

caiete critice

Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

NR. 4 (378) • APRILIE 2019

**RADIOVOJE KONSTANTINOVIĆ:
MAUVAISE NOTE EN HISTOIRE**

**SERGE FAUCHEREAU:
AVANGARDES EUROPÉENES. LETTONIE (IV)**

**LUCIAN CHIȘU:
PROLEGOMENA LA O EDIȚIE CRITICĂ
DE OPERE FĂNUȘ NEAGU (I)**

**MIHĂIȚĂ STROE:
TOATE VULPILE CARE IES PAR ÎNGERI**

**DE VORBĂ CU REGIZORUL
MIRCEA CORNIȘTEANU:
„DACĂ REUȘESC SĂ-I FAC PE ACTORI
SĂ JOACE BINE ȘI SĂ SE VADĂ EI ȘI NU EU,
SUNT CEL MAI BUCUROS”**

Existențialismul româneșc (III)

Fragmente critice de Eugen SIMION



caiete critice

Numărul 4 (378) / 2019

ISSN: 1220-6350 / ISSN (on-line): 2285-5041

Revistă indexată CNCS, Scipio, Erihplus

REDACTIA:

Eugen SIMION

director

Valeriu IOAN-FRANC

redactor-șef

Lucian CHIȘU

coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ

secretar de redacție

Bianca BURȚA-CERNAT

Ștefania MIHALACHE

Oana SOARE

Andreea TELIBAN

Paul CERNAT

Alexandru DUMITRIU

DTP: Mihăiță STROE

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC:

Mihai CIMPOI

Jacques DE DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Radivoje KONSTANTINOVIĆ (Serbia)

Michael METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Evanghelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Basarab NICOLESCU

Eugen SIMION

Virgil TĂNASE

Dumitru ȚEPENEAG

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

ERIHPLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

 **SCIPIO**
SCIENTIFIC PUBLISHING & INFORMATION ONLINE

site: caietecritice.fnsa.ro
e-mail: caietecritice@gmail.com

CUPRINS

4 / 2019

3

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION

Existențialismul românesc (III)

The Romanian Existentialism (III)

16

A GÂNDI EUROPA

Radivoje KONSTANTINOVIĆ

Mauvaise note en histoire

O notă rea în istorie

19

AVANGARDES EUROPÉENES

Serge FAUCHEREAU

Lettonie (IV)

Letonia (IV)

33

INTERVIU

Alexandru DUMITRIU

Mircea Cornișteanu: „Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros”

Mircea Cornișteanu: “If I manage to make the actors play well and see themselves and not me, I am the happiest”

54

ANIVERSARE

Eugen SIMION

Grigore Brâncuș 90

57

COMENTARII

Lucian CHIȘU

Prolegomena la o ediție critică de Opere Fănuș Neagu (I)

Prolegomena to a critical edition of Fănuș Neagu's Works (I)

69

Viorel COMAN

Lada cu zestre sau despre manuscrisele lui Fănuș Neagu
The Dowry Chest or Fănuș Neagu's Manuscripts

74

Tudor NEDELCEA

O monografie hagiografică de excepție
An Exceptional Hagiographical Monography

78

SCENE LITERARE DIN VIAȚA OBIȘNUITĂ

Mihăiță STROE

Toate vulpile care ies par ingeri
All the Foxes Coming Out Look like Angels

EUGEN SIMION

Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură,
directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”
*Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section,
Director of the “G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory*
e-mail: eugen.simion@fnsa.ro

Existențialismul românesc (III)

Abstract

Acest studiu aduce în discuție o generație de mari creatori afirmați în perioada interbelică, precum Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu sau Eugen Ionescu, care formează ramura românească a unui curent de idei european (existențialismul). Autorul fixează punctele de pornire ale existențialismului românesc – Kierkegaard, Dostoievski și misticii ruși (Berdiaev, Șestov) și spanioli (de la Ioan al Crucii până la Unamuno), filosofia existențialistă germană (Karl Jaspers și Heidegger), dar și tradițiile spiritualității ortodoxe. Pentru o mai bună înțelegere a acestor filiații și diferențieri, sunt cercetate cursurile de metafizică ale lui Nae Ionescu, modelul imediat al tinerilor existențialiști. Elevii lui Nae Ionescu se despart de el în multe privințe și se despart și între ei. Mai toți acești tineri au, însă, complexul de a aparține unei culturi minore. Scriu o literatură care pune în discuție totul în cultura românească, de la filosofie la politică și, de aici, la morala colectivă. Unii dintre tinerii filosofi ai ființei sunt creatori în adevăratul sens al cuvântului. Mărturisirile (toate scrierile lor au o notă accentuat autobiografică) sunt admirabil scrise, iar ei înșiși, „generaționiști”, cum mai erau numiți în anii '30, fac literatură fără să vrea. Este nevoie de comprehensiune când discutăm destinul și atitudinile existențialiștilor români într-o istorie agitată, dominată de confruntarea dintre două sisteme totalitare, pentru a putea fi judecați drept.

Cuvinte-cheie: existențialismul românesc, Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Eugen Ionescu, Nae Ionescu

This study focuses on a generation of great authors of the Interbellum, such as Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu or Eugen Ionescu, who form the Romanian branch of a European school of thought (existentialism). The author establishes the starting points of the Romanian existentialism - Kierkegaard, Dostoevsky and the Russian mystics (Berdyayev, Shestov) as well as Spanish mystics (from John of the Cross to Unamuno),

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ Nr 54PCCDI/ 2018.

the German existential philosophy (Karl Jaspers and Heidegger), but also the traditions of the Orthodox spirituality. Nae Ionescu's *Metaphysics* lectures are examined for a better understanding of the filiation and differentiations, as he was the youngsters' immediate model. Nae Ionescu's students differ from him in many respects, as there also are differences between themselves. However, almost all the young Romanian existentialists share the complex of belonging to a minor culture. They write a kind of literature which questions everything in the Romanian culture, from philosophy to politics, hence the collective morality. The confessions (all their works own an emphasized autobiographical character) display an admirable style, and they, "the generational", as they were also called in the 1930s, create literature without intention. Comprehension is required when discussing the destiny and attitudes of the Romanian existentialists during a troubled history, dominated by the confrontation between two totalitarian systems, for a fair appraisal.

Keywords: Romanian Existentialism, Mircea Eliade, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Eugen Ionescu, Nae Ionescu

9. Ideile lui Pârvan despre omul văzut ca o sumă de deveniri legate de fatalismele cosmice. Spiritualizarea României

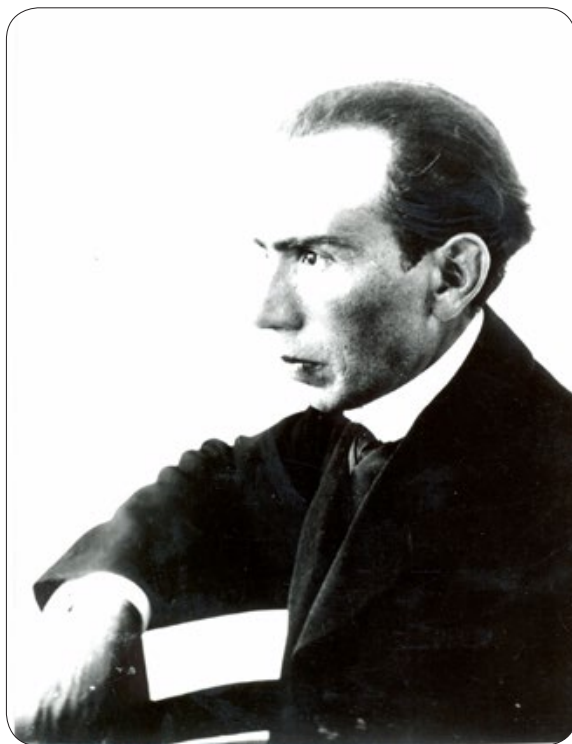
Să revenim, acum, în mod mai sistematic, la tinerii existențialiști români, care, în timpul studiilor lor, după ce citeșc prin intermediu francez sau german pe Kierkegaard, citeșc cu asiduitate pe misticii ruși, pe fenomenologi, pe filosofi spanioli ai tragicului, în speță pe Unamuno și pe alții care meditează la condiția tragică a omului. Ei se pun relativ repede la curent cu temele și soluțiile acestei noi spiritualități europene, ajutați, stimulați, cum am precizat mai înainte (și cum ei înșiși mărturisesc), de cursurile și scrierile lui Pârvan (*Idee și forme istorice*, 1920; *Memoriale*, 1923, *Getica. O protoistorie a Daciei*, 1926) și, mai ales, de cursurile de metafizică ale lui Nae Ionescu, acela ce le spune, am reținut, că trebuie lichidat raționalismul și că vrea să-i împace cu ortodoxia și, prin ea, cu „eroismul umilinței”. De la Pârvan învață că istoricul și, implicit, filosoful istoriei trebuie să pornească „de la entitatea metafizică a devenirii istorice” și că acolo unde nu este viață spirituală nu există nici cultură și, în chip fatal, nici istorie. Și tot de la acest inspirat profesor, mort la 45 de ani, află tinerii filosofi și scriitori că

trebuie să construiască o Românie profundă, o Românie spirituală, pentru că, fără cultură, un popor pierе din istorie. Este ideea pe care o va relua, în limbajul lui elocvent și ultimativ, Constantin Noica. Ideea că ne putem salva prin cultură. De la Pârvan vine și ideea de *devenire*, existentă și în scrierile lui Kierkegaard și, în genere, a existențialiştilor din prima jumătate a secolului al XX-lea. „Fiecare devenire e un factor generator de noi deveniri”, scrie Pârvan, filosof al culturii și al civilizațiilor, asemuit de G. Călinescu cu Pastorul Brand din teatrul lui Ibsen.

Tinerii intelectuali îi frecventează, la începutul anilor '20, cursurile universitare și au despre el păreri diferite. Pompiliu Constantinescu le găsește monotone, litanice și plictisitoare, strivite de o retorică a banalității, Mircea Vulcănescu și G. Călinescu elogiază, în schimb, muzicalitatea și solemnitatea frazelor și accentul pus, în discurs, pe ideea de spiritualitate. În *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, G. Călinescu îl fixează în familia *filosofilor-mit* și crede că, prin miturile și disocierile făcute de el, deschide calea *categoriilor abisale* ale lui Blaga. Eliade și Mircea Vulcănescu au alte motive să-l considere pe istoricul-filosof o sursă intelectuală de primă mână și un model de urmat în încercarea lor de a spiritualiza

România și de a schimba datele filosofiei. În afară de ceea ce revendică Vulcănescu din *Laus Daedali* în sprijinul „noii spiritualități” (*orientarea spre creștinism, o axiologie etică, sentimentul absurdului și al transcendenței*), sunt și alte idei ce vin în întâmpinarea dorinței generației tinere de a schimba lumea spiritului și mentalitățile românești. Cea dintâi familiarizează pe tineri cu problema tragicului existențial și al singurătăților cosmice ale omului modern. A doua idee fundamentală, preluată de trăiriștii noștri, este că noi, românii, nu vom putea scoate cultura din izolare și provincialism dacă nu vom deschide un proces amplu de *spiritualizare* a ei și a omului românesc. O idee care a prins repede. O adoptă și scriitorii interesați ca romanul românesc să depășească, de pildă, „romanul cardiac” – cum îi spune Eliade – și să creeze personaje cu o viață intelectuală bogată. Tinerii din anii '20 sunt sensibili și la noțiunile pe care istoricul le introduce și le disociază în discursul său, punând faptele istoriei în legătură cu *devenirea* și *ritmurile cosmosului*. Iată ce remarcă el, discutând despre poezie, privitor la interferența dintre *esență-aparență* și *non-aparență* în poem: „Esență și aparență, adică non-existență se interferează în viață; poetul are privilegiul să re-valorifice valorile; el poate privi existența ca non-existență și non-existența ca existență și s-o trateze de parcă ar fi contrariul”.

Astfel de speculații fine plac, de regulă, tinerilor sătisiți de categoriile scolastice pe care le predă școala. Dovadă că ele au fost preluate și nuanțate de *trăiriștii* care se săturaseră, în anii '30, de „bietul Maioreescu”. În plus, Pârvan spune un lucru just despre disponibilitatea poeziei de a vorbi despre ceea ce există, dar și despre ceea ce nu există încă, dar poate exista (o idee venită de la filosofii antici greci). Astfel de reflecții subtile, care sparg granițele logicului imediat, nu puteau să nu sensibilizeze pe „generaționiștii” deja obișnuși, în sfera speculației, cu ceea ce unul dintre ei va numi *căutare de regăsire*. Căutări



de acest gen silesc mintea să determine și să judece indeterminatul, ilogicul, nevăzutul și neauzitul, adică ceea ce, cu o jumătate și mai bine de secol în urmă, ceruse Rimbaud poetului modern... Pârvan le atrage atenția tinerilor săi studenți asupra acestor *indeterminări*, „taine ale ființei și neființei” și asupra tragicilor vechi care, confruntându-se cu Egiptul și Tracii, „capătă conștiință *de ei înșiși și prin ei înșiși*”. Gândul tragic – scrie el în *Anaxandros* – este „simbolul pătimirii omului subtr asprele legi ale firii”, iar tragedia „fu dintr-un început strigătul de durere al singurătății, în viață și în moarte, a celor ce se despart de mulțime prin gândul ori jertfa lor”. Dezbateră de pe tumulul Aristagoras se încheie cu o laudă a singurătății lucide care observă că „infinutul coboară în finit” și că „omul încetează de a mai fi chinuit de gândul efemerității sale”.

Repetăm: aceste teme inedite în învățământul filosofic postmaiorescian nu puteau să nu tulbure pe cei care frecventau cursurile de filosofia istoriei ținute de „pastorul protestant” la Universitatea din București sau, de nu le frecventau, citeau scrierile sale. Se

vorbește, aici, de *devenire*, de *înfățișarea pasiunii noastre*, de *tăcere* (care este „moartea vieții și viața morții”), de „fatalismul cosmic”, de „vibrabilitatea anoiică” și de „vibrabilitatea spiritului” și, din nou, de *devenire*, care este legată de *ritmul istoric*, iar *ritmul istoric* de *ritmul cosmic*, iar acesta *primește și acumulează energia universală manifestată prin tot ceea ce există și se exprimă* etc. Aceste vaste legături sunt numite de istoricul-filosof – interesat de misterul devenirii omului (prin contactul lui cu ritmul universului)

– „imperativele categorice ale intrasensibilității cosmice”. Propoziția din urmă cere, la rândul ei, să fie descifrată, explicată, justificată. Cert este că Pârvan schimbă limbajul obișnuit al istoricului (limbajul obiectiv, neutru, strict comunicativ), punând ideile sale în *metafore-mitice* (o categorie pe care teoreticienii o numesc așa pentru a o deosebi de categoria *metaforelor-concrete*, aceea utilizată abuziv de către suprarrealiști) și, în același timp, traducând faptele istoriei și devenirea lor în timp, în categoriile spiritului. Iar *spiritul*, cum am observat, se disociază

destul de mult de conceptele filosofiei de școală. Chiar dacă Pârvan nu s-a despărțit definitiv de Hegel și, în genere, de filosofia clasică, el gândește altfel omul (îl gândește, s-a văzut, în relație cu fatalismul cosmic și, prin el, cu infinitele determinări și indeterminări, *manifestări vibratorii spirituale, creșteri și descreșteri, cauzalități obscure* etc.)...

Putem, atunci, spune: *omul pârvanian* este suma acestor indeterminări, fatalisme, cauzalități ce duc departe, spre marele uni-

vers. O creație, așadar, construită din antinomii, aflată mereu în luptă cu răul și binele (partea lui biblică). Peste toate sau în toate aceste incongruități se află luciditatea celui care, gândind la „imperativele categorice ale introsensibilităților cosmice”, *se gândește și pe sine*. Și, dacă se gândește liber de truismele pozitivismului orb al istoriei, liber și de noțiunile și formele goale (scolastice) ale filosofiei, el află și *trăiește* singurătățile, angoasele, devenirile sale. Căci, scrie istoricul-filosof

într-un loc, cu gândul la condiția omului în vârtejul acestor interdeteminări, deveniri, ritmuri, mișcări vibratorii spirituale, pândit de singurătăți și de neant:

„În infinitatea variațiilor de ritm cosmic, ca o notă pierdută în simfonia sferelor, e ritmul vieții umane. El e unic. Formele lui par a crea tot atâtea ritmuri deosebite; dar e numai părere. El e ritmul vieții spirituale: în tacte sigure el urcă și coboară, se grăbește și întârziează, se unisonează și se contrapunctează, deopotrivă de categoric și fatal în artă ca și în politică, în religie ca și în știință, în economie ca

și în filosofie. Ritmul vieții omenești privită în diferitele ei deveniri spirituale e ritmul istoric. Precum nu e trup fără spațiu, așa nu e spirit fără ritm. Evoluția spiritului omenesc e istoria ritmului vieții creatoare. Cultura omenescă e ritm solidificat în fapte. Cercetând faptele, găsești ritmul”.

O imagine a omului care nu seamănă nici cu imaginea biblică, nici cu aceea a *omului clasic*, creată de cultura umanistă, nici cu imaginea dată de științele exacte. Omul

Putem spune, lăsând la o parte multe alte reflecții despre existență și experiență (atipice în raport cu epoca și cu profesiunea lui), că Pârvan a deschis, într-adevăr, calea existențialismului românesc, prin accentul pe care îl pune, în aproape toate scrierile sale, pe tragicul existenței, prin axiologia lui bazată pe etic și, poate, pe condiția omului văzută ca o sumă de deveniri și neliniști și ca ființă legată de fatalismele cosmice, nu numai de fatalismele existenței și ale istoriei

văzut de Pârvan seamănă mai degrabă cu omul lui Pascal, firava trestie gânditoare. Cu deosebirea că trestia vulnerabilă ce se gândește pe sine (și care suferă – „suferința dă gânduri [...] suferința naște religia și filosofia”) se gândește în imensa interacțiune de infinite forțe cosmice...

Putem spune, în concluzie, lăsând la o parte multe alte reflecții despre existență și experiență (atipice în raport cu epoca și cu profesiunea lui), că Pârvan a deschis, într-adevăr, calea existențialismului românesc, prin accentul pe care îl pune în aproape toate scrierile sale pe tragicul existenței, prin axiologia lui bazată pe etică și, poate, pe condiția omului văzută ca o sumă *de deveniri* și neliniști și ca ființă legată de fatalismele cosmice, nu numai de fatalismele existenței și ale istoriei. Nu este, desigur, cel dintâi gânditor care, în raportul dintre subiect și obiect în cunoașterea filosofiei, schimbă, astfel, relația clasică în favoarea subiectivității, dar este, la noi, cel care cere imperios ca gânditorul să înceapă prin a se gândi pe sine înainte de a cuprinde și gândi ceea ce este în afara lui. Este ceea ce vor face, în fond, și tinerii generaționiști, pornind de la Kierkegaard, atunci când, delimitându-se de filosofia clasică, vor părăsi mitul *filosofului obiectiv*, pentru a se regăsi în imaginea *filosofului gânditor* sau în aceea a *gânditorului subiectiv*.

Un punct de plecare în speculațiile lor despre cele două culturi ale Europei (o temă esențială și continuă în metafizica lui Nae Ionescu și, apoi, în scrierile târzii ale lui Constantin Noica, o temă dezbătută și azi în cultura română, în raport cu globalismul) este opinia lui Pârvan despre cultura Răsăritului și cultura Vestului. Din nefericire, viziunea lui este simplistă și nu iese din prejudecățile curente: cultura Orientului (a întregului Orient) este inertă, repetitivă – „se mișcă în greoaiele forme de repetiție veșnică” [precum] „mătăniile pe care un anahoret

le trece una după alta, mereu aceleași” –, iar cultura vestică este, desigur, pozitivistă, cultivă utilul și bunăstarea. *Spiritul occidental* (omul vestic) construiește, așadar, mereu, vede monumental și tinde spre măreția acțiunii... Pârvan nu spune limpede, dar sugerează printre rânduri ideea că omul vestic (deci, și religia lui) a eliminat sacralul din ecuația existenței lui. O idee ce trece, iarăși, în scrierile Părintelui Stăniloae, primită, gradual, și de existențialiștii români, cu precădere de Mircea Vulcănescu. Cum am precizat deja, existențialiștii noștri au readus religia în filosofie și, în plan politic, au imaginat o Românie modernă bazată pe creștinismul țărănesc. Un program pe care îl prevede și Pârvan, într-o conferință ținută, în 1919, la Universitatea din Cluj: „Spiritalizarea marelui organism social-politic și cultural-creator”. Tot ei au adâncit și chiar dramatizat în plan spiritual, repet, deosebirile de ordin metafizic între Răsăritul și Vestul european. O sugestie le putea veni și din speculațiile excesiv negaționiste făcute de Pârvan – nu prea reușite la acest punct.

*

O formulă ce trece deseori prin „răscruciurile gândirii” (formula lui Nae Ionescu) ale acestor tineri rebeli față de înaintași și definește, cred, mai bine dorința aprigă de a schimba nu numai stilul meditației, dar și stilul societății românești, este aceea de „noua spiritualitate”, citată de mai multe ori până acum. O găsim în articolele lui Eliade din „Cuvântul”, o descoperim, ușor, mai ales în notele lui Mircea Vulcănescu, multe dintre ele rămase în manuscris și publicate abia în ultimii ani¹. Kierkegaard pătrunde la noi cu precădere, repet, prin filieră franceză. În „Cuvântul” (nr. 1035, 1028), Mircea Eliade, șeful generației tinere, scrie despre *logodnicul, pamfletarul și eremith-ul Kierkegaard*.

