: Ficțiunea post-modernistă”; Gerald Graff, „Mitul apariției postmodernismului”; Jean-François Lyotard, „Răspuns la întrebarea ce este post-modernismul”; Ihab Hassan, „Sfășierea lui Orfeu: Spre un concept de postmodernism”, „Postfață” (1982); Guy Scarpetta, „I. Viena – mod de întrebuintare”, „II. Viena fără mitologie – o discuție cu Karl Schorske”).

Dacă unii dintre contribuitoari nu aveau prea multe de spus despre post-modernismul românesc, ofereau la schimb, ca bonitate, aventura propriei lor lipse de inhibiții, e de presupus, și în cazul altor teme, de la teoria relativității la cea a neantului. Titlurile folosite i-ar fi putut indica, pe unii dintre aceștia, și ca fizo-terapeuți. Elongățiile altora, dinspre punctul inexistent în geografia lor mentală spre temă, luaseră forma unor banalități rostite cu aer solemn („A fi contemporan înseamnă, la această oră, a fi postmodern.”) sau a unor judecăți cu valoare de sentință („...a elibera adevărul de postmodernist vreunui autor din literatura română e încă mai grav ca aiurea !”).

Doi poeți importanți ai momentului, Marin Sorescu și Ștefan Augustin Doinaș, răspund, fiecare în maniera înconfundabilă, unor întrebări-chestionar. Celor care au nostalgia „spectacolului” sorescian, existent exclusiv în text, niciodată în afara lui, le oferim drept mostră răspunsul la întrebarea ultimă: „– În încheiere, o întrebare perfidă: există vreun autor [de primă mărime] de care v-ați simțit influențat? – Rămân deschis tuturor orizonturilor, sunt capabil să mă entuziasmez în fața tuturor talentelor mari dar nu mă apropii prea mult de ele pentru că simt un pericol: le-aș influența”.

O categorie aparte o formează creatorii (poeți, prozatori) al căror discurs se baza, între altele, pe intuiții și metafore. Vasile Andru își intitulează intervenția „Postmodernismul prozei, ora de dezvățare”, în vreme ce Mircea Cărtărescu, la acea vreme încă nepreocupat doctoral de post-modernismul autohton, se arăta poet, poet în toată puterea cuvântului: „Nu numai poezia, dar și viața mea însăși datează inevitabil. Sunt un scriitor legat de mașina mea de scris. Nu pot gândi decât în fața ei. Nu-mi pot imagina nimic în lipsa zgomotului familiar, torsul acestei pisici mecanice. (...) Sunt însă foarte departe de a aduce un elogiu mașinii de scris. Dimpotrivă, a scăpa de sub tirania ei a devenit pentru mine o necesitate vitală. Mașina de scris mecanică este simbolul cel mai concret al ultimului veac de poezie, este chiar simbolul modernismului. (...) Dacă vrea să redevină o plăcere și o generatoare de plăcere, să redobândească un mesaj omenesc, să aibă din nou acces la acea căldură a vocii și a pielii în lipsa căreia poezia rămâne un joc cu mărgelile de sticlă (lucru care mie, cel puțin, mi se pare de neacceptat) poezia va trebui să iasă din modernism. Postmodernismul nu este, deci, pentru mine, un concept, ci o necesitate reală. Va trebui să abandonăm mașina de scris”. („Cuvinte împotriva mașinii de scris”).

Revenind la conținuturile „Dosarului”, acestea pot fi repartizate, între trecut și prezent, în oglindă. Ar ieși în evidență limitele de receptare și interpretare ale post-modernismului, ca și suspicioasa sau buna lui primire în câmpul literar, altfel spus atitudinea



participanților la dezbattere față de evoluțiile unui fenomen abia înfiripat atunci, a cărui „epocă”, un alt cuvânt des întâlnit în acest număr din „Caiete critice”, s-a consumat rapid.

Cele 192 de pagini consacrate „Post-modernismului”, plasează acele discuții într-o fază de pionierat. Fiind una dintre primele dezbateri foarte serioase pe marginea acestei noțiuni, un aspect deplin satisfăcut îl reprezintă repartiția tematică internă: judicioasă, reprezentativă prin personalitățile și persoanele care iau parte la dezbattere, cât și prin structurarea pe domenii, de la literatură la muzică, artă plastică, până la conceptul de societate contemporană. Evident, multe dintre idei se bat cap în cap, eoul surd al impactului lor putând fi pus sub auspicii zodiacale lesne de anticipat.

În pofida generalizărilor de natură teoretică, se poate afirma că majoritatea acestor intervenții își păstrează actualitatea și chiar

legitimitatea. Imaginea rezultată despre acel moment cultural și intelectualii lui este sugestivă. Opiniile celor mai importanți critici literari dau un sentiment reconfortant. Metaforic vorbind, aflați în fața unui instrument nou, aceștia îl acordează cu ușurință datorită experienței și profesionalismului lor. Cu alte cuvinte, afirmațiile făcute atunci sunt perfect acoperite de faptele ulterioare. Au devenit evidente.

În cazul unora dintre autori se observă clivajul dintre conceptele folosite de critica nord-americană, cea europeană și autohtonă. Depășirea diferențelor terminologice întâmpină, într-o primă fază, obstacole care se referă la dezvoltări teoretice cam încifrate, rebarbative, primite cu subtile ori directe rezerve. Metaforele cu semnificație culturală, mitolemele și, în general, codurile de lectură sunt opace.

În schimb, creatorii care participă la realizarea numărului sunt intuitivi, fapt care

Mihai Iovănel

Metarealismul postmodern în proza postcomunistă*

suplinește (bine) cuceririle de pas cu pas ale teoriei.

Mai puțin aplicați subiectului, dar în atenția tuturor, ca orice aventurieri, sunt respondenții a căror proprie imaginație suflă în pânzele corăbii biete a post-modernismului. Fiindcă, în paginile cu pricina, vocabula mitologie, des întâlnită, indică absența zonelor palpabile ale acelor periplusuri. Dacă și-ar reciti textele, unii dintre autori ar dori să-și șteargă numele din dreptul lor.

În loc de concluzii, se poate observa că astăzi avem o unanimitate a opiniilor cu privire la rolul pe care post-modernismul l-a jucat în modelarea literaturii noastre, fiind ușor definibil după ce ani la rând a generat un câmp magnetic, de atracție, pentru numeroși cercetători dornici să-l aprofundeze. Cu mult după anii '90 lucrurile deveniseră clare pentru toată lumea, despre post-modernism fiind posibil să se gloseze pe întinsul a mii de pagini și a sute de exegeze și monografii (îi numesc, de lungul celor treizeci de ani și la întâmplare, pe Liviu Petrescu, Mihaela Constantinescu, Dan Grigorescu, Ioan Bogdan Lefter, Virgil Nemoianu, Mircea Cărtărescu, Mircea A. Diaconu, Carmen Mușat). În același răstimp au fost puse la dispoziția publicului cititor cele mai importante ori reprezentative traduceri. Ulterior post-modernismul s-a (re)vărsat dintr-un corn al abundenței. Explicat frust, pe înțelesul tuturor, el este rezultanta unei tendințe eclectice de genul – dacă ar fi să ne referim la moda feminină – bocanci militari, fustă deasupra genunchilor, rucsac în spate și pălărie din vremea bunicii, pe cap.

Prin intermediul teoreticienilor, tendințele mai degrabă dibuite în 1986, și-au găsit, cum era de părere Eugen Simion, conceptul și sensurile. În raport cu tradiția și modernitatea, fuziunea obținută deține propria-i logică, mesaje la vedere și coduri secrete care, odată cu intrarea umanității în societatea globală, a pășit grăbită într-o altă (scurtă) „eră”: post-post-modernismul.