¹ Vezi Mircea Vulcănescu, *Opere*, I-II, ediție îngrijită de Marin Diaconu, prefață de Eugen Simion, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Univers Enciclopedic, 2005.

10. „Noua spiritualitate”. „Istorismul resemnării” în viziunea lui Mircea Vulcănescu

Noua spiritualitate este mai bine definită de Mircea Vulcănescu, informat în mai multe domenii, de la economie și finanțe până la sociologie, filosofie, critică literară. Am amintit, mai înainte, de ancheta pe care o face, în 1928, Petru Comarnescu despre „existențialism” și, în general, despre orientarea spirituală a tinerilor. Răspund intelectualii din trei generații, de la N. Iorga, Octavian Goga, E. Lovinescu și Rădulescu-Motru până la Mircea Eliade, Blaga și Mircea Vulcănescu. Rădulescu-Motru, filosoful „românismului” și, deci, al tradiționalismului spiritual, este de părere că noua spiritualitate revendicată de tineri are o dimensiune oportunistă („una, vânată de oportunismul eului individual”), în timp ce generația lui idealistă visa o spiritualitate eternă. Este, așadar, circumspect, dacă nu de-a dreptul ostil. Lucian Blaga, în schimb, este mai deschis, acceptă ideea de noutate în sferă spirituală și se include în ea. Revendică, chiar, prioritate în această deschidere a spiritului românesc:

„Noua spiritualitate există. Așa de mult încât personal nu mă simt existând decât prin ea. *Sunt* în măsura în care e și această nouă spiritualitate. Din parte-mi am încercat să-i sporesc mitul și să-i adâncesc sensul: transfigurarea realității în toate poeziile, metafizica somnului din ultimele; orbul lui Zalmoxe, Iisus-Pământul, anonimatul lui Luca, jertfa lui Manole. Întrucât am izbutit, nu știu. Sigur e că toți prietenii mei poartă aureole. (Cei ce doresc detalii teoretice le pot găsi în studiul meu *Filosofia stilului*, scris acum cinci ani. Au trebuit să treacă cinci ani pentru ca acea carte uitată să devină actuală.)”.

Vom vedea, de îndată, că ideile sale se schimbă radical când noua spiritualitate tinde să se identifice cu existențialismul. Dar ce aduce

nou „noua spiritualitate”? Mircea Vulcănescu, care este un spirit ordonat și căruia îi place să despice bine lucrurile, deosebește, în răspunsul citat mai înainte, trei sensuri: *viață interioară*, *cultură* și *viață duhovnicească*. Punctele de referință ale eseistului sunt, acum, Valéry, Keyserling, Berdiaev, Scheler, Jacques Maritain. Ce putem înțelege din conjurația acestor izvoare? Înțelegem că *spiritualitatea* (cuvântul-cheie) înseamnă „trăire intensă a clipei, indiferent de valoarea calitativă a conținutului sufletesc trăit, deci... entuziasm, înflăcărare și, pentru aceasta, primenire neconținută, noutate”... Nu-i foarte vag? Nu-i nepotrivit termenul „înflăcărare” într-o spiritualitate ce tinde să reveleze fondul tragic al existenței? Entuziasmul este, oare, la locul lui în această demonstrație? E limpede, despicarea lucrurilor în patru nu duce la un spor de înțelegere în acest caz. „Noua spiritualitate” nu-și lămurește prea bine sensurile adânci, deși Mircea Vulcănescu crede că poziția noastră geografică (la marginea Orientului european) favorizează posibilitatea de a judeca obiectiv procesul spiritualității. O spune clar într-un rând: „Fapt e că situația noastră la marginile răsăritene ale Europei și aderențele noastre adânci față de cultura Răsăritului, precum și faptul că roadele culturii Renașterii s-au infiltrat în spiritualitatea acestui popor exclusiv prin cultura urbană, ne dă astăzi posibilitatea, ca români, să judecăm cu oarecare detașare procesul acestei spiritualități”.

Mai fine, mai pline de miez sunt comentariile sociologului privitoare la „experiență” în conferințele pe care le ține și în articolele pe care le publică în anii următori².

Mircea Vulcănescu este, de altfel, dintre tinerii „experimentaliști” (un nume ce anunță, într-o formă și cu alcătuire hibridă, „trăirismul” și, sub denumirea lui europeană, *existențialismul românesc*), Vulcănescu, spun, este cel care încearcă să definească filosofic acest concept din care se revendică nu numai filosofi, dar și scriitorii, istoricii, sociologii din aceeași

² Un exemplu: *Despre experiență*, în „Universul literar”, 19 martie 1938; reprodus în *Opere*, I, ed. cit., p. 25 și urm.

generație. Unele dintre reflecțiile sale au rămas în manuscris.³ Conceptul în cauză („noua spiritualitate”) este înțeles cum nu se poate mai diferit de cei care participă la ancheta organizată de Petru Comarnescu. Și era firesc să fie așa. N. Iorga, E. Lovinescu, Goga, C. Rădulescu-Motru, Nichifor Crainic se pot întâlni greu, în idei, cu tinerii Eliade, Mihail Sebastian, Mircea Vulcănescu sau chiar cu Șerban Cioculescu – critic raționalist – care participă la această primă dezbatere despre ceva ce se simte în cultură (un vânt de înnoire), dar nu se știe încă în ce direcție merge și ce semințe poartă. Mircea Vulcănescu, repet, spirit mai disciplinat, nu despărțit încă de tot de *filosofia de școală* și, deci, de concepte, începe prin a se întreba chiar ce este *conceptul de filosofie*. Nu va fi singurul în această nouă generație de filosofi care, am arătat mai înainte, pun filosofia de sistem în discuție și, mai mult decât atât, contestă filosofia ca atare (Cioran, Eugen Ionescu). Vulcănescu n-o neagă (filosofia este „efortul de unificare *totală* a cunoștințelor, deosebit de efortul de unificare *paralelă* a lor” – reluând o observație a lui Spencer), dar desparte adevărul științific de adevărul filosofic. Ideea lui (care este și ideea multor filosofi din epocă, Bachelard, de pildă) e că adevărurile științei sunt „asumabile”, integratoare, pe când adevărurile filosofiei sunt personalizate, aparțin totdeauna *cui* și sunt *neasumabile*: „nici un filosof nu e cu adevărat filosof [...] dacă nu-și începe sistemul cu o critică a sistemelor celorlalți filosofi [de]

dinaintea lui; și totdeauna filosofia lui este singura adevărată, iar celelalte sunt erori mai mult sau mai puțin scuzabile”.

Înțelegerea filosofiei ca act individual, cu necesitate critic față de sistemele anterioare, este o primă etapă spre despărțirea tinerilor care simt deja că filosofia de sistem pe care au învățat-o în școală nu-i mai reprezintă integral. Vulcănescu aduce în discuție, după delimitarea critică de sistemele filosofice, relația dintre subiect și obiect în câmpul cunoașterii. Aici, ecuația tradițională, în care obiectul are prioritate în raport cu subiectul ce-l analizează și-i determină substanța, este răsturnată. Subiectivitatea își ia, cu alte cuvinte, revanșa, trece pe locul întâi: „dar segregarea nu se mai face *obiectiv*, pe câmpul de fapte, ci *subiectiv*, pe câmpuri de conținut sufletesc”. Dacă înțelegem bine, *obiectul* nu-și mai alege temele subiectului ce-l cercetează, ci subiectul își alege temele, selectându-le. Este un al doilea pas în această schimbare de raporturi,



pe lângă acela (primul) care prevede că subiectul nu se mai poate ignora pe sine. Împreună duc spre ideea „gânditorului personal”, care ia locul *gânditorului obiectiv* impus de filosofia ca știință. Acesta din urmă ar avea pretenția – zice Vulcănescu – 1) „de a unifica toată experiența” și 2) pretenția – și ea suspectă – „de a unifica rațional această experiență”.

Este limpede că, pornind de departe, cu diplomatie și în spirit didactic, filosoful experiențialist român atacă, până acum, trei elemente

³ Ele au apărut în *Opere*, I, ed. cit., în capitolul *Filosofia sistematică*, p. 5 și urm.

fundamentale în filosofia de școală: ambiția de a cuprinde faptele într-un sistem și de a le judeca din această perspectivă; schimbarea raportului dintre subiect și obiect în procesul cunoașterii, punând accentul pe subiectivitate și al treilea, poate cel mai important, este faptul că principiul clasic al *totalității și raționalității* („cele două mari ambiții ale oricărui filosof”) începe să fie contestat. Acestea și altele sunt aduse în discuție, acum, în febra afirmării unui curent nou de gândire și, după cum se poate constata, sunt contestate, amendate, diferențiate, scoțând în față o idee ce pleacă de la Kierkegaard și Nietzsche și devine esențială în programul existențialiştilor, și anume că filosoful este un *gânditor*

subiectiv sau nu este nimic (cel mult profesor de filosofie), filosoful gânditor este, principal, împotriva filosofiei ca sistem și că *raționalitatea și totalitatea* împiedică pe filosoful experienței de a elibera, în spiritul lui, acel „demon al posibilităților de a fi altfel decât pare acela ce muncește pe filosof”. Un demon, carevasăzică, pozitiv. Un demon care eliberează spiritul de dogme și-i deschide calea spre sine. *Sinele* va deveni, prioritar, subiect

de meditație și de experiență. Este concluzia sugerată de aceste prime însemnări despre *noua spiritualitate* pe care o recomandă *experiențialiştilor* români din deceniile postbelice. Deși ei sunt, principal, împotriva oricărui sistem în filosofie, ei ajung, vor, nu vor la o metodă bazată pe negație. Să acceptăm ideea că, în filosofie, ca și în artă, negația filosofiei clasice duce la o filosofie structurată a negației filosofiei, după cum negația poeziei proclamată de avangardă a produs o puternică și roditoare *poetică a negației*, pe care o regăsim, printre filosofii secolului, în scrierile lui Cioran...

Mircea Vulcănescu nu uită să deseneze și harta noii spiritualități: aici intră, negreșit, în progres față de vechea filosofie, domenii noi de

meditație, cum ar fi *viața interioară, cultura și viața duhovnicească*. Despre viața interioară și, *ipso facto*, despre necesitatea filosofiei de a deveni subiectivă și a filosofului de a fi un *gânditor subiectiv*, a discutat și va discuta, în continuare, în scrierile sale. Vine, acum, vorba despre al doilea spațiu de reflecție pentru un filosof atașat de *noua spiritualitate*, și anume cultura. În el intră toate metodele și toate nuanțele gândirii: *marxismul, raționalismul integral, umanismul neoclasic și spiritualismul care pune accent pe absolut*. Pe marxiști și freudieni, filosoful român îi consideră dușmanii filosofiei ca experiență directă, ca trăire. Simpatia lui și, mai mult de-

Mircea Vulcănescu nu este un mistic, este doar un spirit avizat de cultură, care cercetează latura religioasă a existențialismului și, cercetând-o, încearcă s-o definească, în nuanțele ei. Vorbește, de pildă, de spiritualitatea agonică, trimițând la scrierile lui Cioran, Eugen Ionescu, Eliade

cât atât, adeziunea lui intelectuală fermă pare a fi *spiritualismul care tinde spre absolut*. Aici ar intra, ca subiecte de reflecție pentru filosoful eliberat de vechile fantasmе (concepte, sisteme), *viața veșnică, trăire în universalitatea absolută, în Duhul Sfânt, asceză și viață mistică*. Ca să studieze această categorie de subiecte, Vulcănescu consultă *Patericul, Filocalia, Regulile Sfântului Vasile, Confesiunile Sfântului Augustin*, pe Sfânta Tereza de Ávila și pe

Sfântul Ioan al Crucii, dar și pe apologeții ortodocși: Berdiaev, Arseniev, pe catolicii Blondel, Bloy, Maritain și, înainte de ei, pe Dostoievski. Aceste consultări sunt importante, pentru că readuc, cel puțin la noi, religia în filosofie, după ce, la sfârșitul medievalității, ele se separaseră. *Religiosul* devine o temă esențială în programul existențialiştilor, chiar dacă Cioran îl va contesta vehement, iar Eliade va transforma religia în obiect de studiu erudit. Spirit profund religios, cu accente mistice, dintre acești tineri existențialişti anxioși este Eugen Ionescu. El va oscila mereu între credință și necredință, revenind mereu la credința pe care o consideră esențială pentru literatura sa. Spre sfârșitul vieții (*Un homme en*

question) mărturisește că scrie ca să se roage sau că literatura sa nu este decât o lungă și neliniștită rugăciune...

Mircea Vulcănescu nu este un mistic, este doar un spirit avizat de cultură, care cercetează latura religioasă a existențialismului și, cercetând-o, încearcă s-o definească, în nuanțele ei. Vorbește, de pildă, de *spiritualitatea agonică*, trimițând la scrierile lui Cioran, Eugen Ionescu, Eliade.

Aceștia ar căuta o spiritualitate „cu vădite predilecții interioare”, opuse spiritualității ortodoxe, neoclasiciste sau materialist-istorice... În privința *experienței*, ea este înțeleasă ca „trăire pură”, „trăire integrală”, „completudinism”. Noțiuni curente în eseistica din epocă. Totuși, nimic nu este până acum particularizat, nuanțat, căci ne putem întreba ce experiență nu trebuie să fie pură și ce trăire nu tinde să devină integrală când este vorba de locul omului în univers și de esența vieții? Nici în privința eticii, în cadrul acestui program, fundamentat pe primatul valorilor spirituale, lucrurile nu sunt prea limpezi. Inspirat de Pârvan, Mircea Vulcănescu propune „istorismul resemnării”. Formulă ambiguă, etică mai degrabă oximoronică, greu de realizat. Cum am putea uni acțiunea în istorie cu resemnarea, sentimentul de răspundere cu „voința de împărtășire cu cei cu care ești legat de soartă”? Mircea Vulcănescu crede că, da, se poate printr-o disciplinare a spiritului:

„Istorismul resemnării nu înseamnă abdicare de la primatul spiritualității și nu este nici un scepticism vulgar, nici o pierdere în lume, nici o falsificare a autenticității trăirii interioare, ci numai o hotărâre de a-ți face datoria în veac, de a te supune unei discipline dintr-un sentiment de răspundere și dintr-o voință de împărtășire cu cei cu care ești legat de soartă, precum și dintr-o nevoie de mai multă realitate și consistență sufletească, de mai multă înrădăcinare decât cerfandările în absurd și zbuciumul steril al agoniei – cred că cetitorii au rămas cu o impresiune justă a preocupărilor multora dintre tineri, impresie care poate servi drept cheie de înțelegere a multora dintre mărturiile spirituale ale tinerei

generații și în special a mărturiilor ei politice”.

Cioran va numi „căderea în istorie” acest proces de depășire a spiritualului și, la început, îl refuză, apoi, în *Schimbarea la față...*, îl exacerbează, în numele unui sincronism radical și urgent, irepresibil. Mircea Vulcănescu vrea să împace filosofia mioritică, bazată pe resemnare, cu integrarea spiritului agonice în istorie. Nu-i un „scepticism deghezizat, o deficiență” – avertizează el –, ci o „nădejde”, o împlinire, un act de responsabilitate. „Nu pentru că nu cred în spirit m-am hotărât să cobor în istorie și să mă integrez realității. Ci tocmai invers. Pentru că nu pot să mă sustrag chemării care mi se face” – scrie elevul lui Jacques Maritain în acest fragment programatic despre generația sa.

11. Gânditorul subiectiv și „filosofia de școală”. Despărțirea de „bietul” Maiorescu

Fiind vorba de *sisteme filosofice*, de *cunoaștere obiectivă și subiectivă*, de *concepte* și, în genere, de ceea ce tinerii filosofi din anii '30 numesc „filosofia de școală”, de care ei vor să se despartă cu prioritate, nu poate fi ocolit din discuție numele lui Maiorescu. „Bietul Maiorescu”, cum îi spune într-un rând tânărul Noica. Noua generație nu-l acceptă, din motive pe care le putem bănuși: este un raționalist incoruptibil, lucrează cu concepte, numai cu concepte, elimină subiectivitatea din discursul filosofic, crede că obiectivitatea este cea dintâi însușire (dacă nu și unica) a filosofului, în fine, spiritualul rector al *Junimii* a creat o școală și câteva generații de elevi i-au urmat, fără să schimbe ceva, ideile și stilul. Maiorescu este, pe scurt, în ochii tinerilor care detestă filosofia de sistem, simbolul învechitei *filosofii de școală*, aceea care n-a creat decât profesori de filosofie și nu creatori în filosofie. Rezerve discutabile, nu cu totul lipsite de adevăr, dacă judecăm filosofia din unghiul existențialistilor. Ei vor, am putut constata, o gândire liberă, fără niciun sistem constrângător, urmându-l pe Nietzsche, care, se știe, se îndoia de toți oamenii de sistem. Mai

sunt, apoi, raționalismul lui Maiorescu și, în genere, gândirea lui legată, într-adevăr, de ideile filosofiei clasice. Așa că generaționiștii, însetați de adevărul existenței (a lor și a existenței din afara lor) și de condiția omului existențial, nu-l iubesc pe „dascălul de silogism”, cum îi zice un adversar autoritar, N. Iorga. Acesta are, acum (în 1940), alte motive să-l conteste pe Maiorescu, cu mai multă vehemență chiar decât filosofii ființei. Apariția, în 1940, a monografiei *Maiorescu*, scrisă de E. Lovinescu, activează vechi adversități față de teoreticianul „formelor fără fond” și al *autonomiei esteticului*. Iorga găsește acum prilejul să-i atace dur pe „dascălul de silogism” și, bineînțeles, pe urmașul său, Lovinescu. Acesta din urmă n-ar fi scris, în cartea lui, decât niște „batjocuri” și n-ar fi făcut decât „caricaturi feroce”, „caricaturizări grosolane”.

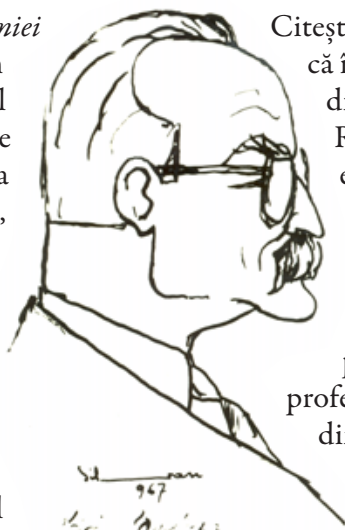
„Trăiriștii” au alte argumente împotriva fondatorului criticii estetice. Petre Pandrea – unul dintre semnarii Manifestului „Crinului alb”, adept fanatic al doctrinei istoriste și organiciste (pe urmele lui Kogălniceanu, Hasdeu și Iorga) – vede în Maiorescu un „jandarm literar”, un exponent detestabil al criticismului steril în cultura română. Junimismul, în genere, n-ar fi decât o formă de „bizantinism”, iar principiul autonomiei esteticului – pentru care s-au bătut toată viața Maiorescu și Lovinescu – nu-i, în ochii „localistului” Petre Pandrea, decât „diversiune, nesinceritate, lipsă de curaj și forță [...], cinism benign”⁴.

Nu este, repet, singurul dintre tinerii scriitori, filosofi, sociologi care, la începutul anilor '30, atacă estetismul și, implicit, ideea autonomiei esteticului și, prin ele, pe Maiorescu și școala lui filosofică și literară. Iorga și elevii lui îl contestă dinspre partea

tradiționalismului, tinerii existențialiști, am văzut și o să vedem în continuare, dinspre aproape toate direcțiile, căci, în el și prin el, se identifică spiritul scolastic al *filosofiei de școală*, dușman al experienței și apologet al raționalismului reducăționist (cum îi zice, mai târziu, Mircea Eliade). Dintre elevii lui Nae Ionescu, cel care face mai sistematic opoziție față de ideile și metoda „dascălului de logică” (formula îi aparține tot lui Iorga) este Constantin Noica, autorul volumului *Mathesis sau bucuriile simple* (1934).

Citește *Însemnările zilnice* și constată că în ele există „ceva nesuferit”, „ceva din mentalitatea unui premiant”. Recunoaște că, în *Jurnalul intim*, există și lucruri vrednice, cum ar fi „o curioasă și stăruitoare sete de prietenie”, dar ezită să-l laude prea mult, pentru că își amintește că „vrednicia”, ca și „gustul pentru afirmare”, „viziunea profesorală” nu sunt decât semne din „mediocritatea de totdeauna a omului”. „Mediocritatea” lui Maiorescu? Tânărul Noica nu ezită să împingă insatisfacția sa față de omul filosofiei de școală (omul de sistem) în această direcție primejdioasă. Oricum, concluzia provizorie a tânărului filosof este că:

„O personalitate de tipul său poate rămâne prin două lucruri: prin opera pe care a realizat-o sau prin felul de viață ce a înțeles și izbutit să trăiască. Cu oarecare brutalitate, s-ar putea spune: opera lui Maiorescu nu există, pentru timpul nostru, iar viața sa nu este prețuită cum trebuie [...] Se pare că, în ultimele decenii, profesorul de filosofie ce era Maiorescu nu mai avea întotdeauna răgazul să se țină la curent cu mișcarea de idei din Occident, și se citează chiar indispoziția pe care și-a manifestat-o, câțiva ani după 1900, când i s-a pomenit de Bergson. Prin urmare,



Petre Pandrea
văzut de Silvan

⁴ Vezi studiul nostru, *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu*, București, Editura Tracus Arte, 2017, p. 29 și urm.

trebuie să admitem deschis că, dacă există opere de-ale lui Maiorescu, și opere de o înaltă valoare culturală, nu știm prea bine care e *opera*”.