Metarealismul are o dublă rădăcină în literatura română. În anii '60 prozatorii ieșiseră din menghina realismului socialist prin mimetizarea deturnată a unor autori occidentali marxiști precum cei din cercul Noului Roman francez; este cazul lui Norman Manea, dar și – minus influența dinspre Noul Roman – al lui Mircea Horia Simionescu, a cărui literatură borgesiană trăiește din inginerii textuale complicate și fundamental ironice care vor permite ulterior asumarea lui în anii '80-'90 ca precursor postmodernist. Exista un raport direct între situația ideologică în care marxismul teoretic acceptat era ocolit în practică de criticii literari și situația în care realismul neomarxist occidental (Robbe-Grillet ș.a.) era importat în România strict formal, prin eliminarea conținutului marxist. A doua sursă este literatura optzecistă. Dincolo de influența literaturii postmoderne americane care se exercită asupra lor, poate fi stabilită o corelație între scrierile optzeciștilor și creșterea caracterului ficțional al apropierei oficiale a realității în anii '80 (vezi statisticile din ce în ce mai falsificate ale anilor '80, în care se raportau cifre uriașe de producție în industrie și agricultură). Optzeciștii sunt astfel o generație care suspicionează sistematic realitatea, reducând-o la un joc al instanțelor ficționale. Metarealismul optzecist era o consecință forțată a comunismului (contrar tezei susținute de Eugen Negrici că ei ar fi abandonat realismul obiectiv-balzacian din comoditate¹). Optzeciștii întrețin un metaraport cu realitatea, aducând literatura, prin textualiști ca Ion Iovan și Gheorghe Crăciun, la niveluri de rafinament propriu-zis ilizibile. Un astfel de roman este *Ultima iarnă* (1991) al lui Iovan,

*Acest text face parte dintr-o lucrare mai amplă, realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077. Beneficiar: Academia Română.

care transformă identitățile narative și cele ale personajelor într-un spectacol de confuzie căutată cu sârg. Ilizibilitatea descrie nu atât imposibilitatea de a duce la capăt o lectură cu sens, cât inutilitatea ei ca act efectiv. Folosul epistemic al unei astfel de întreprinderi este nul, cu atât mai mult cu cât nu este vorba de experimente aurorale, ci de experimente în siajul altor experimente. Iovan pare că a aspirat simultan să scrie o carte care nu poate fi citită și o carte maxim subversivă – dovadă că *Ultima iarnă* include la sfârșit motivațiile, poate și ele ficționale, pentru care cenzura ar fi respins cartea de la publicare în timpul comunismului.

Metarealismul optzeciștilor este continuat de o aripă a prozei nouăzeciste reprezentată de universitari precum Caius Dobrescu și Ion Manolescu, legați atât instituțional, cât și teoretic de optzeciști. Această continuitate se produce chiar sub aparențele polemicii și ale rupturii. Ion Manolescu, de pildă, lansează un atac mai subtil la adresa optzeciștilor decât acelea ale lui Aldulescu la Mircea Cărtărescu², și anume într-o zonă pe care aparent aceștia o dominau, aceea a teoriei postmoderne. Manolescu profită însă de evoluția conceptuală produsă de evoluția tehnologică (internet, realitate virtuală, hipertexte, jocuri video) și la începu-

tul lui 1996 publică în „România literară” textul „Un manifest postmodernist”³, unde schițează, raportându-l la „noua sensibilitate” culturală pe care încearcă să o servească redescoperind „lectura participativă”, conceptul programatic numit „textualism mediatic” (distins de „textualismul scriptic” care ar fi fost practicat anacronic, via „Tel-Quel”, de către optzeciști). În spațiul primitiv al acestuia ar urma să se întâlnească „sinesteziile simboliste, onirismul suprarealist și fantezmele pop-art”, „mijloacele artei cibernetice (imagerie virtuală, simulări tridimensionale, ilustrație fractală, jocuri interactive, compresie digitală etc.)”. În același timp sunt criticate atât prejudecata șaizecistă a „modelului unic”, practicând „bronzificarea canonică” și punând scriitori ca Marin Preda sau Nichita Stănescu în roluri de statui, cât și prejudecata „optzecistă” a „modelului în dispersie”, potrivit căreia „toți prozatorii optzeciști [...] ar fi la fel de importanți [...] pentru simplul fapt că aparțin postmodernismului”. Romanului politic din anii '70 i se reproșează „stilistica eschivei”, considerată „insuficientă estetic și incompletă ideologic”, prozei optzeciste i se impută lipsa de suflu și complacerea în „micile drame cotidiene”, în textualismul iritant și în „cuvinte încrucișate”. Ca mode-

1 „[L]a începutul anilor '80, într-o literatură ca a noastră care numără abia câțiva balzacieni, un singur mare realist și nici un veritabil proustian, unde formele baroce și cele manieriste sunt greu de găsit, într-o astfel de literatură abia întremată și tânără în esența ei, dintr-odată totul a început să pută a ofilire și apă stătută. Unei grupări de absolvenți ai filologiei bucureștene (deveniți, printr-un șir de împrejurări favorabile, din ce în ce mai influenți) i s-a părut că, în plin comunism, în jurul anului 1980, după 150 de ani de istorie a beletristicii în limba română și la numai două decenii după teribila experiență realist-socialistă, tot ce trebuia spus a fost spus și că pentru această literatură venise momentul acela de sfârșit al cursei, când ești tentat să-ți revezi cu ironie modul cum ai alergat și să mai faci, în spirit cabotin, câțiva pași” (Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației Pro, București, 2003, p. 401).

2 Vezi de pildă, din mai multe exemple, următoarele afirmații: „Mircea Cărtărescu, un fost poet optzecist interesant, care a vrut să treacă la roman și a reușit fără să reușească. I-au ieșit niște amestecuri indigeste memorialistico-eseistice cu inserții poetice și divagații pe teme de anatomie, biologie, parazitologie, astrologie, matematici, plus biografii de celebrități extrase de pe Wikipedia. Vezi trilogia *Orbitor* și mai ales recentul *Solenoid*, care, în ce mă privește, este efectiv o bătaie de joc. Fapt e că această bătaie de joc a prins la public și la majoritatea criticilor, căzuți pe spate. Foarte puțini au fost cei care au îndrăznit să spună că împăratul este în pielea goală” (Alexandra-Georgiana Andrei, „Am stat de vorbă cu autorul Radu Aldulescu despre ce înseamnă să fii scriitor în România și de ce la noi valoarea nu coincide cu succesul”, interviu în „hyperliteratura.ro”, 28 aprilie 2016, online: <https://hyperliteratura.ro/interviu-radu-aldulescu/>).

3 Ion Manolescu, „Un manifest postmodernist”, în „România literară”, 1996, nr. 5, inclus în *Benzile desenate și canonul postmodern*, Editura Cartea Românească, București, 2011, pp. 96-102.

le de urmat sunt indicați Thomas Pynchon, John Barth, Salman Rushdie și Milan Kundera, iar dintre români Mircea Cărtărescu și Sebastian A. Corn (discutați mai pe larg într-un eseu ulterior, „Literatura de mâine”⁴). Ulterior, Manolescu avea să se dovedească unul dintre cei mai avizați cercetători români ai segmentului de teorie literară privind postmodernismul și ideologiile tehnoculturale apărute pe suportul fluid al acestuia. *Noțiuni pentru studiul textualității virtuale* (2002) este o introducere densă în hyper-text. În *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale* (2003) este documentată și chestionată „relația dintre structurile iconice ale prozei postmoderne și posibilele lor modele bio-tehno-științifice ale postmodernității, de la cele mentale/logice la cele mediatice”. Romanul *Alexandru* (1998) e o încercare manifestă de punere în operă a acestor teorii. El aduce o schimbare relevantă de procesare a narațiunii. *Alexandru* (în intenție primul roman fractalic din literatura română) mimează la nivel morfologic-anecdotoc convenția bildungsromanului, pulverizând-o însă la nivelul articulațiilor sintactice. Efectul de realitate românească este construit și deconstruit în același timp, prin ridiculizarea ideii de progresie rectilinie și uniformă a narațiunii. Sub controlul explicit al instanței auctoriale, protagonistul, Alexandru Robe, se naște, merge la școală, în armată, la facultate, cunoaște primele amoruri, trece prin evenimentele din decembrie '89, pentru a fi în cele din urmă abandonat purei virtualități ficționale: „Bucurile poveștii s-au întrerupt în aer, memoria-i amnezică; tabloul se umple de pete albe”. La rândul său, Caius Dobrescu dă o serie de romane – *Balamuc sau Pionierii spațiului* (1994), *Teză de doctorat* (2007), *Minoic* (2011) – care dublează nivelul unui realism caustic cu privire la moștenirea comunismului printr-un metarealism care trimite nu atât către subminarea primului realism, cât prin protezarea lui cu un

aparat teoretic sofisticat. În publicistică și eseuri, la fel ca Ion Manolescu, Dobrescu a pledat pentru eliberarea de exclusivismul modelului estetic și aspirația către un concept mai larg de cultură, care să încorporeze valori sociopolitice într-un sens mai complex și mai adecvat vieții decât preeminența stilistic-metaforică (generația 60 este un cal de bătaie permanent, după cum și generația 80 este criticată pentru a nu fi se fi despărțit suficient de radical de conceptul de literatură de apartament); pentru un nou pact cu realitatea și pentru inventarea unui nou realism, mai cuprinzător.