Ca lucrurile să fie clare, după expertiza de mai sus: opera lui Maiorescu [„s-ar putea spune”] nu există, iar omul Maiorescu s-a complăcut în a fi *om de cultură universală* și, în consecință, el nu are o specialitate precisă. Maiorescu este, carevasăzică, nu mai mult decât un critic cultural, nu un creator, un dascăl de filosofie care a comunicat o viață întreagă studenților săi aceleași bunuri de manual, nu un filosof în adevăratul sens al termenului. El l-ar fi citit pe Goethe și a învățat de la acest înțelept că este bine, este înțelept ca un intelectual „să se poarte cum se cade”. Ieftină propoziție, descurajantă banalitate, judecă Noica. Și tot el: Maiorescu mai este suspect de un păcat, și anume: nu are o conștiință creștină și, având și pe toate cele menționate mai sus, ce mai rămâne din criticul cultural laudat de câteva generații de profesori și de scriitori, ce mai poate să spună el tinerilor neliștiți din deceniul al patrulea? Răspunsul nu este încurajator. La drept vorbind – crede Noica –, din „bietul Maiorescu” rămâne foarte puțin:

„E adevărat, prin urmare din punct de vedere *cultural*, Maiorescu nu mai poate fi un subiect de actualitate astăzi, și e puțin probabil că va alcătui unul din viitor, întrucât nu și-a constituit, pe de o parte, propria sa operă, iar pe de altă parte, criticismul; din punct de vedere *românesc*, tineretul poate avea dreptate când susține că întemeietorul «Junimii» nu se află pe linia marilor probleme naționale. Din perspectiva noastră de astăzi, secolul al XIX-lea românesc oferă câteva piscuri mai interesante decât cugetarea maioresciană. Dar din punct de vedere *omenesc*, oricâte ne-ar despărți de stilul vieții lui Maiorescu și oricât de deosebită ar fi problematica noastră morală – conștiința creștină, care-i lipsește lui Maiorescu, este,

în această privință, hotărâtoare –, nu putem nesocoti, pe planul unui anumit individualism, de care nici unul dintre noi nu poate fi străin, exemplul nobil, nu lipsit de dramatism, dar cu atât mai convingător, al existenței ce și-a prescris Maiorescu”.

Noica reia discuția despre *vrednicul Maiorescu* în alte articole⁵, fără să-și schimbe, în esență, părerea. Criticul cultural ar avea unele merite, „dar cum ar putea fi Titu Maiorescu cărturarul ideal pentru ziua românească de azi”, când îi lipsește acel „demon creator” care definește pe cărturarul deplin? – întreabă din nou, cu o crescândă tăgăduire, tânărul filosof, pornit, acum, totalmente împotriva spiritului impus de școală în filosofie. Oricum, Maiorescu, fire luptătoare, „plin de exemplară vrednicie” și prin „hărăzita lui rațiune” nu satisface pe tinerii din anii '30, care trăiesc „dezastrul tuturor valorilor și aproximarea tuturor certitudinilor”. Aceștia caută altceva (ceva, de pildă, despre *disperare și barbarie*) și ceea ce caută găsesc nu în scrierile profesorului de filosofie, ci în volumul *Pe culmile disperării*. Este limpede pentru Noica și generația sa: autorul *Diracției noi* nu reprezintă modelul spiritual de urmat sau, cum îi spune urmașul său, Lovinescu, „degetul de lumină”, ce arată direcția de urmat în cultura română, ci spirite tinere, ca Emil Cioran:

„Timpul nostru e însetat de autenticitate: o viață fără mai multe planuri este oare cu puțință? Se întreabă cei de azi. Iar viața lui Maiorescu e una de atenian, cu mai multe planuri. E prea serioasă disproporția – așa cum era la grecii descriși de Nietzsche – între dezastrul interior și seninătatea exterioară. Nu va fi fost chiar el schopenhauerian (cum precizează, pe lângă atâtea lucruri de preț, neostenitul și generosul editor, profesorul Rădulescu-Pogoneanu, dar *profundul său dispreț față de viață*, despre care vorbește de atâtea ori Maiorescu, e real. Și soarta

⁵ Vezi „Familia” (7 noiembrie 1934) și „Vremea” (2 mai 1937): Titu Maiorescu. *Tip universalist, în fața tineretului de azi*, reprodus în vol. *Echilibrul spiritului. Studii și eseuri*, ediție de Marin Diaconu, Humanitas, 1998; *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu*, ed. cit., p. 33 și urm.

atenienilor acestora ai spiritului este să scrie jurnale intime, care să surprindă, dacă nu chiar să scandalizeze”.⁶

Existență, experiență, autenticitate, destin, incertitudine, tragismul existenței, pesimismul eroic sau resemnarea eroică, gândire liberă personală, subiectivitate, credință (creștinism), *viață...* sunt cuvintele-cheie în discursul tinerilor existențialiști. În modul lui temperat, cu învăluri și politețuri de om cultivat, bine educat, le folosește Constantin Noica în *despărțirile* sale intelectuale, în scrierile de tinerețe, cu o mai

mare rigoare, parcă, și o iubire intelectuală mai mare decât comilitonii săi, pentru geometriile spiritului gânditor. Citindu-i opera, observăm că, în fapt, el n-a depășit niciodată, în reflecțiile, revoltele sale, limitele unui raționalism bine fixat și consolidat în cultura clasică. Noica este, putem spune, un existențialist cu ochii întorși spre sofistii greci, spre deosebire de Cioran, care respinge totul și nu cultivă decât disperările, negativitățile spiritului. Noica vorbește, desigur, în numele său, dar și în numele generației sale. Se desparte de Maiorescu și, prin el, de spiritul de școală în filosofie, dominat de „aticism”, zice el. În locul *agorei* ateniene, el propune *biserica*, în care se adună, prin consens, o comunitate de spirit:

„Noi nu suntem ateniени. Pentru cei de azi viața publică nu e, ca pentru Maiorescu, o *agora*. Ea e – în mod ideal, firește – biserică. Comunitatea cea mai înaltă, visată azi, e altceva decât una prin consensul inteligențelor. E

o comunitate de dragoste. Dragoste! Ar fi putut rosti Maiorescu, așa simplu și creștinește, cum îl gândim azi, cuvântul acesta? Ar fi acceptat el, așa cum acceptă cei sufletești vii din timpul nostru, că inteligența slujește, în planul acesta, dragostea, și câteodată se pierde în ea?”

Maiorescu este punct de referință negativ și pentru alți generaționiști. Cioran denunță, într-un rând, luciditatea „distantă și paralizantă” a junimiștilor, preferând pe profeticul, haoticul, reformatorul Heliade-Rădulescu, nu pe conservatorul, profesoralul, recele Maiorescu:

Existențialistii români se despart de Maiorescu pentru că vor să rupă cu un model filosofic și un mod de a face filosofie. În imaginația lor, Maiorescu reprezintă criticul de școală, profesorul de silogisme, cum i-a spus, reamintim, tradiționalistul radical Iorga, în fine, de omul conceptelor, temelor date, repetitive. Pe scurt, tinerii vor să se distanțeze cât mai repede și mai profund de un sistem filosofic pe care ei îl găsesc vechi, paralizant, fără viitor

„Junimea, cu teoria ei reacționară a culturii românești, reprezintă o viziune profesorală a României. Când compari elanul inconștient și reformator al lui Heliade-Rădulescu, ce s-a compromis cu atâta zel pe toate terenurile, imitând și inventând, îndemnând și construind, cu luciditatea rece, distantă și paralizantă a lui Titu Maiorescu, atunci, ești obligat a recunoaște că primul este o piatră unghiulară a României, pe când ultimul, un profesor mare și onorabil, pe care memoria națională îl va înregistra cu timpul tot mai înspre periferie. Începuturile unei culturi, ca și amurgurile, se desfată

într-un haos pe care nu trebuie să-l disprețuim, fiindcă efervescența lui se purifică în epocile ei clasice. Eforturile stupide și absurde, ininteligibile ale lui Heliade-Rădulescu, schimbarea limbii și filosofia lui îndoielnică, multilateralitatea confuză și *en-grosimul* lui cultural sunt de o mie de ori mai semnificative pentru destinul nostru, decât toate junimismele, semănătorismele și alte isme retrograde”.

⁶ Pentru Emil Cioran, „Familia”, 7 noiembrie 1934.

O atitudine mai moderată au Mihail Sebastian și, într-o oarecare măsură, Eugen Ionescu. Primul citește *Însemnări zilnice* și este satisfăcut. Află, aici, nu tonul autoritar și distanța arogantă din *Critice*, ci o generozitate surprinzătoare. Adică tocmai ceea ce îi contestă filosofului și diaristului Maiorescu, așa cum am reținut, Noica: „Generozitatea discretă, simplă, fără ostentație, o afecțiune care exprimă în primul rând stimă intelectuală – ce departe suntem de figura rece și academică, pe care o efigie prea simplificată ne-a prezentat-o multă vreme drept un portret”, scrie Sebastian, citind cu alți ochi (mai înțelegători) jurnalul raționalistului Maiorescu, omul de sistem, legislatorul cultural... Eugen Ionescu regretă, într-un articol, absența spiritului junimist din critica literară din vremea sa, dar, când este să facă o schiță de tipologie a criticii românești, face un portret grotesc, înțepenit, autoritar și inflexibil al criticului dogmatic, sub numele fictiv de *Berembest*. Gândul său merge, se pare, spre fostul lui profesor de știința literaturii, Mihai Dragomirescu. În categoria acestor „ignoranți specializați”, cum le zicea Nietzsche, ar putea intra și recele, lucidul, inflexibilul în opinii și în gustul său estetic Maiorescu. Ar putea. Autorul lui *Nu* nu-l citează, dar critica pe care o face prin revistele din anii '30 nu este deloc în stil maioreescian. El recomandă și aplică, în propriile divagații, criteriile libere, schimbătoare ale criticului care nu crede în ceea ce face. Un joc al spiritului, nimic mai mult. Se desparte, așadar, și el de legislatorul Maiorescu. Îi place, în schimb, *Jurnalul intim*, găsind aici „un om simplu, o problemă proprie, pe care critica o acoperise”. Sperios diaristul Maiorescu, criticul Maiorescu? Așa crede Eugen Ionescu. Un paradox pe care am încercat să-l analizez în altă parte.⁷

Revenind la ideea cu care am început acest capitol: existențialiștii români se despart de Maiorescu pentru că vor să rupă cu un model filosofic și un mod de a face filosofie. În imaginația lor, Maiorescu reprezintă *criticul*

de școală, profesorul de silogisme, cum i-a spus, reamintim, tradiționalistul radical Iorga, în fine, de omul conceptelor, temelor date, repetitive. Pe scurt, tinerii vor să se distanțeze cât mai repede și mai profund de un sistem filosofic pe care ei îl găsesc vechi, paralizant, fără viitor. Criticul literar și filosoful raționalist, ridicat deasupra frământărilor existenței comune și a concretului prozaic, aspirând spre starea de *impersonalitate superioară a spiritului*, le stă în calea aspirațiilor lor de a înnoi spiritualitatea românească. Întrebarea este dacă despărțirea totală de Maiorescu este posibilă și o ruptură totală cu maioreescianismul poate fi, în atmosfera tulbure, confuză a momentului, benefică pentru viața spirituală?! Și, mai ales, dacă este necesară. Nu știm cum stau lucrurile, până la capăt, în filosofie, dar în critica literară despărțirea n-a fost, în esență, niciodată posibilă. Dovadă că marea critică postmaioreesciană a evoluat în sensul indicat de el. De la Lovinescu până la G. Călinescu și, de aici, poate până azi, critica literară românească autentică merge în direcția autonomiei esteticului. Filosofia românească a urmat, desigur, alt traseu și, în scurta perioadă când ea a trăit *momentul spiritual* existențialist, filosofia a găsit alte teme și alte forme de meditație, uneori sclipitoare prin limbajul lor creator și noutatea (originalitatea) ipotezelor. Întrebarea, totuși, este dacă despărțirea de filosofia de școală, întruchipată de imaginația tinerilor filosofi din anii '30, a fost posibilă și dacă este și azi posibilă fără o bună învățătură primită prin intermediul *filosofiei de școală*. Mai pe scurt: dacă filosofii existențialiști, adversari ai filosofiei de sistem, ar fi reușit să-l combată și să-i depășească limitele, dacă n-ar fi absolvit, mai întâi, școala de filosofie și sistemele ei. Mă gândesc la ce spune Cioran într-o scrisoare din timpul studiilor universitare: se arată epuizat, disperat, demoralizat de filosofi, după ce-i citise (și-i citea încă) tocmai pe clasicii filosofiei, oameni de sistem aproape toți, cu excepția lui Nietzsche, care se îndoiește de ei... ■

⁷ Vezi *Tânărul Eugen Ionescu...*

RADIOVOJE KONSTANTINOVIC

Université de Belgrade, Serbie

Universitatea din Belgrad, Serbia

e-mail: radekonstantinovic@yahoo.fr

Mauvaise note en histoire

Abstract

History – metaphorically seen as a teacher – has had, throughout time, pupils both a little careless as well as really diligent ones. Of the second category, the author brings to the front figures from several epochs (Henry IV, Louis XVIII in France, Roger II in Sicily). More up to date, Charles de Gaulle and Konrad Adenauer are considered brilliant pupils of history, pupils who managed to mediate secular rivalries stirred especially by the vengeful attitudes of the First World War winners. Also good scholars of history proved to be the Romanian and Serbian people who, despite being situated in a tense space, have never gone to war against each other.

Keywords: First World War, Second World War, history, diplomacy, conflicts, Charles de Gaulle, Konrad Adenauer

Istoria, privită - metaforic - asemeni unei profesoare, a avut de-a lungul timpului atât elevi mai puțin silitori, cât și elevi cu adevărat sânguincioși. Din cea de-a doua categorie, autorul citează figuri din mai multe epoci (Henric al IV-lea, Ludovic al XVIII-lea - în Franța; Roger al II-lea al Siciliei). Mai aproape de zilele noastre, Charles de Gaulle și Konrad Adenauer sunt considerați elevi strălucitori ai istoriei, elevi care au reușit să împace rivalități seculare, înțelepte mai ales prin atitudinile vindicative ale învingătorilor din Primul Război Mondial. Școlari buni ai istoriei s-au dovedit a fi și popoarele vecine român și sârb care, în ciuda situației geografice într-un spațiu cu precădere turbulent, nu au intrat niciodată în război unul împotriva celuilalt.

Cuvinte-cheie: Primul Război Mondial, Al Doilea Război Mondial, istorie, diplomatie, conflicte, Charles de Gaulle, Konrad Adenauer

Dans notre imaginaire collectif l'histoire apparaît comme une maîtresse d'école plutôt sévère : *Historia magistra vitae est*. S'il y a une maîtresse, il y a des élèves. Bons et mauvais. Mais dans la classe de Madame Histoire les cancre font la majorité, les bons élèves sont rares.

Beaucoup de générations, beaucoup de peuples ont échoué à l'examen de l'histoire car les catastrophes, guerres et massacres ne cessent pas de se répéter au fil des siècles. Le XX^e siècle se révèle un des pires et le XXI^e ne s'annonce pas très prometteur.

Cent ans après la Grande Guerre - la Première Guerre Mondiale - on discute encore sur les origines et les conséquences du conflit meurtrier qui auraient été le plus sanglant de l'histoire de l'humanité s'il n'avait pas été suivi par un autre, encore plus féroce : la Seconde Guerre Mondiale.

On risque parfois d'oublier qu'une des raisons des relations hostiles de la France d'un côté et d'Allemagne de l'autre qui a grandement contribué à la guerre est la débâcle de l'armée de l'empereur Napoléon III devant celle des Prussiens à Sedan en 1870. À cette humiliation s'ajoutent deux autres : l'annexion de l'Alsace-Lorraine, vécue comme une véritable amputation, et la proclamation de l'unification de l'Allemagne dans la galerie des Glaces du château de Versailles. Les Français ne pouvaient pas pardonner aux princes allemands de choisir pour fêter leur union le haut lieu de l'histoire de France et non pas Berlin ou Munich. Pendant presque cinq décennies une haine terrible oppose deux grandes nations européennes, une propagande sans merci sert, une guerre verbale violente en guise de prélude au carnage de Verdun.

La fin de la Grande Guerre apporte une paix qui se révéla précaire parce que seulement vingt et un ans après éclatera un nouveau



Ion Theodorescu-Sion, *Ostaș șezând* (1917)

conflit planétaire encore plus sanglant, encore plus meurtrier. On a écrit beaucoup de livres pour analyser les raisons d'un des plus grands désastres de l'histoire, mais il me semble que l'on a la tendance de négliger la part de la responsabilité des vainqueurs : l'Allemagne vaincue, affamée, endettée et humiliée est, pour ainsi dire, pieds et poings livrée à Hitler. Les mauvaises élèves de l'Histoire, politiciens français et britanniques, à quelques exceptions près, continuaient à crier vengeance ignorant la leçon de Marchiavel qui dit que « tout prince doit désirer à être réputé et non cruel » et ils oublient l'exemple d'Alexandre le Grand qui a créé un des plus puissants empires grâce à sa sagesse de transformer ses ennemis en alliés, à sa « clémence du Prince ». La voix solitaire d'Aristide Briand crie dans le désert : on ne veut pas voir l'imminence de la nouvelle guerre.

Heureusement, à la fin de la Seconde Guerre Mondiale, les vainqueurs n'ont pas répété les erreurs des politiciens européens des années vingt : ils ont su aider l'Allemagne vaincue à se rétablir. C'est ainsi que les brillants élèves de l'Histoire Charles de Gaulle et Konrad Adenauer ont tranché le nœud gordien de l'hostilité séculaire franco-allemande et établi des relations amicales entre deux grandes nations européennes.

Les bons élèves de l'Histoire ne sont pas légion. Dans l'histoire de la France, on évoque, à juste titre, le geste magnifique du roi Henri IV qui, étant protestant, en adoptant le catholicisme, religion de la majorité, a mis fin à la guerre fratricide. L'édit de Nantes, promulgué en 1598 par Henri IV, représente une grande date de l'histoire nationale, alors que sa révocation en 1685 par Louis XIV se révèle une véritable catastrophe.

Un autre exemple de la bonne lecture de l'histoire : celui de la sagesse de Louis XVIII qui a su résister aux partisans de la restauration totale de l'Ancien Régime sachant que cela aurait suscité une nouvelle guerre civile.

Pourtant, les mauvaises élèves de la « maîtresse de la vie » sont, paraît-il, plus nombreux. Le frère et l'héritier de Louis XVIII, Charles X en est un bon exemple. À la différence de son frère, il voulut à tout prix rétablir les privilèges de l'Ancien Régime et son règne de six ans fut interrompu par la révolution de 1830. Son petit-fils Henri d'Artois, comte de Chambord, prétendant au trône, est devenu tristement célèbre par son geste unique : il n'est pas devenu roi de France en 1873 parce qu'il avait refusé d'accepter le détestable drapeau tricolore ayant insisté sur le retour du drapeau fleurdelisé des Bourbons qui, disait-il, avait « flotté sur son berceau ». C'est ainsi que la France est redevenue république !

L'ignorance ou le mépris des faits historiques se révèlent parfois bénéfiques pour l'avenir de l'humanité. L'exemple le plus éclatant en est celui d'Hitler. Un des plus grands criminels de tous les temps n'a probablement pas lu *Guerre et paix* de Tolstoï, mais de toute façon il ignorait

ou sous-estimait l'expérience désastreuse de Napoléon. Tout comme lui, il s'est littéralement enlisé dans la boue russe. En plus, sa politique de l'extermination totale des races et peuples « inférieurs » a provoqué une résistance à la mesure de sa cruauté et l'Allemagne a vécu les moments les plus pénibles de son histoire.

On sait que les interprétations des événements historiques sont souvent sujettes à caution, mais souvent ces interprétations ne manquent pas de mauvaise foi. Il est triste de constater que même de nos jours on ne cesse pas de nier l'existence des fours crématoires et des camps de concentration, le shoah et les génocides. De toute évidence, le négationnisme n'est pas mort.

Nous sommes aussi des témoins des interprétations historiques qui sont pour le moins bizarres sinon mal intentionnées. Si certains historiens appartenant aux peuples qui vivaient sous la dominance de l'Empire Ottoman sont enclins à noircir l'image de la Sublime Porte en insistant sur les excès du pouvoir du sultan, d'autres, en particulier turques et britanniques, essaient parfois de nous persuader que le sujet de sa Magnificence le sultan vivaient dans une société presque idéale où régnaient la justice et l'égalité. Certains auteurs vont jusqu'à prétendre que ce sont les insurrections des peuples de l'Empire qui ont détruit cet État idyllique. Sans nier le fait que l'Empire Ottoman pendant certaines périodes de son histoire faisaient preuve de beaucoup plus de tolérance religieuse que l'Occident au temps de l'Inquisition, il ne faut pas oublier non plus que juifs et chrétiens furent des citoyens de second ordre.