Tot în spațiul modalității metarealiste poate fi introdusă specia autoficțiunii⁵, care apare de-a lungul anilor 2000 ca un compromis, importat din Franța, între ficțiune și nonficțiune, dar care servește autobiografismul literaturii române din postcomunism (vezi *supra*, capitolul 1). Reprezentantul ei cel mai simptomatic este Cezar Paul-Bădescu. Cele două cărți ale acestui autor, *Tinerețile lui Daniel Abagiu* (2004) și *Luminița, mon amour* (2006), conțin unul dintre cele mai radicale experimente făcute în literatura română pe seama raportului dintre ficțiune și realitate. Autoficțiuni în linia franțuzească a conceptului, volumele împing la limită identificarea dintre autorul concret, narator și personaj. În *Tinerețile...*, această negociere este mai acut complicată decât „banala” narațiune homodiegetică din *Luminița, mon amour*: povestirile avându-l ca personaj pe Dănuț, relatate la o persoană a treia delectabil de fals ingenuă, sunt încadrate de secvențe explicativ-eseistice, mai mult sau mai puțin divagante, al căror narator își declară identitatea cu autorul de pe copertă și cu personajul Dănuț (de altfel, un fragment a apărut anterior ca eseu nonficțional în revista „Dilema veche”). Jocul rămâne fundamental ambiguu – Cezar Paul-Bădescu îi poate ironiza, pe de o parte, pe criticii care confundă autorul cu naratorul, iar pe de alta își mărturisește senin

4 Ion Manolescu, „Literatura de mâine”, în „România literară”, 1996, nr. 45, inclus în *Benzile desenate și canonul postmodern*, pp. 103-110.

5 Pentru un prim studiu relativ sistematic asupra autoficțiunii în România, vezi Florina Pîrjol, *Carte de identități*, Editura Cartea Românească, București, 2014.

intenția de a-și numi un volum *Deloc literatură* și se jură că nimic nu este inventat. „Personajele din relatările mele sunt reale, iar faptele lor, deși uneori pare puțin verosimil, s-au întâmplat aievea”, susține prozatorul, vorbind în același timp de „o sinceritate care se mișcă însă în limitele minciunii necesare oricărui produs artistic”. Un alt reprezentant relevant al autoficțiunii este Dan Sociu, prin romanele *Urbancolia* și *Nevoi speciale*, amândouă din 2008: primul o metaficțiune conspiraționistă care ia în derâdere, în trecere, moda scrierilor despre „copilăria în comunism”; al doilea un rapel introspectiv în viața sentimentală și artistică a unui scriitor bursier care își evaluează viața golită prin părăsirea unor multiple adicții (alcool, tutun, droguri).

Robert Cincu

După 30 de ani

În ziua de azi, conceptul de postmodernism nu mai ridică aparent mari curiozități teoretice, în ciuda faptului că vorbim despre unul dintre cele mai confuze și mai instabile curente cu care s-a confruntat cultura occidentală. A spune, în prezent, despre un scriitor că este postmodern poate însemna, deopotrivă, aproape orice sau aproape nimic. Cu toate acestea, traseul conceptului de postmodernism până în această etapă a suprazajului a fost unul extrem de lung, iar, în cultura română, primul reper major în raport cu acest subiect este legat de revista „Caiete critice”.

Mai exact, în anul 1986, apare numărul special al revistei „Caiete critice” dedicat integral clarificării teoretice a conceptului de postmodernism. Numărul respectiv va deveni în anii următori o referință esențială în dezbaterile românești dedicate postmodernismului, fiind considerat primul reper major de acest tip. Avem de-a face cu o primă imagine de ansamblu asupra fenomenului postmodern. Vorbim însă de o imagine eterogenă, la construirea căreia au participat mai mulți critici și teoreticieni cu idei nu doar diverse ci, în unele cazuri, chiar

contradictorii (printre autori numărându-se Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Andrei Pleșu, Mircea Cărtărescu, Ion Bogdan Lefter, Magda Cârneci ș.a.).

Acest prim dosar românesc al postmodernismului este structurat în trei părți distincte: o primă parte strict teoretică, în care autorii români încearcă să clarifice conceptul; o parte secundă dedicată unor interviuri scurte (cu Ștefan Aug. Doinaș și Marin Sorescu), în care conceptul de postmodernism este, de asemenea, discutat, dar într-o manieră mai puțin teoretică; în fine, o a treia parte a dosarului în care sunt traduse câteva texte teoretice ale unor autori străini precum Guy Scarpetta, John Barth, Gerald Graff, Jean-François Lyotard, Ihab Hassan.

În mod evident, aceste eseuri din ultima parte a dosarului „Caietelor critice” se dovedesc a fi repere bibliografice foarte relevante în contextul dificil al acelei epoci. Practic, mai mulți dintre autorii români care participă la acest dosar își vor dezvolta ideile plecând tocmai de la aceste articole, o dovadă în plus a faptului că bibliografia teoretică despre postmodernism era una foarte limitată în România comunistă, iar o descriere punctuală a fenomenului părea să fie esențială. Un alt reper din bibliografia occidentală la care foarte mulți dintre autorii români apelează în articolele lor este textul lui Umberto Eco, „Marginalii și glosse la «Numele rozei»”. Acest eseu, publicat în traducere românească în revista „Secolul 20” (număr din 1983), pare să fi determinat în mare măsură impresia pe care teoreticienii români și-au făcut-o în raport cu postmodernismul, fiind una dintre cele mai citate surse din acest dosar, însă această situație poate fi una problematică, așa cum foarte bine semnală Ion Bogdan Lefter într-o notă se subsol la articolul său din acest număr al revistei. Precizând faptul că textul lui Eco era una dintre puținele referințe occidentale disponibile la acea vreme (în raport cu subiectul „postmodernism”), Lefter descrie acest text în felul următor: „îngelătoarele – căci (auto)ironice – «marginalii» ale lui Umberto Eco” („Secvențe despre scrierea unui «roman de idei»”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 146). Într-

adevăr, dacă urmărim cu atenție discursul lui Eco din acest eseu, putem identifica registre ironice, polemice, strict teoretice, speculative, confesive și nu numai. Astfel, o imagine coerentă despre postmodernism este destul de greu de preluat din acest eseu, mai ales dacă ținem cont de faptul că cea mai mare parte a textului este dedicată unor explicații confesive privind scrierea romanului „Numele trandafirului” (vor-bim, deci, despre pasaje ample de text al căror subiect este, în primul rând, romanul „Numele trandafirului”, și nu neapărat conceptul de postmodernism/literatura postmodernă). În scurta secvență în care tratează explicit/exclusiv despre postmodernism, Eco apelează, de asemenea, în mai multe rânduri, la un registru discursiv aparent ludic, în care trimiterile istorice/teoretice sunt mai mult orientative decât edificatoare: „Din nefericire «postmodern» este un termen bun *à tout faire*. [...] despre postmodern s-a spus totul încă de la început și anume, chiar în eseuri ca «Literatura epuizării» a lui John Barth, din 1967 [...] Fiedler provoacă, firește. Laudă «Ultimul mohican», proza de aventuri, romanul *Gothic*, mărunțișuri disprețuite de critici și care au știut să creeze mituri și să populeze imaginația nu numai a unei generații. Se întreabă dacă o să mai apară o proză asemănătoare cu vestita «Colibă a unchiului Tom», care să poată fi citită cu aceeași pasiune în bucătărie, în salon, în camera copiilor [...]” (în „Secolul 20”, nr. 8-9-10, 1893, pp. 102-104).

Desigur, nu toți autorii români care participă la acest dosar se rezumă la cele câteva referințe occidentale semnalate mai sus. Chiar dacă majoritatea discută ideile lui Eco din „Marginalii...”, întâlnim și cazuri ale unor autori care apelează la trimiteri bibliografice occidentale mai diversificate (articolele semnate de Monica Spiridon, Dan Ion Nasta sau Ion Lucăcel fiind foarte interesante din acest punct de vedere). De asemenea, unii autori apelează la bibliografia românească dezvoltând (mai) vechile teorii despre artă/estetică/paradigme culturale într-o direcție relevantă paradigmei postmoderne. Există, în fine, cazuri de critici care evită trimiterile bibliografice într-o încercare de a

schita (aparent intuitiv) câteva trăsături definitorii ale noii paradigme postmoderne.

În ceea ce privește interviurile reproduse în cadrul acestui dosar, semnalează faptul că opiniile celor doi poeți intervievați sunt mai degrabă reticente în raport cu postmodernismul, aceștia evitând, pe cât posibil, formulările teoretice. Ștefan Aug. Doinaș, spre exemplu, afirmă: „Postmodernismul nu mai e, de câteva decenii, o simplă modă, ci reprezintă ceva esențial în cultura noastră și a Europei. Dar e foarte greu deocamdată să definești această «esență istorică» a lui. Eu nu mă simt în stare”. De asemenea, Marin Sorescu pare să opteze pentru o distanțare față de postmodernism, acuzând caracterul aparent formal/artificial al conceptului: „Este la modă «postmodernismul», într-adevăr. Vocabula. Literatura nu se simte obligată întotdeauna să țină pasul cu teoriile. Există graba unor exegeți de a clasifica, de a despica, de a propune, de a impune formule. O perioadă mai lungă de pace în Europa și America i-a pus pe teoreticieni în imposibilitatea de a face împărțiri, delimitări... S-a inventat Postmodernismul”.

Desigur, interviurile au contribuit mai puțin la popularitatea imensă pe care a câștigat-o acest număr special al „Caietelor critice” în anii următori. Eseurile traduse în finalul dosarului au reprezentat, în mod cert, un import bibliografic important în contextul acelor vremuri, o dovadă a acestui fapt fiind inclusiv faptul că textele românești din dosar se vor revendica în unele cazuri de la aceste eseuri. Însă cea mai importantă contribuție în cadrul revistei rămâne acea secvență a teoretizărilor românești despre postmodernism, mai ales pentru că avem de-a face aici cu o adaptare a discursului teoretic românesc la unul dintre subiectele centrale ale culturii occidentale. După cum am spus, impactul pe care l-au avut aceste texte în teoria românească despre postmodernism s-a dovedit a fi unul imens, în ziua de azi, acest număr al revistei „Caiete critice” fiind considerat drept începutul dezbaterii teoretice a conceptului de „postmodernism” în cultura română.

Majoritatea textelor românești din dosarul „Caietelor critice” au în comun două idei centrale (destul de simple), iar aceste

idei vor fi dezvoltate în moduri foarte diferite de la un text la altul: 1) a defini conceptul de postmodernism implică mari dificultăți teoretice (în mod evident, această idee se datorează și contextului politic dificil din România acelor vremuri); 2) postmodernismul este curentul artistic care urmează modernismului, depășindu-l sau integrându-l (vorbim, în acest caz, de o explicație terminologică/etimologică; chiar și în mod intuitiv este ușor de presupus faptul că „post-modernismul” este o formă de distanțare de estetica modernistă).

Primul articol din dosar (articolul-program) oferă, în acest sens, o foarte bună exemplificare a situației culturale/teoretice în care se afla România anului 1986 în raport cu conceptul de postmodernism. Sunt de-a dreptul simptomatice observațiile teoretice pe care autorul, Eugen Simion, le face în acest caz, iar o privire mai atentă asupra articolului său poate fi mai mult decât edificatoare.

Așadar, articolul lui Simion, „Un concept care își caută sensurile”, sugerează încă din titlu caracterul fragil al unei posibile definiții a postmodernismului, iar primele fraze propun o redefinire a conceptului de modernism cu scopul unei mai bune contextualizări a postmodernismului: „Orice discuție despre postmodernism presupune o redefinire a câmpului modernității și a miturilor sale. O sensibilitate nouă în artă înseamnă, implicit, o tehnică și o gândire nouă” („Un concept care își caută sensurile”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 5). Strategia lui Simion se bazează aici pe un principiu foarte logic: dacă postmodernismul este o continuare/ o depășire a paradigmei moderne, atunci definirea sa ar putea pleca tocmai de acolo de unde modernismul se încheie. Însă, a (re)stabili anumite repere solide ale modernismului se dovedește a fi o încercare la fel de dificilă. Practic, una dintre concluziile la care ajunge criticul este aceea că inclusiv modernismul este un concept instabil: „știm, așadar, doar cu aproximație când începe epoca modernă, știm și mai puțin când se încheie ea. Într-un anumit sens, ea continuă și azi [...] Dar este corect, întrebam la început, să gândim și să jude-

căm «modernitatea» ca un spațiu unitar, determinabil? Bunul simț ne spune că lumea modernității este vastă și stilurile, direcțiile, formele ei sunt de cuprins într-o formulă”.

Astfel, fragilitatea conceptului de modernism generează implicit o fragilitate a conceptului de postmodernism, cel puțin în condițiile în care cele două sunt definite printr-o raportare unul la celălalt. În plus, atât reperele istorice, cât și cele estetice se dovedesc a fi neclare pentru stabilirea unor puncte în care modernismul „se încheie”, iar postmodernismul „începe”. Conștient de această dificultate teoretică, Simion reușește totuși să identifice anumite nuanțe care pot diferenția minimal cele două paradigme. Este vorba, așa cum vor observa și alți teoreticieni români prezenți în dosar, de ironie. E drept, și estetica modernă implică adesea mecanisme ironice, însă în postmodernism, observă Simion, prin ironie sunt subminate tocmai mijloacele de expresie moderniste. Din acest punct de vedere, ironizarea artistică a mecanismelor moderne poate corespunde unei atitudini postmoderne. Criticul invocă aici mai multe nume de scriitori români care, printr-o distanțare ironică de mecanismele moderniste, dar și printr-o recuperare a unei sensibilități la care modernismul renunțase, reușesc să dea dovadă de o conștiință a propriei postmodernități: Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Ioan Groșan ș.a. Tot în încercarea de a stabili repere specifice exclusiv postmodernismului, Simion apelează la ideile lui Guy Scarpetta invocând cele patru categorii de elemente ale „noii ere a barocului”: 1) impuritatea/fuziunea artelor; 2) reciclaj/rescriere/recuperarea trecutului; 3) „tratarea răului prin rău” (coruperea Kitschului); 4) artificialitatea. Avem de-a face însă doar o cu invocare a acestor criterii, ele fiind mai degrabă orientative în economia articolului. De asemenea, în încheiere, criticul vorbește despre o altă posibilă caracteristică a postmodernismului, și anume întoarcerea autorului în text, însă fără a dezvolta această idee, care, de altfel, va fi una intens problematizată în dezbaterile ulterioare privind postmodernismul. Există în acest scurt

paragraf o foarte interesantă comparație (care trimite, de fapt, tot la studiile lui Guy Scarpetta) între prezența în text a autorului și o eventuală „revenire a refulatului”, însă eventualele consecințe estetice ale unei asemenea reveniri sunt catalogate drept „o temă pentru o altă discuție”.

Trecerea în revistă a unor repere centrale ale modernismului, schițarea unor nuanțe estetice specific postmoderne, comparații între viziunile mai multor scriitori care țin de poetici diferite sunt câteva dintre direcțiile spre care se îndreaptă demonstrația lui Simion. Cu toate acestea, putem admite faptul ca miza centrală a articolului este aceea a sublinia dificultatea conceptuală a postmodernismului, așa cum, de altfel, sugerează și titlul. Din acest punct de vedere, probabil că aspectul cel mai interesant îl întâlnim în ultimul paragraf: „O nouă viziune a barocului? (Scarpetta). «O literatură a liniștii»? (John Barth). O viziune a apocalipsului? (Graff). O nouă formă de manierism? (Eco). Tendința «indetermanenței»? (Hassan). Un paradox al viitorului anterior? (Lyotard). Postmodernismul îmi pare mai ales promisiunea de a recupera în sfera artei ceea ce spiritul modern agresiv a exclus, exilat...”. Înainte de toate, aş sublinia aici numele teoreticienilor invocați de Simion pentru că, așa cum am arătat, vorbim despre celebrele și puținele referințe teoretice disponibile în anii '80: Scarpetta, Barth, Graff, Hassan și Lyotard sunt prezenți în același număr al „Caietelor critice” în traducere românească, iar „Marginaliile” lui Eco traduse în 1983, așa cum sugera și Lefter, au constituit (cel puțin până la apariția acestui număr al „Caietelor critice”) referința bibliografică principală în raport cu subiectul postmodernism în cultura Română.