Heureusement, dans l'histoire, même lointaine, on peut trouver des exemples à suivre. Je ne citerai que deux : celui de Roger II, roi de Sicile qui en plein Moyen Âge, au XI^e siècle, a su opérer l'unique brassage de cultures - occidentale, byzantine et arabe - dans une société de très grande tolérance ; l'autre, c'est l'amitié séculaire de deux peuples voisins, roumain et serbe, qui ne se sont jamais fait la guerre dans cette partie particulièrement turbulente de l'Europe qui est la Péninsule balkanique. ■

SERGE FAUCHEREAU

Scriitor, critic literar, membru de onoare al Academiei Române, Franța

Écrivain, critique littéraire, membre d'honneur de l'Académie Roumaine, France

e-mail: josette.rasle@laposte.fr

Lettonie (IV)

Abstract

Conceived in four episodes, this study makes a presentation of Latvian history, from the beginning to the first decade of the 20th century, Letts being under the control of the Germans and, later, of the Russians, a colonized country in which the population was without political rights and who fought hard to gain its independence. Along with the historical background, the author describes the struggle of cultural elites to build a national art and to give the country an international reputation.

Keywords: Latvian history, German and Russian occupation, Latvian painting art, Latvian architecture, Latvian sculpture

Conceput în patru episoade, acest studiu face o prezentare a istoriei letonilor, de la începuturi până în prima decadă a secolului al XX-lea, letoni aflați sub controlul germanilor și, apoi, al rușilor, o țară colonizată, în care populația era fără drepturi politice și care a luptat din greu pentru a-și câștiga independența. În paralel cu fundalul istoric, autorul descrie lupta elitelor culturale pentru a construi o artă națională și a da țării un renume internațional.

Cuvinte-cheie: istoria letonilor, ocupația germană și rusă, artă picturală letonă, arhitectură letonă, sculptură letonă

Connu dans l'art de l'époque soviétique sous le nom d'Alexandre Drévine, Aleksandrs Dreviņš est né dans la petite ville de Cēsis en 1889, il a suivi des études artistiques à Riga avec Purvītis. En 1915 il figure avec Tone et Ubāns sur le *Portrait de trois artistes* de Grosvalds et lui-même peint son *Autoportrait en joueur de*

cartes, peu avant de quitter la Lettonie pour la Russie : Joue-t-il la bonne carte ? Il expose avec des peintres lettons à Petrograd et reste encore attaché au sort de son pays. La vague d'exils forcés durant la Grande Guerre lui inspira *À la table – Les réfugiés*. En 1918 il combat avec les Tirailleurs lettons mais la fin des hostilités ne le ramène pas en Lettonie. Longtemps encore ses

amis vont espérer son retour et en 1921 Suta le compte parmi eux. Converti au communisme, il milite au sein des institutions artistiques du nouveau régime russe, telles que l'Inkhok (Institut de la culture artistique). Depuis 1920 il est marié avec Nadejda Oudaltsova qui va considérablement orienter ses nouvelles options. Cette artiste russe a en effet une grande expérience dans les milieux avant-gardistes. Elève de Metzinger et de Le Fauconnier à la Palette en 1911-1912 d'où elle revient cubiste, elle participe à plusieurs expositions novatrices (*Valet de Carreau*, 1914 ; *Tremway 5, 0.10*, 1915). Elle prend position pour Tatline dans la querelle qui l'oppose à Malévitch. Lors de l'exposition *0.10*, elle se ravise : « Brusquement, je suis saisie d'enthousiasme pour le dessin décoratif et pour Malévitch »¹, note-t-elle dans son journal le 29 novembre 1916. Elle fait des dessins suprématistes et intègre le groupe de la revue *Supremus* dont elle doit être la première des collaborateurs². On comprend que Dreviņš ait été impressionné par le pedigree de sa compagne. Il devient donc à son tour suprématiste. On possède encore de lui quelques œuvres géométriques de belle tenue qu'il avait exposées à Berlin en 1922 (et qu'on a pu revoir à l'exposition *Die Grosse Utopie* à Francfort en 1992). Mais l'art désormais soviétique avait dépassé ce stade. Déjà, en 1921, Ehrenbourg expliquait au public étranger :

« Les autres „ cubistes », avec Tatline en sont arrivés à la négation absolue de la peinture de chevalet. Ils tiennent à construire les formes à deux ou trois dimensions. (...) Le „ constructeur ” Lissitsky explique ainsi ses constructions qu'il appelle *prouni* : „ Nous appelons ainsi la construction d'une nouvelle forme : le tableau qui était une icône pour bourgeois, est mort. L'artiste, de reproducteur, s'est transformé en un constructeur d'un nouvel univers des objets ” »³.

Des Lettons en Union Soviétique

Dreviņš, comme Nadejda Oudaltsova, était, certes, adepte de l'art le plus nouveau mais il restait un peintre d'où une scission avec les constructivistes qui tiennent le haut du pavé. Bientôt on parle d'interdire le tableau de chevalet d'où un éloignement plus ou moins volontaire puis un retour à la figuration désapprouvé par les novateurs radicaux tels que son compatriote Klucis. Le couple voyage dorénavant beaucoup dans les confins les plus éloignés de l'Union soviétique, de l'Altaï au Caucase. En 1934 on lui consacre une exposition à Erevan est-ce la raison pour laquelle j'ai pu voir parfois des œuvres de lui, des paysages qu'il a traversés, d'une touche pâteuse, expressionniste, et de Nadejda Oudaltsova des natures mortes assez impersonnelles, mais qui n'attirent pas la censure stalinienne qui désormais repousse tout art novateur. Le vent a tourné, le goût a changé. Tatline se remet parfois devant son chevalet pour peindre des bouquets de fleurs et des nus, et Rodtchenko, quand il délaisse la photographie peint plaisamment des acrobates. Ils se tiennent en retrait. Quant à Dreviņš, accusé avec d'autres Lettons d'un complot évidemment imaginaire, on l'arrête et on le fusille le 26 février 1938.

C'est une tout autre carrière que Gustavs Klucis a suivie, longtemps strictement liée à l'art soviétique. Né en 1895 à Valmiera dans une famille pauvre, il a manifesté très tôt une aptitude au dessin et suivi des études à l'école d'art de Riga avec des maîtres comme Rozentāls et Purvītis. Réfugié en 1915 à Petrograd, il y poursuit ses études de dessin. La révolution de 1917 l'enthousiasme, il s'engage dans les Tirailleurs rouges lettons et fait partie de la garde rapprochée de Lénine (1917-1918). Un photomontage de cette époque, son premier, *L'assaut. Les Tirailleurs lettons* (1918) est une

¹ Larissa A. Shadowa, *Suche und Experiment*, Dresde, Verlag der Kunst, 1978, p.66, trad. S.F.

² Sur la revue *Supremus*, Cf. S. Fauchereau, *Kazimir Malévitch*, Paris, Cercle d'art, 1991, p.40-41.

³ Elie Ehrenbourg, « L'art russe d'aujourd'hui » in *L'Amour de l'art*, n° 11, Paris, Novembre 1921, p.370.

œuvre d'un dynamisme très futuriste. On pense aux *Funérailles de l'anarchiste Galli* (1911) de Carlo Carrà, aux études de *Vitesse abstraite* (1913) de Giacomo Balla et surtout à la *Charge de lanciers* (1915) d'Umberto Boccioni où on remarque la présence de collages. Si Klucis connaît le futuriste italien par des publications et par ouï-dire, il ne pouvait pas avoir vu ces œuvres, mais toute idée d'influence étant écartée, le voisinage est intéressant.

La Russie ayant signé une paix séparée avec l'Allemagne une relative accalmie s'installe dans le pays. Klucis reprend ses études interrompues, notamment auprès de Malévitch et de Pevsner. Il connaît alors une période suprématiste avec des peintures axonométriques et des collages photographiques (*La Ville dynamique*, 1919) qui confirment son intérêt pour le photomontage. En 1920, à Moscou, il est un des étudiants qui participent à l'exposition de Pevsner et Gabo que préface le mal nommé *Manifeste réaliste*. Comme leurs collègues russes, les historiens du constructivisme occidentaux (John Bowlt, Jean-Claude Marcadé, Andreï Nakov, Christina Lodder, Gérard Conio...), reconnaissent dans ce manifeste l'origine du constructivisme :

« Le fil à plomb à la main, le regard précis comme une règle, l'esprit tendu comme un compas, nous construisons notre œuvre comme l'univers construit la sienne, comme l'ingénieur construit son pont, comme le mathématicien construit sa formule des orbites »⁴.

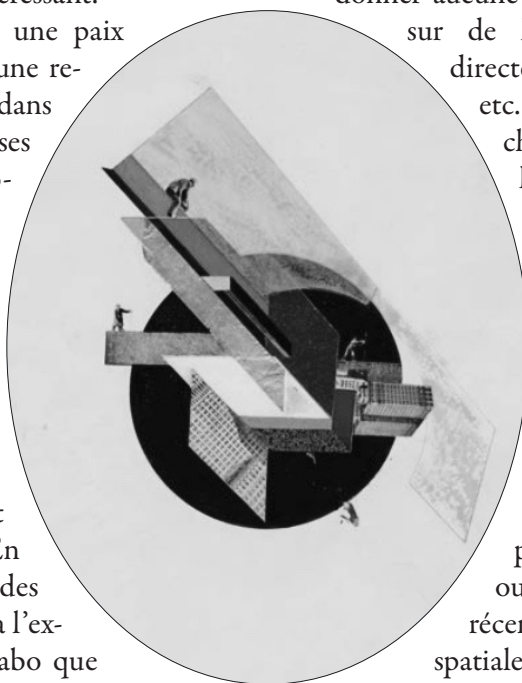
Marcadé fait remarquer que le mot constructivisme n'est jamais employé et que le propos du manifeste découle de travaux tels que le suprématisme de Malévitch et la *Tour à la Troisième Internationale*⁵. Bien entendu, Klucis approuve totalement le constructivisme, concept qui restera confus dans l'esprit du Groupe de Riga. Les constructivistes, insiste Lissitzky, sont ces artistes qui « ne veulent

donner aucune illusion avec de la couleur sur de la toile, mais travaillant directement sur fer, bois, verre

etc. »⁶. Ce rejet du tableau de chevalet déjà implicite dans les œuvres des Polonais de *Blok* explique les réticences des artistes et du public de Riga lors de l'exposition polono-lettonne de 1924.

Même s'il dessine encore des *Constructions*, la peinture n'intéresse plus Klucis. La sculpture qu'il crée alors n'existe plus qu'en photographie ou bien en reconstruction récente. Telle construction spatiale (1921) se présente comme un assemblage géométrique de baguettes de bois qui sculptent l'air à l'intérieur et à l'extérieur du

volume qu'elles tracent de façon dynamique. Communiste militant depuis 1920, ces sculptures lui semblent vite inutiles. Il préfère créer des objets pour faciliter la propagande : des tribunes, des stands, des présentoirs, et surtout des photomontages dont il devient vite le maître incontesté, notamment en démultipliant les possibilités des images photographiques par assemblages, découpages, surimpressions, colorisations, ajouts typographiques... Il en a



Gustavs Klucis,
La Ville dynamique (1919)

⁴ Naum Gabo et Antoine Pevsner, *Manifeste réaliste*, in Gérard Conio, *Le Constructivisme russe*, Lausanne, L'Age d'homme, 1987, p.316, trad. Gérard Conio et Larissa Yakoupova.

⁵ Cf. Jean-Claude Marcadé, dir., *Pevsner*, Paris, Art édition, 1995, p.82-97.

⁶ El Lissitzky et Hans Arp, *Les ismes de l'art*, Zurich, Munich et Leipzig, 1925, p.XI.

célébré l'efficacité dans un texte au titre explicite, « Le photomontage comme moyen d'agitation et de propagande » où il tient à distinguer la pratique soviétique de celle des dadaïstes et expressionnistes :

« Il convient de distinguer, dans l'évolution de cet art, deux approches : la première, qualifiée de publicitaire et formelle, issue de la publicité américaine, a été exploitée par les dadaïstes et les expressionnistes occidentaux. La seconde approche, le photomontage d'agitation et de propagande, s'est développée, d'une façon autonome, sur le sol soviétique »⁷.

l'art, même construit, mais quelque chose de satisfaisant et d'utile au progrès des « masses », que ce soit l'image de Lénine et les petits enfants ou une nouvelle locomotive⁸.

En 1923 naît le Front gauche des arts qui regroupe les intellectuels les plus activement engagés : Maïakovski, Rodtchenko, Trétiakov, Chklovski, Eisenstein, Lioubov Popova... Klucis se joint à eux et collabore à leur revue *Lef*. En 1924, à la mort de *Vladimir Ilitch Lénine*, Maïakovski compose un poème de quelques 3000 vers pour lequel Klucis composera une impressionnante suite caractéristique



Gustavs Klucis : « Le photomontage comme moyen d'agitation et de propagande »

Cette « nouvelle méthode » qui remplace le dessin et la peinture, Klucis en tirera au fil des ans des centaines sous forme de panneaux plus ou moins colossaux, d'affiches, d'illustrations et de feuilles volantes. Il fait éclater l'ordonnancement du rectangle conventionnel de leurs espaces en y dispersant les images, la couleur, le dessin et la typographie, en dynamisant ainsi le message. *Designer* à deux ou trois dimensions, Klucis n'est plus constructiviste mais productiviste tant il est actif et disponible, car il ne s'agit pas de faire de

assemblant des collages de papiers et d'imprimés d'origines diverses (photographies, coupures de journaux, dessins préexistants) associés à des fragments typographiés ou calligraphiés, tout cela complété, retouché au crayon, à l'encre, à la gouache, à l'aquarelle... Un concentré virtuose de l'art de Klucis. Outre ses travaux liés à l'imprimerie et au photomontage il s'occupe d'organiser des festivités et des expositions en Union soviétique et à l'étranger. Il collabore par exemple à la section de l'URSS de l'Exposition

⁷ Gustavs Klucis in catalogue *Gustavs Klucis, collection du Musée national des beaux-arts de la Lettonie*, Musée de Strasbourg, nov. 2005-fév.2006, p.125.

⁸ Il se convainc parfois d'aider des productions moins destinées au public populaire ; par exemple en créant les couvertures des plaquettes de poèmes d'Alexis Kroutchenykh.

des arts décoratifs de Paris en 1925⁹. Ces travaux sont éphémères mais on conserve les dessins et épreuves qu'il fera à cet effet au cours de sa carrière : panneaux d'affichage en gigognes, étals pliants, tribunes pour orateurs, supports de haut-parleur, plates-formes d'exposition... un énorme travail d'imagination.

1930 est un tournant politique et culturel dont le suicide de Maïakovski est un signe prémonitoire. Le culte de la personnalité de Joseph Staline va se faire de plus en plus prégnant, et la culture, comme la politique, de plus en plus centralisée. Klucis, va bon gré mal gré s'y adapter. La propagande doit être de plus en plus explicite, éloignée des recherches formelles complexes et répondre au réalisme socialiste. Dans cet esprit, Klucis réalise pour le 1^{er} mai 1932 à Moscou deux effigies en pied de Lénine et de Staline d'une quinzaine de mètres de haut. En prévision d'une éventuelle exposition rétrospective, il travaille en 1935 à un catalogue de ses œuvres, *L'Album rouge* ; elle n'aura jamais lieu car les années vingt réputées formalistes sont oubliées. Les dessins et aquarelles qu'il réalise en 1936 dans les lointains kolkhozes où on a déporté des Lettons, il est soigneusement figuratif, attentif à bien montrer l'ardeur et l'enthousiasme de ces travailleurs. En mai-juin 1937 il sort pour la première fois d'URSS pour se rendre à l'Exposition internationale de Paris pour laquelle il a réalisé un très grand panneau de photomontage. Quelques mois après son retour à Moscou on prétend soupçonner la communauté lettone de complot contre l'État. Klucis est arrêté le 17 janvier 1938 et fusillé le 26 février en même temps que Drēviņš et d'autres compagnons, début d'une vaste purge contre les Lettons. Des réhabilitations ne seront effectives

qu'avec la déstalinisation, en 1956. Grâce à un copieux don de sa veuve en 1964, le fonds Klucis du Musée National de Lettonie constitue, bien que réalisé en Russie, tout le constructivisme letton.

On a rencontré Kārlis Johansons à l'école des beaux-arts de Riga puis à Penza. On le retrouve à Moscou en 1918. Il ne reviendra pas s'installer en Lettonie. On l'appellera dorénavant Karl Ioganson. Il travaille parmi les constructivistes à l'Inkhok, Institut de la culture artistique et fait sien l'exaltation de la ligne aux dépens de la couleur et du volume formulée par Rodtchenko. La ligne, résume Andrei Nakov, est « à la base de toute la nouvelle conception de la sculpture apparue en 1919 dans les œuvres de Rodtchenko, Klucis, Medounetski, Ioganson et les deux frères Stenberg »¹⁰. Ioganson apparaît pour la première fois en public en 1921 à l'exposition de la Société des jeunes artistes à Moscou, exposition encore connue par des photographies d'époque souvent reproduites¹¹. Y prennent part Vladimir et Guéorgui Stenberg, Constantin Medounetski et, avec des sculptures suspendues, Rodtchenko ainsi que Ioganson. La plupart de ces œuvres ont été perdues ou beaucoup plus tard reconstruites. C'est le cas de celles de Ioganson, très reconnaissables¹². Beaucoup plus *minimalistes* que celles des autres exposants, elles consistent en trois tiges de métal reliées par du fil de fer de façon à former des lignes se croisant dans l'espace – des formes de croix qu'on retrouve dans les rares œuvres sur papier qu'on a gardées de lui. Ioganson fait encore partie des artistes soviétiques exposés à Berlin en 1922. Ensuite il cesse toute activité artistique, semble-t-il, peut-être pour des raisons de santé. On pense que ce précurseur du

⁹ Dans le copieux dossier d'une vingtaine de pages illustrées (p.389-408) commandées à l'Union soviétique par la revue *L'amour de l'art* en 1925, son nom n'est même pas mentionné. Est-ce déjà une marque de défiance ?

¹⁰ Andréi Nakov, *42 Stenberg : la période laboratoire du constructivisme russe*, Londres, Annely Juda Fine Art, 1975, p.29.

¹¹ Notamment dans un article de Lissitzky paru dans *Vešer* (Berlin, mars 1922), Ludwig Kassak et Laslo Moholy-Nagy, *Buch neuer Künstler* (Vienne, 1922), El Lissitzky et Hans Arp, *Les ismes de l'art*, (op. cit. 1925).

¹² Ces sculptures ont été reconstruites en 1991 à l'occasion de l'exposition *Die grosse Utopie* déjà nommée qui a permis la redécouverte de Ioganson.

minimal art des Donald Judd et Robert Morris est mort en 1929.

Au terme de ce tour d'horizon, il faut admettre que ces artistes nés en Lettonie mais seulement impliqués de loin dans la vie artistique du pays n'ont pas suivi le mouvement général de la culture lettone. Le futurisme de Vera Idelson a été ignoré et le constructivisme de Klucis et de Ioganson ne pouvait pas trouver beaucoup d'écho dans un pays tout récemment libéré des Russes et peut-être réticent devant ce qui semblait être d'inspiration soviétique.

Une nouvelle identité lettone

En plus des peintres académiques habituels, en Lettonie comme ailleurs, un courant de peinture figurative a toujours existé parallèlement aux tendances cubistes et puristes. Au sein même du Groupe des Artistes de Riga, quelques-uns, notamment Eliass et Ubāns, ont gardé un certain réalisme, en conservant des caractéristiques propres à l'art letton tout en participant au mouvement général de l'art occidental. Dès le début des années vingt le retour à la *lisibilité* est patent dans tous les domaines. En Europe, il prend ça et là différentes tonalités. On parle de *peinture métaphysique* (De Chirico, Carrà, Morandi), de *vérisme* (Dix, Schlichter), de *néo-classicisme* (Severini, Picasso dans sa période « ingresque »), de *réalisme magique* (Radzwill, Carel Willink) et aux États-Unis de *précisionisme* (Demuth, Sheeler). Finalement, c'est une appellation allemande qui l'emporte, *Neue Sachlichkeit*, la nouvelle objectivité qui rassemble un peu toutes ces esthétiques qui n'ont en commun que d'être réalistes d'une façon ou d'une autre, généralement froidement détachée.

On trouvera parfois chez des peintres lettons après 1925 des tableaux qui prendraient place sans peine dans une exposition de nouvelle objectivité, réalisme magique etc. Le couple *Jānus Plase et son amie* (1927) de Suta devenu réaliste, tourne vers nous un visage aussi inexpressif que les Arlequins de Severini ou

les personnages « ingresques » de Picasso. La *fenêtre* (1928) de Liepiņš où des objets bien ordinaires sont disposés devant un ciel sombre pourrait figurer dans une exposition de peinture métaphysique. *Florentin en hiver* (1929), autoportrait « renaissance » de Strunke qui séjourne pour lors en Italie, montre un peintre très loin des futuristes qu'il fréquente mais proche des artistes *novecento* de la revue *Valori plastici*. Dace Lamberga fait justement remarquer que les personnages figés, stéréotypés du tableau *Le nouveau fermier* (1928) d'Ansī Cirulis fait songer à ceux de l'Allemand Georg Schrimpf, un maître de la nouvelle objectivité, sans qu'il y ait nécessairement une influence.

Quelques artistes ont cependant appartenu plus constamment à cette tendance mal définie, la nouvelle objectivité. L'ami de Suta, Plase (1892-1929), au cours de sa brève carrière a composé des scènes poétiques chargées d'un sens qu'on ne saurait définir précisément, des êtres saisis en suspens, indifférents les uns aux autres comme en peindra plus tard Balthus. La *Jeune femme aux perles* (1928) met ou enlève un sautoir d'un geste atone, le regard perdu dans le vague, devant un miroir qu'elle ne regarde pas. On retrouve la même tonalité dans *La maison de thé* de la même période : le personnage central est une femme au visage morne, en tenue très négligée, et pourtant sensuelle, qui tourne le dos à un homme attablé avec lequel elle boit et qui semble lui faire un appel du pied sous la table. Devant l'ouverture qui donne sur la ville passe une servante détournant ostensiblement les yeux vers le plateau qu'elle porte; seul le chien porte un réel intérêt aux humains. Plase est un peintre étrange et attachant.

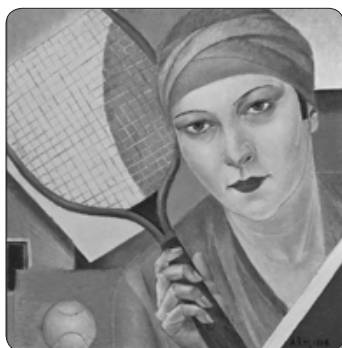
Uga Skulme qui avait pratiqué un cubisme appliqué s'en est détourné. Si ses natures mortes des années 1923, peintes avec grande précision, gardent la stricte composition géométrique du cubisme, ses portraits et ses nus de 1927-1928 sont figés, sans un sourire, le peintre s'attardant plutôt aux objets, vases, tissus, tentures... Le plus singulier étant un autoportrait où il est saisi comme photographiquement, les bras levés, les

moins prêtes à une action qu'on devine d'autant moins que son regard est dirigé vers nous et non vers ce qu'il s'apprête à faire. On est également intrigué par un *Paysage aux squelettes* (1928) qu'on rapprocherait des nombreuses scènes avec des squelettes peints huit ou dix ans plus tard par le surréaliste belge Paul Delvaux, mais l'esprit en est tout autre. Ici, trois squelettes dans un premier plan sombre et touffu regardent au loin un village illuminé de soleil. Plutôt qu'une scène fantastique, ne serait-ce pas plutôt un symbole : des morts (à la guerre ?) regardant leur village comme un paradis perdu ?

Kārlis Miesnieks n'appartient pas au Groupe des Artistes de Riga mais, comme Liberts, à l'association « Sadarbs ». Peu enclin à l'abstraction, il est l'auteur d'une charge spirituelle contre la peinture cubiste, *La fille au chat* au début des années vingt. Il connaît certainement la peinture métaphysique dont il emprunte une des figures favorites dans sa *Nature morte aux mannequins* (1923).

Il sait jouer avec habileté de l'absolue symétrie de la composition avec *Le verre de vin* (1924) : attablée devant un verre, une élégante far-dée portant une vaste capeline, nous fixe un peu ironiquement, dirait-on. Avec une même impassibilité, il a peint aussi un portrait d'*Ouvrier* (1923), droit devant des cheminées d'usines fumantes, tableau qu'on appréciera fort à la période soviétique.

Alors que, comme Suta, elle travaille pour *Baltars* et pour des journaux satiriques, Aleksandra Beļcova est entrée dans une période créative assez unique dans l'art letton qui correspond à ces années 1925-1931 où elle séjourne régulièrement dans le sud de la France pour soigner ses poumons malades,



Aleksandra Beļcova,
Joueuse de tennis (1927)

sans cesser de se tenir au courant de l'évolution de l'art et du retour à certain réalisme qui s'y manifeste. Même si elles ne sont pas toujours datables avec précision, des œuvres d'un nouveau style apparaissent à partir de 1925. *Blanche et noire* reprend le thème connu de la femme couchée sur des coussins avec une servante au second plan : *L'Odalisque à l'esclave* d'Ingres, *Olympia* de Manet. Chez Beļcova la situation est identique sauf qu'on est dans un intérieur occidental moderne (malgré l'idole orientale) et que la servante noire est au premier plan et tourne le dos à la maîtresse vêtue et chaussée comme une Asiatique. Les deux protagonistes sont immobiles et leur visage n'exprime aucun sentiment. Le statisme et l'impassibilité frappent aussi *La femme au jeu de cartes* et, comme il est fréquent dans la nouvelle objectivité, un événement est suggéré dont on ne devine rien : dans une atmosphère baignée de bleu, la femme semble seule, le regard indifférent dans le vide, le geste interrompu tenant une carte qu'on ne voit pas, alors que les autres cartes ont été tracées avec une trop grande précision qui ne peut être due au hasard – le valet de cœur annonce-t-il un futur plaisant ? N'est-il pas contrarié par le huit de pique et la solution est-elle dans la carte tenue



Aleksandra Beļcova, *La femme au jeu de cartes*

dans sa main qui est la cause de ce suspens ? Il faudrait s'en remettre à la cartomancie. Plus que le sens du tableau, c'est son esthétique qui surprend le plus. La géométrie cubiste a disparu, sauf dans les arrière-plans très construits, au profit d'un réalisme froid et précis. Tout est absolument et artificiellement net quelle que soit la profondeur de champ. L'immobilité frappe même la *Joueuse de tennis* (1927), ce qui est paradoxal pour une sportive mais supprime toute imprécision des formes. Alors que d'autres figurations du tennis (chez le Danois Jais Nielsen, le Belge Marcel Baugniet) insistent sur la rapidité du mouvement qui déforme le dessin, une circularité des formes chez Beļcova fige la scène en un double ovale l'un contre l'autre : une femme soigneusement fardée dont le turban accentue l'arrondi du visage répond à la grille de la raquette, objet aussi inexpressif et fermé que la balle arrêtée ou que le visage de la joueuse. Là comme ailleurs chez Beļcova, la précision du dessin tient au léger cerne qui délimite les formes et les volumes, technique qu'elle a reprise aux maîtres anciens du dessin chinois et japonais. Cette influence est encore plus évidente dans de belles aquarelles de la même époque, le *Portrait de vieille femme* (1927) dont un fin tracé de crayon marque toutes les rides ou *Taņa au chat* (1928) où la frontalité un peu raide de l'enfant renvoie au Douanier Rousseau (*L'enfant au polichinelle* ; *L'enfant aux rochers*) et le traitement de la fourrure du chat aux nombreux chats de Tsougouarou Foujita.

Cette période originale d'Aleksandra Beļcova prend fin autour de 1931 – lassitude ? mauvaise santé ? incompréhension du public ? changement dans la société ? Après cette période « dessinée », elle adopte une manière plus

banale avec laquelle elle va réaliser pendant plus de quarante ans encore des scènes intimistes, des panoramas urbains et surtout des portraits, beaucoup de portraits parfois très réussis : *Marija Leiko* (1931), *Mirdza* (1931), *Roberto Fernández Balbuena* (pastel, 1938-1939)¹³ ; mais la plupart ne dépassent pas la production commune. Dans sa monographie de l'artiste, Natālija Jevsejeva prête une juste attention à l'époque 1941-1942 où, se rendant dans le ghetto de Riga, elle y réalisait des suites de croquis émouvants qui sont effectivement « des documents historiques importants sur le destin tragique des Juifs de Riga »¹⁴.

Réalisations des années 30

Au lendemain de la Grande Guerre et ses millions de morts, le culte ancestral des morts connaît une renaissance remarquable qui se traduit par de très nombreux monuments aux morts généralement stéréotypés dans les villes et villages dans plusieurs pays (en France, par exemple) ou bien par un effort concentré sur quelque construction nationale et patriotique. La Lettonie exaltée par sa récente indépendance se dote d'un vaste ensemble sculptural. Un concours national est lancé que remporte Zāle en 1924. Il s'agit d'aménager le *Cimetière des Frères*, près d'une dizaine d'hectares partiellement plantés d'arbres et gazonnés où reposent par centaines les tombes des soldats morts. Zāle va y disposer des œuvres monumentales pendant douze ans avec l'aide d'architectes et de paysagistes. Au fil des années le sculpteur l'a peuplé de personnages et de scènes symboliques en calcaire du pays. On les qualifie parfois de « constructivistes »¹⁵, alors qu'ils sont tout à fait figuratifs

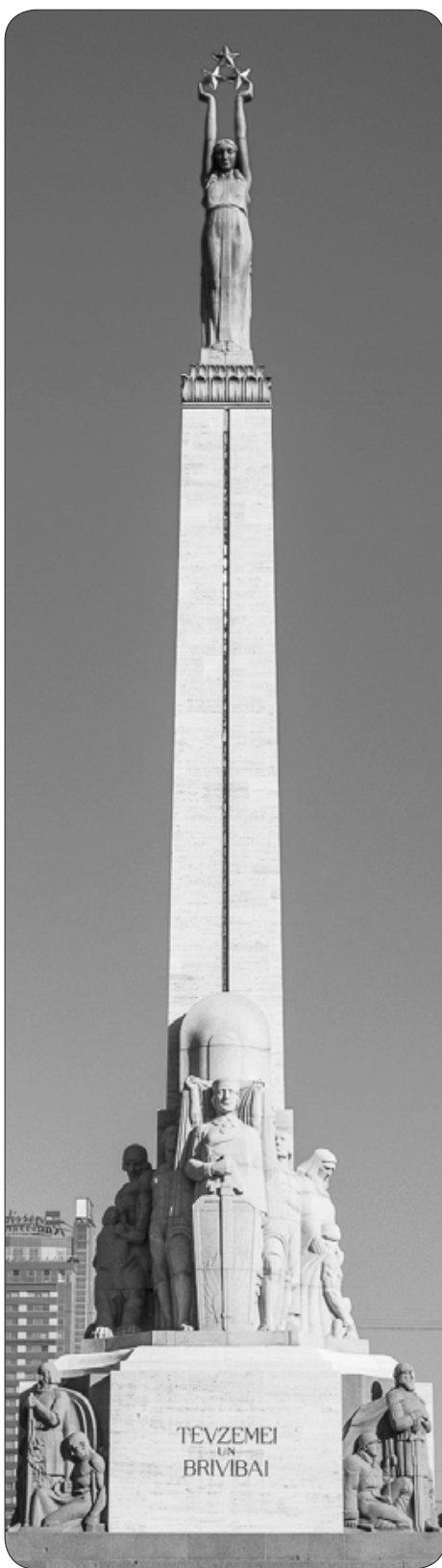
¹³ Roberto Fernández Balbuena (1891-1966) est un peintre et architecte espagnol « timidement novateur [qui] pratique une figuration post-cubiste ou proche du réalisme magique ». Fidèle au gouvernement républicain durant la guerre civile en Espagne, il est responsable de la protection du Prado puis attaché culturel à Stockholm, période où il est très proche d'Aleksandra Beļcova. La victoire du franquisme le contraint à l'exil au Mexique où il mourra. Cf. *Juan Manuel Bonet, Diccionario de las vanguardias en España*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p.243.

¹⁴ Natālija Jevsejeva, *Aleksandra Beļcova*, Riga, Neputns, 2014, p.103 et *Aleksandra Beļcova (1892-1981)*, Riga, Académie des beaux-arts de Lettonie, 2012, en français, p.48, texte presque identique.

¹⁵ Par exemple Vaidelotis Apsītis, *Kārlis Zāle*, Riga, Liesma, 1988, ouvrage au demeurant bien documenté sur ce travail monumental.

à l'encontre du constructivisme et rappellent plutôt la robuste stylisation d'Antoine Bourdelle.

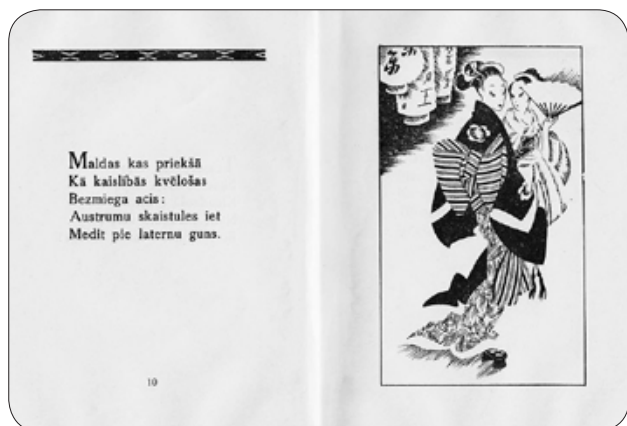
Comparée aux meilleurs sculpteurs d'ensemble commémoratifs du moment, Zāle garde une incontestable originalité. Constantin Brâncuși a certes été préoccupé par la création d'ensembles funéraires depuis 1907 mais l'axe de sculptures qui traverse la ville de Tîrgu Jiu (1935-1938) est constitué d'œuvres abstraites, même si, à l'origine, il était en l'honneur de jeunes soldats morts¹⁶. En 1924 la municipalité d'Oslo a confié à Gustav Vigeland le vaste parc Frogner où il a accumulé sa vie durant des œuvres fantasques et symboliques, mais le Norvégien y célèbre la vie plutôt que la mort de héros et n'incite pas au calme recueilli. Le *Cimetière des Frères* dépasse cependant la fonction funéraire au point que diverses célébrations nationales y prennent place désormais. Le point le plus impressionnant est peut-être la porte d'entrée encadrée de quatre cavaliers retenant leur monture, d'où on aperçoit la montée que domine la statue de la Mère Patrie. Parmi les plus belles figures isolées, deux cavaliers blessés, un archer vengeant un combattant mort.



En 1930, la construction d'un *Monument à la liberté* donne lieu à un nouveau concours. Deux projets dominent : Zaļkalns propose un belvédère d'escaliers parcimonieusement décoré de bas-reliefs sur lequel repose un haut parallélépipède lisse comme une architecture de Malévitch, surmonté par une tour circulaire. Le projet de Zāle est beaucoup moins sévère. Il assemble trois niveaux de figures : la famille, la science, le travail, la défense de la patrie, toutes époques confondues mêlant l'ouvrier mécanicien et le légendaire « éventreur d'ours », les soldats aux fusils modernes et les guerriers médiévaux ; ensuite s'élève une tour quadrangulaire au sommet de laquelle une élégante figure de femme élève à bras tendus un trio d'étoiles (les trois grandes provinces lettones). Tous les ingrédients symboliques sont là, visibles, compréhensibles par tous. C'est évidemment Zāle qui l'emporte. L'œuvre sera achevée en 1935, parfaite réussite au Centre de Riga.

Considérés comme des causes nationales les deux grands projets élaborés par Zāle sont menés à bien au cours des années 1930, mais tout n'est pas aussi simple dans le pays. La crise économique

¹⁶ Cf. S. Fauchereau, *Sur les pas de Brancusi*, Paris, Cercle d'art, 1995 ; Hermann éditeur, 2013.



Sigismunds Vidbergs, illustration du livre
Gong-Gong: Tankas, d'Arveda Švābes

mondiale de 1929 a atteint la Lettonie en 1931, entraînant des mécontentements sociaux. Le leader politique Kārlis Ulmanis forme un gouvernement avec le centre et la droite mais la situation sociale se gâte de plus en plus. Le 15 mai 1934 un coup de force d'Ulmanis installe un pouvoir autocratique – rappelons que son voisin lituanien avait déjà un régime de type dictatorial sous la présidence d'Antanas Smetona. Ces régimes très autoritaires n'ont cependant pas la brutalité de celui de l'Allemagne hitlérienne. Le monde artistique n'en est pas bouleversé, d'autant plus que le retour à l'ordre figuratif de la nouvelle objectivité lettone ne s'accompagne d'aucune revendication politique. Beaucoup d'artistes enseignent dans des écoles d'art : Eliass, Melderis, Miesnieks, Uga Skulme, Suta, Tone, Ubāns. Oto Skulme et Strunke sont durablement engagés dans le décor de théâtre (Suta aussi dans une moindre mesure). Malgré la disparition de Baltars, de nouvelles occasions se présentent où ils peuvent de nouveau décorer des porcelaines (Strunke, Suta, Vidbergs). L'illustration des livres les requiert souvent. En 1930 Suta illustre à l'encre de Chine et au pinceau le *Poème pour un cocher* d'Aleksandrs Čaks, et Strunke, très éclectique, va des *Mille et une nuits* à un jeune contemporain comme Eriks Ādamsons.

Le grand dessinateur letton de l'entre-deux-guerres est Vidbergs. Il s'est formé auprès de Valters puis en Russie à l'école Stiglitz. Il s'est créé un style propre en conjuguant l'influence de ces maîtres de la Belle Époque qui, au trait naturaliste ou caricatural, préféraient un dessin net et délicat, encore qu'au besoin un peu licencieux – de l'Anglais Beardsley à la Danoise Gerda Wegener, en passant par le Russe Somov et l'Italien Fabiano, ils étaient fort appréciés. Lié au Groupe des Artistes de Riga et particulièrement à Suta, Vidbergs expose avec eux mais le plus clair de son activité est lié au dessin. À côté d'innombrables dessins de presse il a illustré de nombreux ouvrages (*Les chansons de Bilitis* de Pierre Louys, 1926 ; le *Kamasutra*, 1930) et publié des portraits (*Kārlis Skalbe*, poète), des albums et portefeuilles graphiques dont le plus célèbre est *Erotica* (1926) mais il faut y ajouter d'autres cycles (*le Ballet ; Melluži ; Paysages*). Ombre et lumière, tout à tour grave et déluré, Vidbergs ne se laisse définir selon O. Liepiņš que par la négative et par ce qu'il n'est pas : « Vidbergs est l'ennemi du banal, du fortuit et du mesquin. Pour lui, l'impressionnisme, à cause de ses formes involontaires, est étranger aux effets de lumière et de perspective. Pareillement, le réalisme car il fixe les formes et les lignes accidentelles, incomplètes et qui par conséquent ne sont pas nécessaires. L'expressionnisme car il abandonne toute la force des contrastes du monde intérieur et, par cela, brise et détruit la beauté... »¹⁷. L'art de Vidbergs se nourrit d'un réel volontairement réimaginé avec souplesse et subtilité.

Cet expressionnisme honni par Vidbergs fera pourtant un adepte en Jānis Tīdemanis qui a fait ses études à l'académie d'Anvers auprès d'Isidore Opsomer, bon professeur et compagnon de route modéré de l'expressionnisme belge. Le jeune peintre revient au pays alors que s'ouvre au Musée de la Ville de Riga une exposition d'art

¹⁷ O. Liepiņš, *Sigismund Vidbergs*, Riga, Verlag K. Rasiņš, 1942, p.43, trad. S.F.

belge organisée par Eliass qui connaît bien la Belgique. « Cette exposition d'ensemble est devenue l'un des événements culturels les plus importants de l'année »¹⁸, affirme Ginta Upeniece à qui j'emprunte ces renseignements. Les Belges ne se montrent pas moins satisfaits du Musée de Riga en reproduisant dans les *Cahiers de Belgique* son *Lierre au XVIII^e siècle* d'Opsomer¹⁹. L'art belge sera désormais connu, d'autant mieux qu'une nouvelle grande exposition belge est présentée en 1932. Tīdemanis répond à cette vogue : son *Carnaval* (années 1930) se souvient des masques de James Ensor, ses joueurs de cartes (*Carreau est l'atout*, 1931) et ses marins connaissent ceux de Constant Permeke et de Frans Masereel. Ces visages et ces corps schématiques, cette touche épaisse sont dans la tradition belge. Tīdemanis est probablement l'unique expressionniste letton notable – sauf à compter le linographe Samuils Haskins.

Kārlis Padeģs

L'artiste le plus singulier des années trente lettones est sans conteste Kārlis Padeģs. Dessinateur précoce, ses premières admirations sont Rozentals et Vidbergs. En 1929, à dix-huit ans, il entre à l'académie des beaux-arts de Riga dont il ne sortira qu'en 1934, sa conduite et son travail laissant ses professeurs peu satisfaits, malgré la bienveillance de Purvītis²⁰. En 1929-1930, ses dessins à l'encre de Chine jouent du contraste noir et blanc, avec un tracé anguleux privilégiant les contours. Ce sont des scènes macabres (*Duel avec la mort*), des scènes populaires ou crapuleuses où les hommes sont des brutes, des niais ou des souteneurs et les femmes des coquettes aguicheuses, vénales

et dangereuses. Simultanément apparaissent des autoportraits et des photographies de lui-même très soigneusement mises en scène. L'une d'elles, de 1930, le montre, tel Maïakovski posant en voyou, affectant une posture désinvolte, déhanchée, cigarette au bec, la mèche en bataille, une main dans la poche et l'autre tenant deux pinceaux appuyée au chevalet portant une nature morte ; un autre tableau est tombé entre les pieds du chevalet, dans un désordre bien étudié. Une légende se met en place.