Prin cele șase întrebări retorice Simion sugerează faptul că o definiție a postmodernismului poate părea de-a dreptul imposibilă, în condițiile în care opiniile celor citați sunt de-a dreptul divergente, acoperind spații estetice dintre cele mai diferite. Pentru critic, care adaugă o definiție proprie pe lângă cele șase „canonice”, postmodernismul ar fi, în primul rând, „o promisiune”, îndeplinirea sa ținând de viitor. Desigur, o astfel de formulare pare adecva-

tă, în condițiile în care România anilor '80 abia se familiariza cu postmodernismul, în timp ce autorii citați de Simion problematizau conceptul din interiorul unor culturi în acesta fusese deja masiv asimilat.

Ideea conform căreia postmodernismul este, înainte de toate, un conceptul dificil de clarificat teoretic apare semnalată nu doar la Simion, ci în majoritatea contribuțiilor românești din acest dosar. Livius Ciocârlie, spre exemplu, în articolul intitulat „Presupuneri despre postmodernism”, afirma: „îmi intitulez intervenția «presupuneri» dintr-o prudență nativă dar și deoarece postmodernismul, dacă există, este un fenomen contemporan și a încerca să definești prezentul este totdeauna imprudent” („Presupuneri despre postmodernism”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 13). O idee similară întâlnim și în cazul lui Nicolae Manolescu: „în momentul de față, confuzia continuă să fie destul de mare în privința postmodernismului și există cam tot atâtea păreri câte capete și-au pus la contribuție materia cenușie [...] nu mă simt în stare să discut problema în ansamblul ei și nici exhaustiv” („Poetii pereche”, în „Caiete critice”, nr. 1-2, 1986, p. 52). Desigur, exemplele pot continua în acest sens, în condițiile în care, lansarea dezbaterii despre postmodernism în cultura română nici nu putea începe de la alte premise.

Ceea ce e interesant de observat aici e faptul că dosarul „Caietelor critice” se dovedește a fi o foarte ofertantă lectură chiar și pentru cititorul de astăzi. Deși trăim într-o epocă în care, cel puțin teoretic, conceptul de postmodernism a fost clarificat, nelămuririle teoreticienilor din anii '80, surprinzător, încă par extrem de actuale. Iată, spre exemplu, ce observa Ovid. S. Crohmălniceanu în articolul său: „Un lucru frapează în ceea ce se spune azi despre postmodernism, pe lângă natura flagrant contradictorie a particularităților care îi sunt atribuite (e monstrul din Loch Ness al criticii contemporane, tot mai mulți inși declară că l-au văzut cu ochii lor, dar dau fabuloasei lui înfățișări descripții absolut diferite). [...] Postmodernismul, cât merită realmente un asemenea nume, e o revoltă tacită împotriva

acestei vastei plictiseli" („Postmodernism; ce se spune și ce nu", în „Caiete critice", nr. 1-2, 1986, pp. 10-11). O idee similară apare și la Mircea Mihăieș care vorbește despre „un termen ambiguu, greu de știut când, unde și cum trebuie folosit. Și dacă trebuie folosit" („Mai-mult-ca-modernismul", în „Caiete critice", nr. 1-2, 1986, p. 115). În fine, exemplele pot continua, ele sugerând, deopotrivă, specificul epocii respective dar, paradoxal, și caracterul atemporal al fenomenului postmodern.

Importanța teoretică a respectivului număr special din „Caiete critice" este una majoră în cultură română, iar numeroasele trimiteri care se fac la acest dosar în anii următori (inclusiv după Revoluție, când încep să apară traduceri din bibliografia occidentală de specialitate) sunt o dovadă clară a acestui lucru, cu toate că nu avem de-a face cu o clarificare propriu-zisă a conceptului de postmodernism ci, mai degrabă, cu o familiarizare/problematică a termenului. Pe de altă parte, așa cum am încercat să subliniez și în acest text, dosarul „Caietelor critice" constituie și o foarte solidă mărturie istorică despre situația dificilă a teoriei literare românești din anii comunismului: discutând un concept de maximă noutate la acea vreme în cultura română, apelând la o bibliografie minimală (singura disponibilă), teoreticienii români realizează un exercițiu foarte echilibrat de analiză, construcție teoretică și, nu în ultimul rând, intuiție.

Alexandru Matei

Realul care anulează fantasma

Generația „80" a avut dreptate să pornească ofensiva postmodernismului. Mircea Cărtărescu are dreptate, nu doar forță, să scrie cărți totale, grele, într-o cultură literară care preia din mers și abandonează fără remușcări concepte, discursuri, după ce abia le-a simțit aroma. Anii 1980 în România erau mediul perfect pentru o utopie postmodernă: de la sastiseala și tot mai mult exasperarea modernității, unde comunismul stă la loc de frunte, postmodernul părea – în termenii estetici cu care-l caracte-



rizează Andrei Pleșu, ca ethos seductiv – salvarea în bucate. În bucate, spun, pentru că, oricum era abordat în zecile de texte găzduite în dezbateri publicată în 1986, postmodernismul nu mai promitea nici un *telos* colectiv, ci *telosuri*, unul câte unul. Cu excepțiile de rigoare – unde la postmodernism este citat Noica, de ce nu?, la o adică, postmodernul permite orice – lumea intelectuală românească aștepta altceva, o sensibilitate mai domoală, șagă, joc, subtilitate, post-politic, ceea ce foarte bine numește Lionel Ruffel, mult mai târziu deznodământ.

Să citească astăzi numărul 1-2/1986 din „Caiete critice" este, pentru cineva care avea 11 ani atunci și 21 înspre terminarea Facultății de Litere, un act ușor *madeleinian*: nostalgia tinereții revoluționar post-moderne, în care Andrei Pleșu se întâlnea cu Mircea Cărtărescu, nu în templul Humanitas, ci într-un număr de revistă literară, și stătea la masă cu Eugen Simion și Nicolae

Manolescu, cu Mihai Dinu Gheorghiu și Ovid S. Crohmălniceanu, la aceeași masă. Nostalgia ceaușismului agonizant în care orice putea fi spus cu condiția să nu vadă Tovarășii. Dar tovarășii se uitau la televizor, nu citeau reviste literare, nici cărți de filozofie, și nimeni din preajma lor nu mai putea face asta. Dezbaterile ample despre postmodernism nu are nicio tangență cu vreo dezbaterie ideologică comunistă, socialistă, de stânga. Aș fi curios care a fost istoria publicării textelor și ce a trebuit tăiat sau modificat, dacă asta chiar s-a întâmplat.

În acest extraordinar număr de revistă, discuția despre post-modern are parte de o dezbateră la care se reunesc, la lumina Occidentului, intelectuali români cu un acces totuși privilegiat la bibliografii străine. Împreună îi ținea lipsa funcțiilor, resurselor și a recunoașterii de care, după 1990, având parte, au plecat care-n-cotro. Articolele de aici au trecut de o cenzură ideologică mai neatentă, uneori, decât cenzura de marketing pe care unii dintre autorii lor au internalizat-o între timp, acum că figura lor și cuvintele lor valorează bani numai în anumite combinații.

Între 1986 și 1996, postmodernismul a continuat să fie dezbătut și mai ales întrebuințat la noi în dezbateri foarte asemănătoare cu cele din 1986, dar niciodată bogăția de opinii și deschiderea la dialog n-au atins cotele de acolo. Regresia din decembrie 1989 a suspendat posibilitatea, întrezărită în 1986, experienței post-moderne. În 1986, ca și-n 1996 – anul în care Emil Constantinescu, credincios în Dumnezeu, obținea dreptul de a ne lua Revoluția înapoi – vorbeam despre postmodern din sânul unei reîncepute modernități, dar lucrurile erau, mental vorbind, diferite. Una e să vorbești despre o fantasmă, alta e să ai în față realul care o anulează.

*

Dacă, în 1986, nimeni nu putea aborda postmodernul din perspectivă sociologică (Mihai Dinu Gheorghiu încearcă asta într-o notă de subsol), economică, sistemică altfel spus, în 1996, când așa ceva era posibil, nimeni nu mai era interesat să o facă. În 1996 existau interese care reuniau și sepa-

rau, semnatarii articolelor nu mai ocupau același loc în instituția literară în numele căreia vorbeau și în care, acum, se găsea putere de cucerit.