Le premier travail important de Padeģs est une trentaine de dessins à l'encre de Chine intitulée *Le rire rouge* (1930-1931). Ce titre vient d'un récit pacifiste de Leonid Andréev décrivant l'horreur de la guerre russo-japonaise (1904). Au déclenchement de la Grande Guerre, ce titre sera aussi repris par le plus célèbre des hebdomadaires illustrés français, *Le rire rouge*. Chez Padeģs, ce sont les deux bottes d'un mort ou un gros plan de visage sanglant. Certains titres introduisent une ironie noire : *N'oublie pas ta mère au dernier moment* pour un soldat mourant dans les barbelés, ou *Tombe du soldat inconnu* où viennent seulement un mendiant unijambiste ou une « gueule cassée ». C'est là, traité sur un ton nouveau un sujet qu'Otto Dix (l'horreur des tranchées et des barbelés) et George Grosz (la misère des blessés de guerre) ont traité mais Padeģs ne les a peut-être pas connus. Il ne leur ressemble pas. Il a certainement vu des dessins et gravures de Masereel très connu pour ses albums, *Debout les morts* et *Les morts parlent* (1917), au sein de la gauche pacifiste européenne jusqu'en Union soviétique où plusieurs recueils contre la guerre ont paru²¹. Des romans

¹⁸ Ginta Upeniece, *Belgu Maksla*, Riga, musée d'art étranger, 2007, p.26, trad. S.F.

¹⁹ *Les Cahiers de Belgique*, Bruxelles, juin 1930, p.190.

²⁰ Sur la vie pittoresque de Padeģs on se référera aux ouvrages de Jānis Kalnacš et notamment *Kārlis Padeģs*, Riga, Neputns, 2014.

²¹ Cf. Frans Masereel, *Dessins politiques*, Moscou-Petrograd, Editions d'Etat, 1923 ; *Frans Masereel*, Moscou, Editions artistiques, 1930.

comme *À l'ouest rien de nouveau* (1929) d'Erich Remarque ont ravivé une crainte de la guerre qui est obsessionnelle chez Padegs et se traduit bien autrement que par des vaillants assauts ou des résistances héroïques de tirailleurs lettons.

Comme par pudeur, pour masquer sa profonde générosité, Padegs se forge une apparence de dandy qui fixera sa légende, celle d'une sorte de Dorian Gray letton dont le roman d'Oscar Wilde lui donnait l'exemple : expression ambiguë, rouflaquettes, chapeau plat espagnol, longue écharpe rouge, fume-cigarette etc., toutes choses extérieures qui le singularisent et dont il force le trait dans ses autoportraits et que son ami Henrihs Bauers, excellent photographe, compose minutieusement, selon une démarche parfois proche de celle de la Lituanienne Domicela Tarabildiene. Cette excentricité lui fait une publicité qui amuse ou irrite et fait oublier son véritable travail. Il dessine et il peint sans désespérer. Sa peinture a une rudesse sombre qu'on ne rencontre éventuellement que chez son ami Tīdemanis qui la tient lui-même de ces artistes belges exposés il y a peu à Riga : *Père et fils* (1932), *Le Port* (1933), *Paysage à la vache rouge* (1934). Exceptionnellement sa palette s'éclaircit et sa texture se fait plus légère pour un portrait de *Dame à la voilette* (1932) ou une joyeuse *Demoiselle* (1932).

En 1934 (il n'a que vingt-quatre ans), il fait une exposition avec le peintre Valdis Kalnroze. Ses œuvres font scandale, par exemple son *Autoportrait* (1932), nu avec

une écharpe rouge, ou sa peinture de *Madone à la mitrailleuse* (1932) qui bouleverse les critères de la société bien-pensante. Ce n'est pas la première fois qu'on altérerait l'image traditionnelle de la Vierge. On avait pu accepter la *Madone moderne* (1928) du sculpteur lituanien Juozas Zikaras mais on condamnait la *Vierge corrigeant l'Enfant Jésus* (1926) de Max Ernst. Plus tard, comme Grosz avait dessiné un *Christ au masque à gaz* (1927), Padegs fera encore une madone auréolée porteuse d'un masque à gaz, ignorant l'enfant maigre qui lui tend les bras (*La dernière mère*, 1935). Mais il ne s'agit pas pour Padegs de s'en prendre à une image religieuse par anticléricalisme mais de provoquer une réaction du spectateur en lui



Kārlis Padegs, *Madone à la mitrailleuse* (1932)

montrant comment un symbole de paix peut devenir son contraire. Il s'en est alors expliqué en des termes qui font songer à son contemporain estonien Eduard Wiralt :

On doit s'efforcer de prendre le pouls de notre temps présent. Le visage du temps présent est le point de départ pour montrer les couleurs des côtés obscurs de la vie, mais il semble qu'elles ne seront jamais trop sombres pour représenter la guerre, le chômage et la vie de nos ultra-modernes boîtes de nuit.

Parmi toutes les œuvres qu'on juge alors de mauvais goût, la suite de dessins du *Livre pour les pauvres* (1933-1934) retrace la vie d'un pauvre être de sa naissance jusqu'à sa mort inévitablement terrible. Si la suite *La passion d'un homme* (1918) de Masereel finit par une exécution, au moins est-ce après un difficile engagement au nom du progrès social. Tout au contraire l'homme de Padegs meurt sans gloire, égorgé, pendu près d'une femme assassinée ; ce n'est pas seulement parce qu'il est brutal, comme chez Grosz ou Käthe Kollwitz, mais parce que c'est un lourdaud ridicule et sans cervelle.

En 1936 une nouvelle exposition montre que Padegs a un peu perdu de sa combativité. Il est vrai qu'on ne peut plus guère attaquer de front l'autoritarisme qui pèse sur une grande partie de l'Europe et on commence à prendre mesure de ce que représente le nazisme. L'artiste exploite cependant ses mêmes thèmes, surtout dans ses dessins aquarellés. *Golgotha* (1936) est un autoportrait où il est crucifié en smoking tandis qu'au pied de la croix s'agitent une belle Madeleine, des soldats à baïonnette et une inquiétante figure en civil, policier ou proxénète. La prostitution (*Okay, Baby*, 1934) et la débauche de riches pervers (*Five o'clock à la morgue*, 1935) sont toujours présentes ainsi que la misère noire au titre ironique quand il désigne un chanteur mutilé de guerre qui mendie avec une vieille femme (*C'est le dernier tango : « Maman je répandrai des étoiles sur tes genoux »*, 1935). La guerre est dans l'esprit du peintre et s'insinue dans celui du grand public de cette époque troublée. *Souvenir de 1918. John Ypérite* (1935), par exemple, est un

soldat atteint par le gaz ypérite, pleurant du sang et la bouche convulsée par la douleur, tandis qu'à l'arrière sourit une coquette de rêve. La peinture à l'huile semble moins se prêter à la tragédie. Depuis toujours Padegs imagine un Paris d'opérette ou un Chicago de film noir ; dorénavant, il fantasme des pays plus lointains, une rue orientale ou du *Maroc* (1935-1936) sous un ciel très bleu, ou des skieurs à *Saint-Moritz* (1936) devant de hautes montagnes.

Le goût pour l'exotisme va s'exacerber au cours des dernières années du peintre. Comme pour fuir son propre monde, Padegs se tourne vers l'Extrême-Orient (*Samourai au paradis*, 1938) ou vers l'Afrique noire (*Femme noire chantant une berceuse*, 1939). Il dessine aussi bien des cow-boys que des Esquimaux, mais il a délaissé la peinture à l'huile. Il s'essaie à l'eau-forte (*Hors de la bataille*, 1937, un soldat portant un camarade blessé) mais toutes ses œuvres sont dorénavant à l'encre de Chine et l'aquarelle. Abondantes au cours de 1938 et 1939, elles montrent presque exclusivement des figures humaines : des hommes toujours massifs et des femmes toujours fines et fluettes (*Chanson des alizés*, 1939 ; *J'ai joué et dansé toute la nuit*, 1939) qu'on retrouve dans une série de portraits de personnages du romancier Knut Hamsun – Auguste, Edvarda... sauf le narrateur squelettique du roman *La faim*. À mesure que sa santé se dégrade, les autoportraits sont des bilans. Dans *Le vagabond* (1938) on reconnaît le dandy effondré et en loques à son foulard rouge, ses gants, ses guêtres de ville. Le *Portrait de Dorian Gray* est un monstre dont la tête et les mains sont déjà morts. La sérénité paraît revenir en 1939 dans le double portrait où il rencontre son double astral. La *Mort d'un dessinateur de rêves* est paisible, dans une pauvre chambre, mais au-dessus de lui un grand rayon de soleil illumine un tableau de madone souriante. Le *dessinateur de rêves* est déjà dans un autre monde, en vêtement de mage, traçant quelque chose les yeux fermés, devant un ciel aux étoiles inconnues. La tuberculose emporte Padegs le 19 avril 1940. Il n'avait pas vingt-neuf ans.

La soviétisation

La guerre et l'occupation allemande ont été terribles mais c'est l'entrée des troupes soviétiques en Lettonie qui a entraîné un exode d'intellectuels dès 1944, comme le compositeur Bruno Skulte, ou le poète Kārlis, ou Skalbe qui mourra peu après avoir atteint la Suède. Liberts, Sveičs, Vidbergs, Tone ont fui en Allemagne d'où la Guerre froide et le Blocus les ont poussés vers un nouvel exil définitif vers les États-Unis ou vers la Grande-Bretagne dans le cas de Tone. Strunke a préféré la Suède où il s'est fixé, tout en séjournant encore souvent en Italie. Quant à Suta qui, bon gré mal gré, évacué en Union

sur Aleksandra Beļcova parue en 1965 clame « Dans l'art soviétique Beļcova entre en maître accompli... »²² moyennant un oubli total de toute son œuvre cubiste – le mot même n'est pas employé – et la plus grande partie des reproductions sont réservées à la période soviétique. Autre exemple, une étude générale sur *L'art letton* paru en 1979 afin de faire le point sur l'art de Lettonie des origines à nos jours, laisse évidemment la part belle au XXe siècle. Il est intéressant d'observer ce que sont devenus les avant-gardistes d'hier et comment on les présente. Tous sont réalistes. Leo Svemps avec une *Nature morte au bouquet de fleurs* (1967) et Ubāns avec un paysage agreste de 1959 nous



« L'Union soviétique - le mandat de paix », un slogan à Riga

soviétique, on avait perdu sa trace. Quelques décennies après la guerre, on a appris qu'il avait été fusillé à Tbilissi en 1944.

Presque tous les autres artistes se sont intégrés tant bien que mal dans le nouveau régime. Ils ont donné des gages plus ou moins sincères à l'obligatoire réalisme socialiste et ont fini tôt ou tard par être décorés comme « artistes populaires de la République socialiste soviétique de Lettonie », après avoir mis entre parenthèses la jeunesse enthousiaste du Groupe de Riga. C'est ainsi qu'une petite monographie

ramènent dans la première moitié du XIXe siècle. Oto Skulme en 1957 avec son *Lénine avec les Tirailleurs lettons au Kremlin le 1er mai 1918* propose un bon exemple de réalisme socialiste dans la thématique comme dans l'exécution plastique. L'histoire de l'art moderne connaît de tels revirements. Constatons qu'au même moment, l'art des peintres lettons vivant à l'étranger n'est guère plus stimulant pour notre sensibilité d'une autre époque. Cependant, en Lettonie comme chez les voisins baltes, de nouvelles forces n'allaient pas tarder à se lever. ■

²² G. Kārklīņa, *Aleksandra Beļcova*, Riga, Liesma, 1965, non paginé.

ALEXANDRU DUMITRIU

Ziarist, București

Journalist, Bucharest

e-mail: alexandru.dumitriu.ro@gmail.com

De vorbă cu regizorul Mircea Cornișteanu:

**„Dacă reușesc să-i fac pe actori
să joace bine și să se vadă ei
și nu eu, sunt cel mai bucuros”**
.....

Abstract

La 13 aprilie 2019, regizorul Mircea Cornișteanu a împlinit 75 de ani. Cu acest prilej „aniversar”, fostul director al Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova și al Teatrului „Sică Alexandrescu” din Brașov evocă, într-un amplu dialog, momente semnificative ale prestigioasei sale cariere artistice, care acoperă cinci decenii. Este, așadar, un interviu preponderent „biografist”, cu episoade câteodată „aventuroase”, precum stagiul „proletar” din tinerețe de la fostele uzine bucureștene „23 August”, apoi cu episoade universitare, în care își află loc studenția filologică de la Cluj și București, anii de navetă profesorală în mediul rural, lângă Călărași, unde a predat română și istorie, până când s-a putut dedica studenției vocaționale, la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, îndelung amânate din motive administrative. De aici, după absolvirea I.A.T.C.-ului, pornește, în 1973, odată cu repartiția la Naționalul craiovean, un traseu profesional meritoriu. Urmează, între altele, „vizitele de lucru”, ca regizor invitat, în Polonia (1978) și U.R.S.S. (1982). În retrospectivă – pline de farmec narativ – ale regizorului încap, desigur, și sinuozitățile socialismului românesc, supuse unei analize echilibrate, lucide. Mircea Cornișteanu își „investighează”, cu exigență și modestie, parcursul artistic, amintește întâlniri cu personalități ale teatrului românesc, își declară – din nou! – admirația necondiționată pentru opera lui Caragiale, discută despre calitățile de care trebuie să dispună un regizor și un director de teatru pentru a atinge performanța, și nu ocolește realitățile socio-culturale din România de azi. Un dialog deschis despre scena românească, în toate dimensiunile ei, un dialog în care Mircea Cornișteanu nu este nicidecum „privitor ca la teatru”.

Cuvinte-cheie: Mircea Cornișteanu, artă regizorală, regie de teatru

On April 13 2019, director Mircea Cornișteanu turned 75. On this „anniversary” occasion the former artistic director of the „Marin Sorescu” National Theatre from Craiova and of the „Sică Alexandrescu” Theatre from Braşov evokes, in a comprehensive dialogue, significant moments of his prestigious artistic career, which covers five decades. Therefore, this is an interview mainly focused on the biographical, at times revealing „adventurous” details, such as the „proletarian” internship in his youth at the former „23 August” factory from Bucharest, followed by university episodes, including the years as a student at the Faculty of Philology from Cluj and Bucharest, his commuting years as a teacher in the rural area, near Călăraşi, where he taught Romanian and History, until he could commit vocationally as a student of the „I.L. Caragiale” Institute for Theatre and Cinematography Arts, something he had postponed for a long time because of administrative reasons. From here, after graduating in 1973 and once with getting a job at the National Theatre from Craiova, he begins a commendable career. Among other, he is invited to direct plays in Poland (1978) and U.S.S.R. (1982). The director’s flashbacks – full of a narrative charm – include, of course, the sinuosities of the Romanian socialism, subjected to a lucid and balanced analysis. Mircea Cornișteanu „investigates”, with exigency and modesty, his artistic career, he remembers meeting personalities of the Romanian theatre, states – once again! – his unconditional admiration for Caragiale’s work, discusses the qualities a director and an artistic director must have in order to reach success, and does not avoid the social and cultural realities of today’s Romania. An open dialogue in which Mircea Cornișteanu is not in the least merely „one in the audience”.

Keywords: Mircea Cornișteanu, directing, theatre directing

- *Stimate domnule Mircea Cornișteanu, v-ați născut la București, într-un „aprilie spulberat”...*

- În timpul marilor bombardamente din aprilie 1944...

- *V-au vorbit părinții dvs. despre atmosfera acelor zile de bombardamente?*

- Mi-a vorbit mai ales maică-mea. A făcut un șoc nervos, era pe masa de naștere și Bucureștiul era bombardat! Eu n-am făcut vreun mare șoc, fiindcă aveam alte „probleme” în momentele alea, mă apucasem să plâng, dar mama a făcut un șoc nervos care a ținut-o, într-un fel sau altul, toată viața. Din când în când, avea episoade de depresie. Bănuiesc că nu e grozav să naști în timp ce auzi explozii... Și mi-a povestit, evident.

- *Cum ați perceput acele memorări ale mamei dvs.?*

- Am luat cunoștință! Asupra mea nu știu dacă a avut vreo influență treaba asta. Poate a fost una bună, poate una rea... Nu-mi dau seama.

- *Copilăria dvs. s-a desfășurat în București?*

- Da, toată viața mea s-a desfășurat în București, cu baza în București, mai precis, pentru că, zeci de ani, am tot umblat prin țară și prin lume, purtat de valurile meseriei. Deci, copilăria a fost în București. Prima stradă, prima adresă de care îmi amintesc este Episcopul Radu, într-o casă cu curte, unde mă țin minte în țarc, în curte, aveam, naiba știe, un an, un an și ceva... Era în '45. Pe vremea aia, negustoria nu se făcea prin *hipermarket*-uri, ci mai mult pe stradă. Zilnic, pe străzile Bucureștilor – ca în toată țara, de altfel –, erau negustori care își strigau marfa. Veneau oltenii cu cobilițele lor, cu pește ținut în gheață, cu tot felul de produse, veneau țigani care strigau după haine vechi. Țin minte strigătele lor: „Haine vechi cumpăr!”. Maică-mea mi-a povestit că, în țarc, acolo, după ce am făcut pe mine, mi-am scos chiloții, i-am pus pe umăr și strigam prin țarc: „Hai' vechi, hai' vechi!”.

„Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros”

caiete critice

- Dar n-au fost primele cuvinte pe care le-ați rostit...

- Nu țin minte. Bănuiesc că o fi fost „mama”, sau „papa”, sau „apa”, ceva bisilabic.

Stagiu proletar la Uzinele „23 August”

- Am citit că, după absolvirea liceului, ați vrut să intrați la Institutul de Arte Plastice. Aveați asemenea îndelețniciri artistice în copilărie, în adolescență?

- N-a fost chiar așa. În 1961, când am terminat liceul, am dat, într-adevăr, la Istoria și Teoria Artei, la Institutul de Arte Plastice. Am dat acolo pentru că mi s-a părut o chestie mai deosebită. Nu că aș fi avut eu cine știe ce veleități sau sensibilități legate de arta plastică. Din fericire, n-am intrat! Am trecut de prima probă, dar a doua mi-a fost – încă o dată, din fericire! – fatală. Prima probă era eliminatorie. Am aflat și că lucrurile s-au complicat, că s-au înscris, în ultima clipă,

două persoane, care au și intrat, nu spui cine, persoane însemnate și cu legături în lumea artelor plastice, o persoană fiind fiul unui mare arhitect al timpului și cealaltă fiind iubita lui. Nu știu dacă pricina respingerii mele a fost intrarea lor intempestivă, dar le port o amintire plăcută că n-am intrat acolo! Neintrând, urma să tai frunză căinilor. Tatăl meu, care era inginer constructor de meserie și profesor de matematici, avea un coleg inginer la celebrele Uzine „23 August”, foste Malaxa. Și m-a întrebat: „N-ai vrea să lucrezi în fabrică?”. Eu am zis: „De ce nu?!”. A vorbit cu fostul lui coleg și iaca-așa am ajuns la secția de mecanică grea de la „23 August”!

- Știind că e ceva provizoriu...

- Evident, nu m-am gândit să-mi clădesc viitorul pe mecanica grea! Dar a fost o

experiență de care totdeauna mi-am adus aminte cu plăcere. Am stat cam un an acolo, până am dat din nou la facultate. M-am calificat la locul de muncă, devenind strungar caruselist. Strungurile-carusel sunt niște strunguri mari, care prelucrează metalul pe o planșăibă. Piese pe care le fabricam erau, în principal, role pentru liniile de ciment, care învârt cuptoarele uriașe ale fabricilor de ciment. O rolă din asta cântărea, în funcție de mărimea ei, între 3 și 5 tone! Se aducea cu macaraua, se punea piesa pe planșăibă, trebuia s-o centrezi, apoi să pui mașina la lucru. Nu regret deloc, a fost o experiență de viață absolut de neuitat. Am intrat într-un mediu care îmi era complet străin.

Prima leafă am dat-o la loz în plic!

- Cum v-ați acomodat în climatul acela muncitoresc?

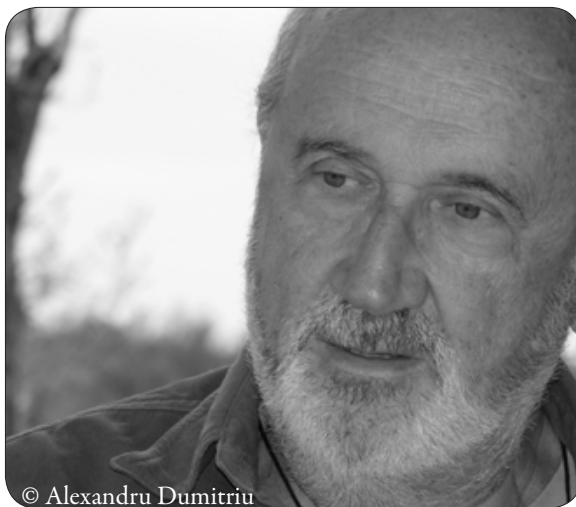
- Foarte bine! N-a fost niciun șoc, am cunoscut oameni de toate felurile: și mai buni, și mai răi, și mai inteligenți, și mai puțin. Am lucrat

în trei schimburi, așa cum se lucra acolo, și ziua, și noaptea. Acolo am câștigat primii mei bani. Prima leafă am dat-o toată la loz în plic! Câștigam aproape 800 de lei, ceea ce nu era puțin. Țin minte că primul salariu de profesor, în 1967, a fost de 1050 de lei. Și eu, în 1961-1962, câștigam, ca strungar începător, 800!

- Și ați pierdut banii într-o singură zi?

- În câteva ore! Lozul în plic era o activitate „creatoare” care începuse nu de prea multă vreme. Costa 3 lei bucata. M-am apucat să joc, am pierdut mai întâi câteva zeci de lei și m-am ambiționat. Am stat câteva ore și am tot rupt la bilete. Nu se putea să nu câștig până la urmă, asta era în mintea mea de strungar caruselist!

- Mai țineți minte unde era această măsuță a „pierzaniei”?



© Alexandru Dumitriu

- Chiar lângă fabrică! Și țin minte că, în ziua de salariu, la porțile fabricii se strâneau nevestele muncitorilor, care își așteptau soții, ca nu cumva să meargă la cârciumi, sau să nu joace, ca mine, la loz în plic, sau cine știe ce altă tentativă să aibă, să-și cheltuiască lefurile... Și erau o grămadă de femei acolo care îi luau de mână și mergeau cu ei acasă, cu salariul în buzunar!

- *Ați mai jucat, de atunci, la loz în plic?*

- Am mai rupt câte un bilet... De pierdut, am mai pierdut ceva bani pe la cazinouri, însă nimic care să merite ținut minte, așa cum am ținut minte pierderea asta la loz în plic. Nu că ar fi fost atât de importantă, dar mi-am dat toți banii pe loz în plic, indiferent că erau mulți, puțini, dar erau toți! După ce am terminat cu strungăria, am dat examen la Filologie.

De pe la 9-10 ani, am fost o „victimă” a teatrului radiofonic

- *Ce v-a îndemnat spre Filologie?*

- Tot soarta! Încă din liceu am vrut să mă fac actor. Când eram în clasa a XI-a, se organizau cursuri de pregătire pentru examenele de admitere. Și m-am dus la aceste cursuri. Am nimerit la viitorul meu prim profesor de la I.A.T.C., regizorul Mihai Dimiu. Punându-mă el să-mi dovedesc calitățile de actor, mi-a spus că trebuie să-mi corectez dicția, pentru că, dacă nu fac asta, am foarte vagi șanse să reușesc în meseria asta. După cum se simte pe reportofonul dumatăle, dar și pe ureche, sunt sâsâit!

- *Nu mi se pare...*

- Nu e un sâsâit puternic, dar e un defect de dicțiune care, pe scenă, poate să fie deranjant. Un actor trebuie să aibă în primul rând o dicțiune bună. Sigur că au existat excepții: Beligan n-avea o dicțiune zdrobitoare, Nicolae Gărdescu grasea grav... Dar majoritatea actorilor au o bună dicțiune. E o condiție necesară. Și Mihai Dimiu

m-a sfătuit să o las baltă cu actoria, dacă nu îmi corectez dicțiunea, sau să fac altceva, de pildă Regie sau Teatrologie.

- *Cum v-ați apropiat de teatru?*

- Din copilărie, de pe la 9-10 ani, am fost o „victimă” a teatrului radiofonic, care e principalul „vinovat” pentru faptul că m-am îndreptat către teatru. Teatrul radiofonic era singura posibilitate de a avea un contact permanent cu teatrul. Erau puține teatre, la vârsta fragedă pe care o aveam nu prea mergeam la teatru. Stăteam ore în șir, aproape în fiecare zi, ca să ascult piese de teatru la microfon. Erau actorii foarte mari ai generației anilor '40, '50, '60, care m-au făcut să iubesc teatrul.

- *Aveați un idol dintre acești actori?*

- Nu, erau foarte mulți actori mari de tot care erau prezenți la radio.

- *I-ați văzut și pe scenă?*

- Sigur, am mai fost și la spectacole, că, tot ascultând la radio, am vrut să și văd spectacole de teatru.

- *Cu părinții?*

- Cu părinții. Primul spectacol pe care l-am văzut

În copilărie, stăteam ore în șir, aproape în fiecare zi, ca să ascult piese de teatru la microfon. Erau actorii foarte mari ai generației anilor '40, '50, '60, care m-au făcut să iubesc teatrul

a fost unul de operă: *Rusalka*, de Dargomâjsky. Se juca în sala care a devenit a Operei, după ce, în '53, s-a construit Opera Națională. Țin minte că l-am întrebat pe tatăl meu de ce rusalka principală, artista emerită Ioana Nicola-Știrbei, o soprană foarte bună, e așa grasă! Rusalcele erau niște ființe supranaturale care trăiau în apă. Toate celelalte erau balerine, arătau bine. Dar

asta cânta, era personajul principal... Mi se pare că mai juca și tenorul Valentin Teodorian.

- *Și ce v-a spus tatăl dvs.?*

- Nu mai țin minte! Dar pe vremea aia importante erau vocile, nu și cum arătau interpreții. Era mult mai puțin teatru în operă decât e acum. Acum, nu poți ajunge un mare cântăreț de operă dacă nu ai și talent dramatic, dar și un fizic adecvat rolului.

Aventura pianistică

- *Acultând de mic radioul, nu v-a captivat și muzica?*

- Ba cum să nu?! Sunt un meloman amator! Ascult multă muzică simfonică și cred că am o cultură muzicală onorabilă. Mi-am făcut, de altminteri, ilustrația muzicală la majoritatea spectacolelor mele și faptul că am oarecare cunoștințe muzicale m-a ajutat foarte mult în munca de regizor.

- *Ați exersat vreun instrument?*

- Am încercat. Prima întâlnire cu muzica a fost pe la 7-8 ani. Locuiam într-un bloc vechi, de pe strada Maria Rosetti. Aveam un apartament foarte frumos, mare, la etajul al treilea. Acolo aveam o pianină. Am făcut câteva lecții, până când ne-am mutat. Și, când ne-am mutat...

- *O a doua mutare...*

- Am făcut multe mutări. Mamei mele i se tot năzărea că găsește o casă și mai bună. Mă rog! Și, când ne-am mutat de-acolo, cei care transportau pianul l-au scăpat pe casa scării, de sus, de la etajul al treilea!

- *Deci, nu e ușor cu pianul pe scări...*

- Nu e ușor, nu! Și era acolo o casă a scării mare, fiind un bloc vechi, nu cum e la blocurile astea... A distrus pardoseala de la parter! Nu mai contează! În felul ăsta, „cariera” mea muzicală interpretativă s-a sfârșit!

- *N-ați mai vrut un alt pian?*

- Pianul de acolo rămăsese de la vechii locatari, care au plecat din țară – habar n-am! – și n-au vrut să mai ia pianul. Asta a fost toată aventura mea pianistică! Tatălui meu și mamei mele le plăcea muzica, ascultau muzică, mergeau și la concerte, dar n-au luat alt pian.

Studentie filologică, la Cluj și București

- *Întorcându-ne la întâlnirea cu Mihai Dimiu...*

- Așa! Mihai Dimiu mi-a spus că nu mă sfătuiește să pierd vremea cu actoria. Dar că există și regie. Nu prea știam eu ce-i aia... Știam

de la radio de regia muzicală, regia tehnică, regia de studio, regia artistică. Cu timpul, mi-am dat seama că regizorul artistic era principalul „vinovat” de spectacolul radiofonic. Dar, în anii ăia, regia nu era chiar așa de scoasă în față pe cât a fost în anii următori. Prin urmare, Mihai Dimiu m-a sfătuit să încerc la Regie sau la Teatrologie, dacă țin neapărat să fiu prin teatru. Dar nefiind pregătit deloc să dau la Regie, am zis să încerc la Istoria și Teoria Artei, unde se dădea română, nu era nimic de specialitate la admiterea de la I.T.A. pe vremea aia. Eram bun la română, era materia care mi-era cea mai apropiată. De fapt, româna și geografia mi-au plăcut cel mai mult. La Filologie nici nu mă gândeam. De ce am dat, totuși, acolo? Pentru că nu s-a dat examen la Regie în 1962. Atunci, am zis să dau la Filologie! Am dat la Filologie, dar am decis să dau la Cluj. Ca orice tânăr, am vrut să scap de-acasă, să fiu mai independent. Mama mea era din Cluj și aveam trei mătuși acolo, care mă puteau ajuta. La una dintre ele am locuit în primul an, până când m-am dus să stau în gazdă, că am vrut să scap complet de familie, adică să fiu independent, nu să scap de ei! Am dat la Filologie la Cluj, la română-italiană, și am intrat. Primii trei ani i-am făcut la Cluj, apoi m-am transferat la București.

- *Nu v-a priit la Cluj?*

- Ba da, m-am simțit foarte bine, au fost niște ani foarte frumoși la Cluj, am avut prieteni, prima iubire mi s-a întâmplat la Cluj, dar asta este, am vrut să vin la București. Mai multă lume a plecat. Am fost coleg de promoție cu Ana Blandiana, cu Gheorghe Pituț, cu Gavril Matei Albastru, cu Mircea Muthu, cu Ion Vartic, cu Ion Papuc...

- *Ce profesori ați avut la Cluj?*

- Am avut câțiva profesori foarte buni, celebri pe vremea aia: Liviu Rusu, Iosif Pervain, Dumitru Drașoveanu, Mircea Zdrenghea, Octavian Șchiau...

- *Erați atașat de unul dintre ei?*

- Nu. Îl admiram pe Liviu Rusu, așa cum îl admirau toți. N-am avut mari performanțe ca student în filologie. Am fost un student absolut mediocru. Nu mă trăgea așa, nu era numărul meu!

- *Literatura vă plăcea...*

- Îmi plăcea literatura, da, dar știam, în mod sigur, că mă voi apuca de teatru... N-am avut niciodată veleități de scriitor, deși scriu bine, dar sunt foarte leneș la scris.

- *Scrieți amintiri din teatru?*

- Nu, nu, dar când trebuie neapărat să scriu ceva, îmi iese bine! Nu aveam și nu am încă – și asta e un foarte mare regret al meu – „organ” pentru poezie. E un handicap. Am citit foarte mult în anii adolescenței, ai tinereții, până când am terminat Filologia am citit multă literatură bună. Dar nu mă atrăgea ceea ce îi atrăgea pe unii dintre colegii mei: nu participam la cenacluri, viața studențească legată de viitorul profesiei nu m-a cucerit deloc. Am fost un student mediocru. Pentru că voiam teatru! Însă nici după ce am terminat anul I nu s-a dat examen la Regie. S-a dat abia după ce am terminat anul al II-lea. Și n-am vrut să risc, n-am vrut să dau vrabia din mână pe cioara de pe gard! Așa că am terminat cinci ani de Filologie, în '67, la București.

- *Vă amintiți câțiva dintre profesorii de la București?*

- L-am avut asistent pe Nicky Manolescu, ca profesori pe Vera Călin, Silviu Iosifescu, Paul Cornea... Cu Silviu Iosifescu mi-am făcut lucrarea de diplomă, *Dramaturgie și film* se chema. Era o lucrare teoretică. Dar nici în '67 n-am putut să dau examen la teatru, pentru că examenele la institutele de artă se desfășurau cu vreo două săptămâni mai repede, pare-mi-se, decât la celelalte facultăți, și înscrierile începeau mai devreme. În loc să mă duc cu un buchet de flori sau cu o ciocolată la secretara Facultății de Filologie, să-i cer diploma de maturitate, care era la dosar, ca să mă pot înscrie la Teatru, m-am dus cu o cerere simplă. Mi-a zis că nu pot primi diploma decât după ce se încheie toate actele, după ce se va termina toată relația mea cu Facultatea de Filologie. Așa că n-am putut să dau examen la Teatru în '67...

- *N-aveați cui să cereți ajutorul pentru a obține mai repede actele?*

- Aveam, n-aveam, asta a fost! În '68, iar nu s-a dat examen la Regie și abia în '69 am putut să mă înscriu. Am intrat.

Navetă profesorală

- *Între timp, ați avut doi ani de profesorat în Bărăgan.*

- Da, am fost repartizat la Independența Vișinii – așa scria pe ordinul de repartitie. Era, de fapt, satul Vișinii, din comuna Independența, în apropiere de Călărași. Cândva, satul se numise Flea, după numele unui mare moșier și om politic, dar sigur că nu putea rămâne acest nume „putred”. S-a schimbat în Vișinii.

- *Un nume cehovian...*

- De ce se numea Vișinii, nu știu, că erau tot atâția vișini câți erau în orice alt sat! E la kilometrul 100 pe șoseaua București-Călărași. Aproape doi ani am stat acolo, ca profesor de română și istorie, că nu erau ore suficiente, care să-mi completeze norma, și atunci am predat și istorie. Eram, acolo, singurul absolvent de facultate cu cinci ani.

- *Cum v-ați simțit ca profesor?*

- Dom'le, a fost o nouă experiență care mi-a folosit foarte mult și pe care n-o s-o uit. M-a ajutat și asta mult în cunoașterea omului simplu, m-a ajutat să văd cum stau lucrurile în lume și altfel decât în cetatea Bucureștilor și în cercul în care mă învârtam.

- *Era, totuși, o lume izolată, la București aveați teatrele...*

- Eram navetist săptămânal, n-am pierdut legătura cu București! Stăteam de marți până vineri acolo, mi se făcuse hatârul ăsta, de a preda doar patru zile pe săptămână, ca să mă pot întoarce la București. Naveta era cu „Ia-mă, nene!”. Mergeam la marginea Bucureștilor și făceam semne la camioane, că astea treceau mai des.

- *Și așteptați mult?*

- Uneori mai mult, alteori mai puțin. Puteam să merg și cu trenul până la Călărași, iar de acolo să iau rata, erau 16 km, pare-mi-se, de la Călărași la Vișinii. Odată, într-o iarnă, m-am dus cu trenul,

„Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros”

pentru că era înzăpezită șoseaua. M-am dus la Călărași și de acolo pe jos, prin zăpadă. Ziua era frumoasă, nu mai ninge. Am cunoscut în sat câțiva oameni extraordinari. Am stat în gazdă, unde am trecut și printr-o încercare de mituire. Am traversat-o cu bine! Lăsasem pe unu' corigent și, într-o dimineață, mi-a ciocănit la fereastră mama elevului, care mi-a zis: „Dom' profesor, ia de la noi asta!”. Îmi adusese o sticlă de un sfert de litru de țuică! Am refuzat cu indignare, poate îl treceam dacă sticla era măcar de o jumătate, dar la un sfert mi-am zis că e prea puțin! Spuneam că erau câțiva săteni foarte interesanți. Stăteam de vorbă și îmi puneau întrebări la care nu puteam să le răspund. Întrebări legate de privitul bolții cerești: „Ce-o fi pe-acolo?”. Întrebări de tipul dacă există Dumnezeu: „Cum e făcută, oare, lumea asta, El să fi făcut tot ce se vede pe-acolo?”. Nici acum nu mă descurc cu asemenea întrebări... Seara, câteodată, mă întâlneam cu unul și cu altul și stăteam de vorbă. Porneam, poate, de la întrebări legate de copii și ajungeam la tot felul de subiecte.

Un sentiment de mândrie în august '68

- *Inclusiv politice?*

- Nu, nu. Cât am fost acolo, la țară, lucrurile nu erau prea rele din punctul ăsta de vedere.

- *Fusesse și momentul din august '68...*

- Sigur că da! Nu erau lipsuri, nu era foamete, nu erau cozile de mai târziu, de după '80... Habar n-aveam de ce e în lume! Lucrurile mergeau spre bine, era o perioadă de deschidere, care a durat până prin '71...

- *Aveați chiar atunci această impresie, că lucrurile se îndreptau într-o direcție pozitivă?*

- Chiar atunci! Pentru că am trăit și perioada proletcultistă, groaznică, din anii '50 până, hai să zic, în '64, când au fost eliberați deținuții politici, când lucrurile s-au mai potolit, pleaseră de niște ani și rușii. Se simțea limpede că e altceva.

Începuse să apară literatură occidentală. Era mai bine, se vedea luminița de la capătul tunelului! Așa că nu aveam subiecte politice, nu-i mai așteptam pe americani...

- *Discursul lui Ceaușescu din august '68 a trezit o stare de entuziasm printre săteni?*

- Nu prea, nu-i interesa politica. În mine, da, discursul lui Ceaușescu din '68 a trezit un sentiment de mândrie.

- *Ați fost în Piață?*

- Nu, l-am văzut la televizor.

- *În sat?*

- Nu știu dacă eram acolo, nu știu unde eram, dar țin minte că am văzut la televizor. În timpul acestor

doi ani, am făcut și stagiul militar. Cinci luni jumate de armată, la Bacău, la Școala de ofițeri de rezervă, la U.M. 01184 Infanterie moto!

- *Era deja teatru la Bacău?*

- Sigur că da, dar n-am fost. Când ni se dădea voie să ieșim în oraș, mergeam după gagici sau la cârciumă! Asta a fost. În '69, am dat examen la Regie și am intrat, din fericire, la clasa lui Radu Penciulescu, Dumnezeu să-l ierte, că acum, de curând, a murit. Era, cum spuneam, o perioadă extraordinară, care s-a simțit și în teatru. După anul I erau două ateliere de Regie, unul al lui Penciulescu, celălalt al lui David Esrig. În anul I am fost la Mihai Dimiu, care ne-a învățat niște lucruri elementare legate de profesie.

Cioc-cioc la Gary Sîrbu, cioc-cioc la Marin Sorescu

- Dar era o problemă că mai absolviserăți o facultate?

- Nu. A fost o promoție uriașă de admiși, 15, dintre care am terminat 4. După primul an, am rămas 9...

- De ce împușcărilor astea?

- Pentru că, dacă nu luai examenele de specialitate, de măiestrie, cum se zice, te dădeau afară! Aveai dreptul să dai restanța. Și dacă nu luai nici la restanță, te dădeau afară. Dar din 15, câți am intrat, 9 aveau și o altă facultate, făcută anterior. În anii următori s-au pierdut încă 5 inși. După anul II, puteai să rămâi repetent. Fie au rămas repetenți, fie au trecut la alte secții. De exemplu, Ioan Cristian a terminat actoria, Ioan Eremia a rămas repetent. Știu că am terminat patru: eu, Brandy Barasch, care, peste puțini ani, a plecat din țară, Cristian Pepino, marele regizor de păpuși și marionete, și

Mircea Marin, care începuse foarte bine, dar s-a pierdut, de aproape 20 de ani nu mai face nimic. Mi-am făcut datoria, am terminat Facultatea de Regie, după care am fost repartizat la Craiova, unde am rămas până în 1990.

- V-a convenit repartiția?

- Cum să nu?! Am avut mare noroc, am nimerit la un teatru bun, unde era director Amza Pellea. A condus teatrul numai un an, dar această întâlnire a fost foarte importantă pentru mine. A avut inspirația să mă pună la treabă. În '73, când am ajuns la Craiova, tocmai se inaugurase noua clădire a teatrului.

- Și ați locuit, o perioadă, chiar în acea clădire.

- Da! Din '73 până prin '84-'85, când, în sfârșit, mi s-a dat o garsonieră.

- Ați avut niște vecini celebri...

- Pe Marin Sorescu și pe Gary Sîrbu!

- Cum era să-i aveți vecini?

- Cum să fie?! Făceam cioc-cioc la Gary, cioc-cioc la Marin, ne mai vedeam și prin alte părți... Cu Gary trebuia să te vezi uneori prin alte părți, acasă era mai greu, că nu putea să bea. Dar am mers la el de multe ori! Lizica, soția lui, era și este o persoană extraordinară.

- Vă mai amintiți cum arăta locuința lor?

- Două camere mici, de bloc, două „cutii”. Asta era locuința lor: două camere și o bucătărie.

- Blocul fiind, totuși, elegant...

- Ce elegant, dom'le?!

- De afară, cel puțin...

- Da' de unde?! Era un bloc de pe vremea construcțiilor de tip rusc, solide, dar cu geamuri mici, cu camere mici, înghesuite. Era și o mare curte interioară, pe unde se intra la toate scările, că erau mai multe. Ca să ajung la Gary, trebuia să ies

în curtea interioară și să intru la scara lui. La fel la Marin Sorescu. Mai stăteau și actori acolo: Constanța Nicolau, Ion Colan... Blocul era la 50 de metri de teatru.

- Și până să primiți această garsonieră...

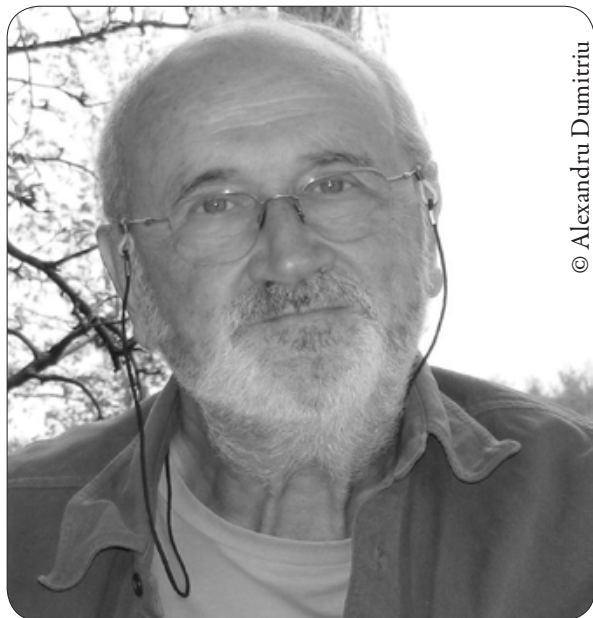
- Am stat într-o cabină din teatru.

- Dormeați acolo...

- Sigur că da! Iar după ce am devenit director, 16 ani am stat tot în teatru!

- Și cum se doarme într-un teatru?