Dincolo de orice perspectivism estetic, însă, singura mirare a cititorului de astăzi vine nu din absența unei reale interdisciplinarități a dezbaterii – care poate nu viza în primul rând arta – ci din inexistența unei întrebări : „De unde vii?” Toată lumea știe că, în ciuda lui Toynbee (amintit de Monica Spiridon) și a altor origini – cea din arhitectură, bunăoară, despre care vorbește Pleșu – postmodernismul vine din America și se referă, în primul rând, la America. Toată lumea știe că postmodernismul nu desemnează numai o estetică, ci și o ideologie, dar de la Baudelaire încoace știm că, dacă vorbim de estetică, atunci aerul timpului e parte a esenței estetice, iar acel „are” are un loc și un timp.

Ajuns în limba română într-un moment în care dorința de Occident era cât se poate de intensă la orice nivel, de la Coca-Cola la filme video și până la John Barth, postmodern(ism)ul trece drept „universal” de la bun început. Odată cu el, trece ca universală și limba engleză, casa – ar zice Heidegger – postmodern(ism)ului. Era normal să se întâmple așa, cui îi ardea de *distinguo*-uri între limbi străine occidentale, de vreme ce, în fiecare dintre ele, libertatea era la fel de general și generic afișată pe toate gardurile: engleza, franceza, germana, italiana. Nimeni dintre autori nu raportează conceptul la un stadiu cultural al cărei expresie este încadrată într-o anumită limbă și nu observă o diferență dintre Europa și America atunci când îl enunță. E simplu: voiam America atât de mult încât o vedeam pretutindeni (și, nu-i vorbă, nu ne-am schimbat prea mult).

După 1996 s-a întâmplat ceva. Realitatea din locul fantasmei devenea tot mai dezamăgitoare. Anticomunismul ținuse loc de fosă septică, moștenirea era grea etc. Pe de o parte, într-un loc în care spiritul postmodern era pe cale de a fi evacuat de rugul verbal anti-comunist (nu comentez aici efectele lui, constat iarăși un fapt, o normalitate), apare cartea numită „Postmodernismul românesc”. Cartea închide în mare parte o

discuție decalată, ca și cum important e să știm dacă X sau Y e postmodern sau nu – în literatură, cel mult în artă, separat de social. S-a spus, „postmodernism fără postmodernitate”. Bine, fie. Dar chiar și așa, „Postmodernismul românesc” nu propune nicidecum o „metafizică a momentului”, cum definește Pleșu postmodernismul în articolul lui numit „Mitul ieșirii din criză”, ci o altă metafizică a literaturii române. Un nou Hegel, cel bun, mulțumesc, ne scuzați, nu v-am recunoscut, tot Dvs. Dar am spus deja: poate că Mircea Cărtărescu avea dreptate, are dreptate. Cum să postmodernizezi când 1989 te-a aruncat în plin neomodernism, cu lumânări, sânge, naționalism, puritate estetică?

Cinci ani mai târziu, „Omul recent” pune un capăt modernist unei dezbateri despre postmodernism. „Omul recent” este ceea ce a reușit deceniul post-1990. O regresie. Față de „Omul recent”, numărul din „Caiete critice” e o adevărată avangardă.

*

Nu poți înțelege concepte dacă nu sunt placate pe viu. Spiritul românesc intelectual al anilor 1980 era evident mai post-modern decât în 2000. Postistoria dădea speranțe, în 1986, în vreme ce, în anii 2000, istoria se întorsese îmbrăcată frumos, cu papion, pe scena imaginarului social, cu tot cortegiul ei de antiteze și cu toate obiectele ei șlefuite în acel material pe care-l credeam revolut, și anume absolutul, cu scorii etniciste indelebile – și toate astea se vindeau bine.

Paul Cernat

Sfârșitul postmodernismului?

La 30 de ani de la apariția numărului-reper al revistei *Caiete critice* - care a lansat dezbateri despre postmodernism în România - conceptul în cauză a încetat să reprezinte o problemă teoretică la ordinea zilei, o miză pentru bătălii culturale și literare, bref - o cauză (anti)canonică. Dacă în anii '90 și în prima parte a anilor '2000 postmodernismul se impusese, printr-o selecție conceptuală naturală, drept principalul discurs de legitimare pentru optzeciști și disci-

polii lor, și o amenințare pentru adversarii din generațiile mai vechi sau mai noi (disputele pe marginea *Postmodernismului românesc* al lui Mircea Cărtărescu din 1999 și demersurile revistei *Observator cultural* de pînă în 2005 au reprezentat repere semnificative în acest sens), astăzi interesul pentru el pare să se fi stins. (Excepție relativă de la regulă fac unele abordări istorice sectoriale, precum *O istorie a Cenuclului de Luni* de Daniel Puia Dumitrescu, și diferite culegeri de istorie literară orală). Bătălia pentru postmodernism a fost, de fapt, deja câștigată, fie și *a la Pyrrhus*. Chiar și marea majoritate a adeptilor săi de odinioară au ajuns să-l considere un caz clasat, depășit înspre nu se știe exact ce. Să însemne oare aceasta un sfârșit al postmodernismului sau, cum s-a spus, intrarea în paradigma unei „postmodernități fără postmodernism” - după ce, în anii '80, am fi avut (cf. Mircea Martin) un „postmodernism fără postmodernitate”? Greu de spus. Adevărul e că postmodernitatea occidentală, postindustrială și consumeristă, n-a lipsit cu totul în România anilor '80: tinerele elite umaniste, puternic occidentalizate, marcate în adolescență de cultura *pop-rock* (în varianta ei *flower-power*) o aveau nu numai ca principală referință, ci și ca ideal cultural și civilizațional. După cum în prezent postmodernismul n-a dispărut, chiar dacă nu se prea mai vorbește despre el. El a fost de fapt „metabolizat”, asimilat de mai toată creativitatea artistică și literară care contează. Mai mult decît atît: idealul politic al postmodernității, manifestat, la finele Războiului Rece, prin optimismul triumfalist al lui Francis Fukuyama (în celebra *Sfârșitul Istoriei și ultimul Om*) s-a prăbușit progresiv după atentatele de la World Trade Center din 11 septembrie 2001. Globalizarea democrației liberale și unipolarismul american (înțeles ca sinteză post-națională de globalism și multiculturalism) lasă azi tot mai mult locul unui conflict între globalismul supranațional și resurecția suveranismului național (oricît de diferite, Rusia lui Putin, conservatorismul țărilor central-europene din Grupul de la Visegrad, Brexitul, ascensiunea Chinei și președinția lui Donald Trump participă la aceeași tendință de *con-*

traglobalizare, care ar putea duce, în perspectivă, la o nouă ordine planetară). Prin urmare, dacă postmodernismul ca epifenomen al postmodernității a obosit, nici postmodernitatea nu se simte prea bine. Sau, în orice caz, nu mai e deloc ce-a fost. Asupra confuziilor terminologice curente dintre postmodernism și postmodernitate – similare, schimbînd ce e de schimbat, celor dintre modernism și modernitate – au atras atenția, și la noi, mai mulți teoreticieni avizați, printre care Virgil Nemoianu sau Mircea Martin. Din păcate, stagnarea dezbaterilor sus-amintite a lăsat în urmă un bilanț bibliografic bogat, aparent inflaționar. Alături de citatul – pe cât de influentul, pe atât de controversatul - volum-manifest al lui Mircea Cărtărescu, pot fi menționate mai multe sinteze notabile despre incidențele interne și externe ale fenomenului: *De la cucută la coca-cola* de Dan Grigorescu (1994), *Poetica postmodernismului* de Liviu Petrescu (1997), *Optzecismul și promisiunile postmodernismului* (1999) de Mihaela Ursa, *Forme în mișcare. Postmodernismul* (1999) și *Post-postmodernismul. Cultura divertismentului* (2001) de Mihaela Constantinescu, *Postmodernism. Din dosarul unei „bătălii” culturale* de Ion Bogdan Lefter (2002) și *Despre identitate. Temele postmodernității* de același (2004), *Videologia. O teorie tehnoculturală a imaginii globale* de Ion Manolescu (2003), *Viciile lumii postmoderne* de Gheorghe Crăciun (2011, postum) sunt doar câteva dintr-ele. Repere în domeniu rămân, desigur, volumele unor teoreticieni români „de export” (apărute în Statele Unite, și pe care le menționez aici doar cu titlurile în traducere): edițiile succesive din *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism* de Matei Călinescu, volumele lui Marcel Cornish-Pope și Christian Moraru, *Resurrecția lui Dionisos* de Mihai Spăriosu, *Postmodernism și identități culturale. Conflicte și coexistență* de Virgil Nemoianu – spre exemplu. Se adaugă sute de culegeri de articole și capitole din cărți, un număr incalculabil de studii, anchete, numere speciale de revistă ș.a.m.d. O categorie aparte este dată de sintezele – cel mai adesea pro domo - despre proza și poezia optzecistă,

realizate de *insideri* ai fenomenului – poeți, prozatori, teoreticieni precum Andrei Bodiș, Nicolae Leahu, Carmen Mușat, Adrian Oțoiu, Mihail Vakulovski ș.a. Lor li se adaugă un număr apreciabil de traduceri din teoria literar-culturală și din filosofia internațională (chiar dacă lipsesc, deocamdată, destule nume de prim-plan ale teoriei postmoderne, precum Ihab Hassan, Arthur Kroker, Fredric Jameson sau Marjorie Perloff). Nu uit nici contestările postmodernismului realizate de practicanți optzeciști (de la Alexandru Mușina la Monica Spiridon), sau venite din partea unor reprezentanți ai modernismului „șazecist”. În fine, dar nu în ultimul rând, ar fi de semnalat conceptele alternative elaborate de critici rezistenți la termenul de postmodernism (v. experimentalismul și textualismul elaborate de Marin Mincu pe urmele postavangardiztilor italieni, sau reformulările românești ale antimodernului via Antoine Compagnon). Reinterpretările unor scriitori nepostmoderni din trecut prin grila poeziei postmoderne fac deliciul multor comentatori; anumiți universitari au folosit, chiar înainte de 1989, autori moderniști ca pretext pentru discuții ample despre teoria postmodernă (v. Ioana Em. Petrescu despre Ion Barbu). Un examen sociologic aplicat acestei bibliografii despre care nu am dat decît o vagă idee ar putea pune, la rigoare, în evidență multe elemente relevante pentru mentalitățile, agendele și perspectivele de lucru ale protagoniștilor. Practic, întreaga viziune asupra literaturii a fost redimensionată, în ultimele două decenii, prin filtrul teoriilor și conceptelor aferente postmodernismului – de la poststructuralism la studiile culturale, *critifiction*, hibridizări pluridisciplinare ș.cl. Maurul și-a făcut datoria, maurul – s-ar spune - poate să plece. Numai că maurul pleacă într-un moment în care se copseseră, în fine, condițiile pentru reevaluări critice de ansamblu.

Fără a intra în detalii, cred că asistăm de ceva vreme o uzură a condițiilor care au făcut posibilă acreditarea paradigmei postmoderne în sistemul literar și cultural românesc. Cred, de asemenea, că dezbateră autohtonă despre postmodernism sufe-

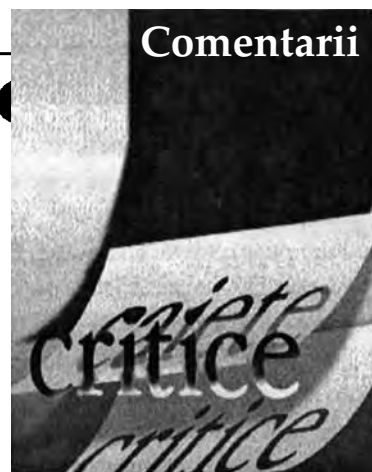
ră încă de un deficit de contextualizare culturală, politică și ideologică. Ne lipsește o sinteză-bilanț nonpartizană, nonmilitantă, dar critică și, de ce nu, o retrospectivă *deconstruire* a postmodernismului autohton. Nu intenționez să redeschid acum un dosar critico-teoretic extrem de vast și complicat, pe care se întâmplă să-l fi cunoscut altminteri, destul de bine, inclusiv ca *insider*, de mai bine de două decenii încoace. Aș dori doar să formulez, în încheierea acestui articol, câteva observații cu caracter mai general. Mai întâi – legate de condițiile istorice și (geo)politice care au făcut posibilă impunerea modelului postmodern ca principal vector cultural al occidentalismului post-industrial, multinațional, postumanist și consumerist în România. Emergența generației optzeciste a fost printre altele un rezultat particular al victoriei modelului cultural și civilizațional euro-american asupra național-comunismelor est-europene de sub umbrela U.R.S.S. și a Tratatului de la Varșovia (prin comparație, „generația ‘60” a reprezentat, la nivel de excelență, destinderea poststalinistă și liberalizarea națională din anii „convergenței sistemelor”). Format, prin grosul reprezentanților săi, la școala antiprotocronismului și a mentorilor acestuia, postmodernismul nostru a avut de la început un caracter anti-naționalist, profund marcat și de falimentul paradigmei industrialiste de la finele Războiului Rece. Anti-naționalist și anticanonice, favorabil, prin urmare, unei paradigme post-, supra- și transnaționale, globaliste și, simultan, multiculturale, în sensul multiculturalismului liberal... Pentru optzeciști, naționalismul a fost perceput de fapt ca o traumă a subdezvoltării represive, ca un sinonim detestabil al excluderii, autarhiei și xenofobiei proprii ceaușismului târziu, în vreme ce pentru șaizeciști a reprezentat, dimpotrivă, o eliberare – fie și parțială - de trauma internaționalismului proletar stalinist, o formă de emancipare liberalizantă, incluzivă, și de afirmare canonică. Pe de altă parte, reprezentanții cei mai influenți ai postmodernismului literar autohton au ținut să se legitimeze și de la o reală sau presupusă tradiție internă (națională) a fenomenului, prin cău-

tarea de precursori mergînd pînă la Dimitrie Cantemir și Ioan Budai Deleanu. Ca și în cazul romantismului, simbolismului și modernismului, nu aveam, așadar, de-a face cu un banal fenomen de aculturație occidentală, de *imitație* mecanică „servilă”, ci cu un întreg metabolism creator local, specific – o *diferențiere* lovionesciană în cadrul procesului de sincronizare. De aici, ideea mereu afirmată a unui postmodernism *românesc*. Felul în care a fost elaborat și definit acest concept se complică însă enorm de la un autor la altul, pînă la o eterogenitate greu controlabilă, cu determinări multiple. Complicațiile cresc exponențial în momentul în care confruntăm aceste elaborări interne ale postmodernismului *românesc* cu diferite modele externe – americane, franceze, est-europene ș.a.m.d. Modele care, sub aceeași denumire, descriu realități literare și culturale foarte diferite. Așa se face că, deși avem impresia că vorbim despre aceleași lucruri, folosind (chipurile) aceliși termeni, în realitate vorbim adesea despre cu totul altceva. Dincolo de conceptul unificator de *posmodernism*, operăm în realitate la nivelul unor *postmodernisme* specifice contextelor din fiecare țară sau regiune. Iar în interiorul fiecărei paradigme naționale, regionale, geo-culturale, se manifestă conflictual mai multe școli de gândire literare, filosofice sau ideologice (neomarxiste, neoliberale, conservatoare etc.)

O dificultate conceptuală a postmodernismului autohton ține și de confuzia curentă care se face între generație, model, curent, paradigmă și epistemă. Că generația optzeci a impus modelul postmodern e deja o banalitate, însă asta nu face din ea în interiorul paradigmei postmoderne, *unica* generație posibilă. E de discutat apoi în ce măsură generația 2000 iese sau nu din modelul postmodern către altceva (și dacă da, către ce anume?) Dacă Istoria nu s-a sfârșit, ci se întoarce în forță cum vedem cu toții, ce se va întâmpla în și cu cu istoria literaturii? Recuperarea „maximalismului” narativ și istoric după epuizarea, tot mai vizibilă, a minimalismelor, ar putea fi simptomul unei schimbări care se petrece chiar sub ochii noștri.

Caius Traian
DRAGOMIR

Existență și esențializare



Abstract

Omul este ființa care ființează doar împlinindu-se drept esență derivând din faptul însuși al creației sale. O națiune, o civilizație are datoria de a evita deriva disoluției în neesențial, la fel ca și o persoană individuală. Românismul a strălucit epoci îndelungi exprimându-și autentică esență – el are acum a face față unor semnificative primejdii.

Cuvinte-cheie: ființă, existență, esență, inexistență, disoluție, românism.

The human being is asked to find his real essence, resulting from his creation. A nation, a civilization has the same obligation to reach its essence like a person, an individual being. The Romanian civilization has its periods of high brightness but now has to face significant dangers.

Keywords: being, essence, nothingness, Romanian civilization.

Centrul studiului lumii, din perspectivă filozofică, este, pentru Martin Heidegger, conceptul de viață sau, mai profund pătrunzând în sistemul și concepția gânditorului existențialist german, ființa însăși. Existența este văzută drept opusul esenței – pare să subziste, ar trebui spus, trădând ceva din viziunea clasică, tradițională, a obiectivității lucrului în care se află totdeauna, cu necesitate, conținută, o esență, ceva invariant și astfel contrar existenței fluctuante, nesigure, întrucât este și nu este, poate fi și se poate preschimba în orice, inclusiv inexistent. Ființa heideggeriană pare să se situeze dincolo de lucru, dincolo chiar de întreaga clasă, categorie, a obiectivității – ea nu susține lucrul, ci lumea; ființa nu face altceva decât să fie nucleul însuși al ființei. Lumea concretului, a constituirii în imediat, în fapt a constituirii în real, nu se poate, pur și simplu, constitui. Totul este neființă, dar pentru ca totul să poată fi regăsit, dincolo de tot, mai are a se afla încă un adevăr și acest adevăr se numește, pentru Martin Heidegger, ființa. Suportând o inexistență, ființa naște simultan existența și esența – dar în această nesiguranță absolută a formelor primite din lumea tuturor anihilărilor

structurii și formei, în universul de abur al existenței, pot fi remodelate esențele. Marea filozofie existențialistă este născută divin infailibilă – inclusiv indestructibilă – întrucât ea nu spune conștiinței și conștiințelor nimic de natură să aducă în lumină un subiect, apt să devină un subiect real, prin aceea că își poate asocia și chiar își asociază un predicat, a cărui arie a ființării valide să depășească, în conținut, subiectul. Mai pe scurt stabilind un punct al judecății asupra naturii suportului ultim al lumii care, pur și simplu este o lume, nu se poate spune, în primă instanță, decât un lucru, și anume că acest suport nu poate consta în ființă, acestea nefiind nimic altceva decât ființă.

Avem de a face perpetuu, continuu, cu existența – existența este ceea ce există; existența înseamnă a exista. A exista pare însă a sugera la termen, mai curând un dat; ceea ce contează este faptul de a cunoaște actul rezultat din acțiunile, actele, faptele, din însuși faptul existenței care să facă existența să existe.

Este simplu de făcut un pas semnificativ, de a realiza o apreciere conclusivă asupra naturii existenței – este vorba de simplul fapt de a fi. Poți să exiști – ori, ceva există – aseme-

critice

nea fetusului în abdomenul matern, dar esențial este să ajungă să fie; să nu te poată împiedica nimic, sau aproape nimic, să fii, în sensul cel mai imperativ, absolut. Dincolo de orice personalizare, a fi este un act conținut de orice deschidere a oricărei existențe către existență. Când se poate însă vorbi de faptul de a fi? În ansamblul lumii, al obiectelor lumii, al totalității a exista vine, evident, dintr-o linie a mișcării în lume derivată din creație – o creație care poate fi văzută, gândită, în modul în care o conștiință o poate vedea, gândi, dar nu este relevantă, acea linie a mișcării în lume, pentru creația primă, pentru ansamblul creației. A fi este însă manifestarea într-un punct, într-un loc al lumii, într-un obiect, corp sau ființă, deci în acel ceva dotat cu puterea afirmării de a fi, manifestare, astfel, ca act reprezentând în unicitatea limitată, unicitate de ansamblu a întregii creații. Pentru realizarea faptului de a fi este semnificativ însă, ca element decisiv și critic, faptul de a fi, de asemenea, o conștiință în lume. În absența conștiinței ființând, a fi sau a nu fi, pentru orice element al lumii, nu poate fi distins și astfel rămâne o dilemă perfect confuză. Atunci Shakespeare propune întrebarea „a fi sau a nu fi” el se întreabă, de fapt, eu sunt sau nu sunt, ori: eu merit să fiu, sau nu merit să fiu (și ce înseamnă a merita, în relația cu a fi) și, de asemenea, se mai întreabă: eu pot, mai pot, să fiu sau nu mai am cum fi?

Problema reală a lui a fi apare însă abia atunci când descoperi că profunzimea faptului unic, pentru viața conștientă, în lume, a ființării este aceea a legăturii lui a fi cu a exista, cu existența și, din nou, a existenței cu esența ființei sau lucrului care este. A fi poate să se despartă de a dobândi, sau asuma, o esență? Este însă conștiința umană modelul existenței ansamblului lumii? Știm că Dumnezeu este iubire dar, oare, nu avem dreptul să mai spunem și că Dumnezeu este creație? Iubirea înseamnă a dori ca să fie ceea ce simțim că nu putem accepta să nu fie. A fi apare ca o funcție a conștiinței și, deci, a spiritului – poți însă fi în absența asumării unei esențe. A fi are o mult mai mare durabilitate decât a exista – a exista înseamnă a fi fluctuant, instabil, inexistent în esență. Atunci, a fi înseamnă a fi coerent implicat în purtarea, adaptarea, trăirea într-o esență.

Viața, această lumină dată oamenilor, spiritului uman, prin creație, durează, fiind, așa cum durează, ca funcția de a fi adoptată, inseparabil, de existență – dar existența nu ajunge a fi doar prin asumarea unei esențe? Apare astfel un grup de sinonime definitorii pentru ceea ce suntem, pentru apartenența noastră în

lume, pentru lumea în care trăim. A fi, a exista spiritul uman, aducând lucrurile aici discutate în intimitatea ființării noastre, ce altceva poate fi decât esențializare a formelor în care trăim, esențializare a formei adaptată pentru viața care ne este dată, dar pe care de asemenea o amprentăm cu funcția ontologică de a fi a adevărului, vieții și existenței.

În cele din urmă ar trebui să constatăm că relația implicată de așezarea între existență și esențializare – esența creată în actul existenței, ca atașament și adaptare, nu doar a ceea ce este conceput spre a fi, încă prin creația ființei umane, ci și prin hotărârea de a fi – este un element decisiv al apărării noastre față de noi înșine și anume de lume, al hotărârii noastre formative ca ființe ce decid să fie, în toată generalitatea acestei predicări, dar și în forma concretă pe care ne hotărâm a o purta ca ființe. Lumea în care intrăm ca oameni ai acestui episod al istoriei este una a dezesențializării a aruncării ființei noastre în incidente lipsite de organizarea unui demers creativ. Esența existenței noastre o recunoaștem sau nu în menținerea șocurilor imensei aglomerări de procese ce se intersectează haotic, provocând ființa umană la a se interesa într-o mișcare a deciziei conformă capacității sale în calitate de conștiință aflată prin creația sa, drept ghid și sens al restului mișcărilor existenței lumii și istoriei, sau de a se lăsa purtată de valori imens agitate. Existența spiritului, existența umană înseamnă esențializare a trăirilor, acțiunilor, atitudinilor, convingerilor, deciziilor oamenilor. Marile civilizații sunt cele care au privilegiat esențializarea existenței și mișcării pe căile dezvoltării istorice – a încerca să existe în accident și prin accident înseamnă simplă simulare a unei civilizații, dar și a spiritului individual. Ciocnirea civilizațiilor, a statelor, a națiunilor, a culturilor înseamnă a induce în adversari renunțarea la o desfășurare de eforturi dedicate esențializării profilului existențial adoptat. A fi, a dobândi putere și afirmare în istorie, înseamnă esențializare a tuturor eforturilor umane pe calea care poate conduce o națiune sau umanitatea la împlinire. Că știind acest lucru nu ai cum să nu trăiești un amar sentiment legat de România și de viitorul ei, ajungând la o condiție ce nu poate fi lesne evitată.

Că omul este ființa în stare să abandoneze datoria sa de a se împlini ca esență, pentru realizarea căreia a fost creat nu este decât o consolare vagă, firavă, a faptului că românismul, în calitate de civilizație, se află astăzi la limita unei derive deasupra căreia epoci întregi s-au situat strălucind superb.