- [Pentru a răspunde la întrebare, Mircea Cornișteanu închide ochii și sforăie zgomotos.] Așa! Cum să se doarmă?! Cât am fost numai regizor, aveam o cămăruță de 3 pe 3, unde



© Alexandru Dumitriu

„Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros”

încăpeau un pat și o masă. Am și vrut să stau acolo. Dacă nu mi s-a dat casă, nici n-aveam încotro, că n-am vrut să închiriez. Mai ales că nu trebuia să stau 12 luni la Craiova, stăteam cât aveam de lucru, cam 4-5 luni. În rest, mai veneam câte o zi, două. Nu era așa grav... Mi-aduceam de-acasă tot ce trebuia. N-aveam baie, trebuia să merg la baia comună. Era apă, era tot ce trebuie. Cât am fost director, am stat într-o „garsonieră” pe care o amenajase Emil Boroghina pentru Silviu Purcărete. O cameră cu vestibul și baie, fără bucătărie.

Niciodată nu mi-am gătit. Îmi făceam un ceai sau un ou fiert, ochiuri... Era și o bucătărie comună. Mulți actori stăteau în teatru, că nu se dădeau case, nu erau case. Stăteau în cabine.

- *Ca într-un cămin studențesc...*

- Cam așa ceva. Cât am fost director, am reușit să-i mut pe toți. Au venit și dispoziții în acest sens și s-au mai schimbat și lucrurile, s-au dat case artiștilor.

- *Ion D. Sîrbu amintea uneori în scrierile sale o reacție a lui Caragiale, care, fiind invitat să vină la Craiova...*

- N-a vrut să vină!

- ...spunând că „din Craiova se fuge!”

- Asta a fost și dorința lui Gary. Dar a fost mai mult o dorință literară! Sigur că nu s-a simțit prea bine la Craiova, pentru că nivelul cultural pe care îl cerea Gary și pe care îl întâlnise la Sibiu și mai ales la Cluj nu-l găsea, nu era la Craiova. Lumea în care s-a învățat la Cluj n-avea nicio legătură cu Craiova! În plus, Gary era ardelean. Or, între olteni și ardeleni este o mare diferență umană, sunt cu totul alte firi. Nu spun că una ar fi mai bună, iar alta mai puțin bună. Spun că e o diferență.

Încrederea lui Amza Pellea

- *Nici dumneavoastră n-ați fugit din Craiova...*

- Cum să fug?! Teatrul din Craiova a fost o șansă pentru mine! Nu vorbesc despre oraș. A fost o șansă faptul că l-am întâlnit pe Amza Pellea... Noi eram navetiști. Mergeam de multe ori împreună, cu trenul, de la Craiova la București sau de la București la Craiova.

- *Și îl salutau călătorii?*

- Cum să nu?! Era mare vedetă! De obicei, stăteam la vagonul restaurant. Tot vorbind noi despre una, despre alta, i-am povestit cum aș vedea un spectacol cu *O scrisoare pierdută*. Până când mi-a zis: „Ia fă-l, mă puștiule!”. Și primul meu spectacol la Teatrul din Craiova a fost acesta. E o șansă extraordinară pentru un regizor nime-n lume să facă, la un teatru național, acest „piesoi”, piesa asta cu atâta încărcătură și cu atâta istorie în teatrul românesc! Aveam și o garnitură de actori de primă mână, actori excepționali... A fost un gest pe care puțini

directori de teatru l-ar fi făcut.

- *Primul spectacol oficial pe care l-ați montat a fost „în deplasare”, la Botoșani...*

- Așa este! Primul meu spectacol, după ce am fost repartizat la Craiova, a avut loc la Botoșani, unde Marietta Sadova începuse *Vlaicu Vodă*, de Davila. La o lună-două după ce am ajuns la Craiova, m-am trezit cu un telefon de la Botoșani, dacă nu vreau să montez acolo *Vlaicu Vodă*. Nu mi s-a spus nimic altceva. Cum dracu' să nu vreau?! „Nici n-am început bine și mă și cheamă prin țară! Mă, tată, mă, sunt tare!” Am aflat, pe urmă, că i s-a zis lui Amza: „Îl lași să se ducă acolo?! Păi e regizor la noi,

aici!”. Iar el a zis: „Lasă, dom’le, să meargă să-și facă mâna pe teatrul altora, nu pe teatrul meu!”. Abia acolo am aflat că Marietta Sadova începuse spectacolul, dar s-a certat cu ăia și i-a lăsat baltă. Așa că am făcut spectacolul cu decorul ei, că n-au vrut să mai cheltuiască, și cu distribuția aleasă, în cea mai mare parte, de ea. Era un spectacol gândit de o regizoare dintr-o cu totul altă generație. Madam Sadova a fost o mare personalitate, dar era un decor de teatru din anii ’40, nu din anii ’70. Cu un pârâias care trecea pe-acolo, cu stânci de butaforie... N-aveam ce să fac, ăla era! Și cu o trupă de actori foarte slabă, cu actori îmbătrâniți în rele... Țin minte o singură chestie bună pe care am făcut-o. În actul I e o conspirație a boierilor, moment care se petrece într-o pădure. Veneau conspiratorii, se furișau

pe-acolo... Era atât de prost ce făceau ăia că nu știam cum să îndrept! Cel puțin jumătate din timpul de repetiții am lucrat scena aia. Văzând că n-o scot la capăt cu ei, am zis să trecem mai departe. La repetițiile generale, cu lumini, prin meșteșugite manevre, am reușit să-i conving că e bine să stingem din ce în ce mai mult lumina. „Pentru că

e o conspirație, fraților!” Am stins lumina pe ei! Măcar nu i-am mai văzut! Aia a fost marea izbândă a mea, am reușit ca măcar să nu-i vadă lumea.

- *Revenind la „O scrisoare pierdută”, nu v-a fost teamă că Amza Pellea s-ar fi putut răzgândi?*

- Ce teamă putea să-mi fie?!

- *Că nu vă va mai încredința spectacolul...*

- Nu, cum am ajuns la Craiova a zis să facem spectacolul și am pornit treaba! Și am avut noroc că mi-a ieșit un spectacol bun. Nu o capodoperă, dar un spectacol bun. Cu ocazia asta, am câștigat de partea mea o mare parte dintre actorii Craiovei, cu care am avut mari succese apoi.

Toți actorii trebuie să joace bine, nu să se salveze unul care e mai talentat

- *De ce calități credeți că are nevoie un regizor pentru a putea lucra bine, eficient cu un colectiv artistic?*

- E greu de spus. În primul rând, trebuie să știi ce vrei, să vrei ceva, de fapt! Sunt lucruri elementare: să știi ce să le ceri actorilor, să știi ce poate și ce nu poate să facă fiecare dintre ei. Lucrurile astea îmi sunt mai limpezi acum. Atunci, la începuturi, n-aveam de unde să le știu, aveam doar idei despre spectacol. Acum, pot să spun și ce cred despre lucrurile astea. Trebuie să știi mai mult decât actorii despre spectacol, despre fiecare personaj. Trebuie să-i ajuți pe actori să joace ei bine și să se vadă ei în

spectacol, nu tu, ca regizor.

Ca regizor, trebuie să te străduiești să creezi o atmosferă de lucru plăcută, în care toată lumea să abia aștepte să vină la repetiții, nu să aștepte să plece. Evident, nu-mi iese totdeauna, dar mă străduiesc ca, atâta timp cât suntem împreună acolo, să ne simțim cât mai bine

Pour les connaisseurs: e bine când regizorul nu se vede. Pentru că regizorul trebuie să aibă un fel de orgoliu al modestiei. Cine se pricepe știe că, acolo unde actorii joacă bine, e musai cineva în spatele performanțelor. Iar acel cineva este regizorul. Ca să iasă un spectacol bun, toți trebuie să joace bine, nu să se salveze unul care e mai

talentat... Actorii trebuie să joace într-o lege, nu unul ca pe vremea lui Molière și altul ca în anii 2020! Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros! Cine se pricepe știe, cum ziceam, că este, în bună parte, meritul regizorului. Pe urmă, trebuie să fii un bun psiholog, să știi cum să lucrezi cu fiecare în parte. Într-un fel lucrezi cu un actor care îți înțelege din zbor intențiile... Sunt actori cu care fie ai lucrat mult, cu care ai afinități electivă și care, când se uită la tine și văd ce moacă ai făcut, își dau seama că nu e în regulă. Și în alt fel lucrezi cu unul care vine inhibat din diferite motive. Îl lauzi chiar atunci când nu e grozav, ca să capete încredere. Sigur că nu-l lauzi până la sfârșit, că

„Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros”

dacă lauda nu dă rezultate, degeaba îl lauzi! Fie îl calci în picioare, chiar când e bine, ca să obții mai mult de la el. Trebuie să știi să lucrezi cu oamenii, ținând cont de posibilitățile fiecăruia. Lucrez și în teatre în care nu îi cunosc dinainte pe actori, așa cum îi cunosc pe cei din trupa cu care lucrez în mod frecvent. Pe unii trebuie să-i ghicești. Trebuie să te străduiești să creezi o atmosferă de lucru plăcută, în care toată lumea să abia aștepte să vină la repetiții, nu să aștepte să plece. Evident, nu-mi iese totdeauna, dar mă străduiesc ca, atâta timp cât suntem împreună acolo, să ne simțim cât mai bine. Am un simț al umorului care mă ajută mult, am o ureche muzicală care mă ajută enorm în a sesiza ce e fals în modul în care actorii spun textul. Pot să nu mă uit la scenă, să stau cu ochii închiși sau să ascult din altă cameră ca să-mi dau seama, după ce aud, ce e bine și ce sună fals. Asta e, poate, și datorită „antrenamentului” de teatru la microfon pe care l-am avut, unde singurul mijloc de persuasiune al actorului este vocea, felul cum spui textul. Poate doar o ilustrație muzicală să te mai apere, în rest nimic! Pe scenă sunt cu totul alte mijloace care te ajută: figurație, decoruri, lumini, efecte...

O invitație în Polonia

- În 1982, ați montat, la Teatrul „Stanislavski” din Erevan, o piesă a lui Aurel Baranga, „Interesul general”. A fost cea dintâi ieșire din țară cu treburi regizorale?

- Nu. Mai fusesem în Polonia, la Teatrul „Powszechny” din Łódź, prin '78, cred, unde am început un spectacol cu *Conu Leonida*. Am lucrat, am făcut niște repetiții, dar, din păcate, spectacolul nu s-a finalizat. Din cauze administrative. Nu știu ce s-a întâmplat la teatrul ăla. Încă mai am corespondența cu ei. A fost un schimb de regizori, la Craiova venise un regizor polonez, Sobolevski, și eu m-am dus acolo, la Łódź.

- Ați găsit diferențe între teatrul românesc și cel polonez?

- Mari de tot! În ceea ce privește teatrul, erau cu un secol înaintea noastră! Atunci era

epoca lui Grotowski. Aveau mari, mari regizori, care au influențat mișcarea teatrală mondială: Grotowski, Tadeusz Kantor... Nume fabuloase! În film era Andrzej Wajda... N-aveam noi nicio legătură cu nivelul ăla, deși am avut și noi mari regizori, precum Pintilie, Ciulei, Esrig, Penciulescu, Aureliu Manea, Valeriu Moisescu și alții.

- Dar diferențe în ceea ce privește viața de zi cu zi?

- Era ceva mai bine decât la noi. Ei au avut și altă istorie. Polonia a fost o mare putere a Europei pe vremea lui Sobieski. E o nație care are altă psihologie. De câte ori a fost Polonia zdrobită, călcată în picioare și s-a ridicat! Un popor mândru, care n-a răbdă să fie cu capul plecat pe care sabia nu-l taie. Și rușii, și nemții i-au călcat în picioare și au supraviețuit, s-au ridicat. Nu degeaba au avut Solidarność... Da, era altfel. Pe vremea aia, în '78, am fost foarte mândru că m-au invitat să lucrez acolo. Că nu s-a terminat – asta este, mi-a părut rău.

Experiențe copleșitoare în U.R.S.S.

- Când ați fost „convocat” la Erevan vă încercase aceeași mândrie?

- La Erevan am simțit altceva. Am ajuns acolo după ce stătusem aproape două săptămâni la Moscova. Trei regizori români au fost invitați să monteze în Uniunea Sovietică: Valeriu Moisescu la Leningrad, Alexa Visarion la Moscova, iar eu la Erevan. Fusesse un schimb. Eu am montat la Teatrul Rus din Erevan, în limba rusă, nu în armeană. Peste tot, în toate republicile sovietice, pe lângă limba națională, limba oficială era rusa. Toată lumea vorbea rusește. Ca și acum, de altminteri, ăștia, eliberați, tot rusește vorbesc! Și în Kazahstan, și în Turkmenistan... Mă rog! Era în '82. Veneam dintr-o Românie săracă, eram și eu un băiat sărac. Aveam o leafă oarecare. În U.R.S.S. m-am simțit bogat, de-adevăratelea bogat, bogat material! Am primit 5000 de ruble pentru spectacolul de la Erevan. O sumă care însemna cam 40 de salarii ale unui actor sau 20 de salarii ale directorului! O mașină nouă costa 8000 de ruble! La Moscova am

văzut, în toată strălucirea ei, prețuirea pe care sistemul sovietic o acorda artiștilor. O prețuire care a existat și în România, în anii '60. După '71, a început să scadă. Un artist emerit avea o indemnizație suplimentară de 1000 de lei, iar artistul poporului 3000 de lei și dreptul la mașină la scară. În U.R.S.S., un artist important era un zeu! Sigur că și el trebuia să răspundă comenzilor politice. Dar era tratat ca un zeu. Aia și-au dat seama – aveau și tradiție – cât de important este să-i ai alături de tine, tu, ca putere politică, pe artiști și pe oamenii de cultură. Am văzut două spectacole la celebrul „Taganka”, teatrul lui Yuri Liubimov, unde jucase Vladimir Visotki. Apropo: două săptămâni, cât am stat la Moscova, mi s-a pus la dispoziție mașină, cu șofer și translator! Terminasem de nouă ani facultatea, nu eram o personalitate...

- De ce ați stat două săptămâni la Moscova?

- Așa era protocolul, ca să am posibilitatea de a vedea teatru sovietic. Am avut bilete la orice spectacol am dorit! Mi-au dat programul teatrelor pentru perioada în care sunt acolo și am selectat ce

mă interesa. Cum ziceam, aveam un translator, care îmi era și ghid. Când m-a condus la hotel – n-o să uit în viața mea asta! –, mi-a pupat mâna. Era un moldovean din Basarabia care trăia la Moscova. O fi fost KGB-ist, n-o fi fost – nu contează asta. Mi-a pupat mâna de fericire că a întâlnit pe unul din România. Primea 3 ruble pe zi pentru serviciul de translator. Era fizician sau chimist. Iar eu, pentru spectacolul de la Erevan, am primit 5000 de ruble!

- Ați văzut multe spectacole în cele două săptămâni? V-a impresionat teatrul sovietic?

- Printre altele, am văzut la „Taganka” poate cel mai bun spectacol, celebrul *Maestrul și Margareta*, al lui Liubimov, și un alt spectacol al lui, *Casa de pe mal*, o dramatizare. Visotki murise

în 1980. În foaier, pe un perete de câțiva metri, erau fotografii ale lui din diferite spectacole. Și am văzut, după doi ani de la moartea lui, persoane, în special femei, îngenunchind și în lacrimi, cu buchete de flori, pe care le așezau pe jos... Acolo, marii artiști, marii oameni de știință, marii intelectuali erau prețuiți cu asupra de măsură. Sigur că atunci când îi călcai pe bățatură nu te iertau, puteai să fii tu oricât de mare... Ce-au pățit Pasternak și atâtea alții pe vremea lui Stalin! Dar și când am fost acolo, dacă erai disident, nu era bine. A, când am fost la primul spectacol la „Taganka”, în Piața Taganskaya, din fața teatrului, erau mii de oameni, cu poliție călare, ca să păstreze ordinea. Țștia stăteau la

În U.R.S.S. m-am simțit bogat, de-adevăratelea bogat, bogat material! Am primit 5000 de ruble pentru spectacolul de la Erevan. O sumă care însemna cam 40 de salarii ale unui actor sau 20 de salarii ale directorului! O mașină nouă costa 8000 de ruble!

bilete în plus! Și mi-a zis translatorul că dacă vrei să agăți o femeie la Moscova, cel mai bun mijloc este să-i oferi un bilet la un spectacol!

- Publicul moscovit cum vi s-a părut? Era unul elevat?

- În primul rând era un procent uluitor de mare de doritori să vadă spectacole. Era un public care înnebunea dacă nu vedea un spectacol! Am

văzut, tot atunci, la Balșoi, un spectacol de balet cu *Pescărușul* lui Cehov, făcut și dansat de Maia Plisețkaia, pe muzica lui Rodion Șcedrin, soțul ei. Dura vreo două ore: 40 de minute partea I, 40 de minute pauza, 40 de minute partea a II-a. La pauză, în foaier, șampanie, icre negre, icre roșii... Nebunie! Erau pe-acolo o mulțime de străini, îmbrăcați elegant, dar și o mulțime de inși care arătau altfel... De prin Nord, de prin Extremul Orient, de prin Kazahstan, de prin Turkmenistan, îmbrăcați în costume naționale, cu tiubeteiki pe cap. Oamenii îmbrăcaseră tot ce aveau ei mai bun. Numai că arătau ca dracu'! Vine unul de prin Ciukotka și se întâlnește cu unul de la Paris! Și am întrebat: „Ce e cu atâtea «colhoznici»

„Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros”

pe-aici?!”. Am aflat că erau recompensați pentru succese în muncă. Li se plătea o călătorie la Moscova și li se dădeau bilete la spectacole. Răsplată pentru o viață de muncă. Veneau din Arhanghelsk sau din Verhoiansk, călătoreau o săptămână cu trenul, primeau bilete la Balșoi și se simțeau Dumnezeu din cer! Aplauzele au durat zeci de minute! Lumea de la parter s-a bulucit – teatrul are cinci sau șase rânduri de loje – spre fosa orchestrei, ca să arunce buchetele de flori pe scenă. Maia Plisețkaia venea, ridica, ieșea, venea, până când s-au terminat buchetele. De la ultimul etaj, au început să fie aruncate flori vrac! Asta era, evident, din partea teatrului, că nimeni nu se duce acolo ca să arunce... Se făcuse covor de flori la rampă! Sute, spre mia de flori. Costa o rublă firul! Ei, cum să nu te simți obligat, ca artist, să dai tot ce ai tu mai bun în tine, când vezi că ești adorat în felul ăsta?! Au fost niște experiențe copleșitoare pentru mine!

- La Erevan se păstra ceva din grandoarea de la Moscova?

- Păstrând proporțiile. Pentru că la Erevan, față de Moscova, ești la țară! La Teatrul Rus era mai puțin entuziasm decât la Teatrul Național armenesc. Dar arhiplin tot timpul și o disciplină a muncii extraordinară! Iar actorii începători aveau salariu de 90 de ruble și ajungeau la 200 și ceva cei mai buni, directorul avea 300. Cu 5000 de ruble, m-am simțit un capitalist descompus! La Erevan, micul-dejun de la hotel mă costa o rublă, două. Nu știam ce să fac cu banii! Invitam o parte dintre actori, câțiva care-mi erau mai simpatici și mai aproape, la mese cu icre negre și șampanie. Și m-am simțit capitalist acolo! Mi-a mai trecut...

Craiova a fost și rămâne teatrul meu de suflet

- Ați condus Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova și Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov. De ce calități are nevoie un director pentru a conduce un teatru și, mai ales, pentru a-l conduce spre performanță? Dvs. ați avut, mai ales la Craiova, niște realizări care nu pot fi ocolite...

- La Craiova am avut un atu: cunoșteam foarte bine teatrul, am stat 17 ani ca regizor. Aveam o autoritate profesională și o cunoaștere foarte bună și a trupei, și a restului colectivului. Al doilea lucru care m-a

ajutat a fost faptul că la Craiova exista Festivalul „Shakespeare”, făcut de Emil Boroghina. Acest teatru a avut o perioadă destul de îndelungată, de aproape 10 ani, în care a umblat mult prin lume și era intrat într-un sistem de relații internaționale importante. Artiștii și tehnicienii văzuseră mult teatru în lume, văzuseră cum se lucrează în alte teatre. Sunt lucruri care au contat și contează pentru orice instituție

culturală. Am preluat teatrul într-o perioadă a lui de declin. Ajunsese într-un vârf, dar nu poți să rămâi tot timpul sus. Lucrurile începuseră să coboare. De asta a și plecat Boroghina, și-a dat demisia, pentru că își atinsese vârful. Ei, eu am preluat teatrul de drag. Tocmai dădusem al doilea concurs și obținusem un nou directorat la Brașov. Dar am venit de drag. Craiova a fost și rămâne teatrul meu de suflet, unde am ajuns ce-am ajuns, cât am ajuns, și ei, o parte dintre marii actori ai Craiovei, au crescut odată cu mine, și-au jucat o parte dintre marile lor roluri în spectacole făcute de mine. Am progresat împreună, eu am învățat de la ei, ei de la mine, ne-am ajutat unii pe alții să

La Teatrul din Craiova, am ajuns ce-am ajuns, cât am ajuns, și ei, o parte dintre marii actori ai Craiovei, au crescut odată cu mine, și-au jucat o parte dintre marile lor roluri în spectacole făcute de mine. Am progresat împreună, eu am învățat de la ei, ei de la mine, ne-am ajutat unii pe alții să creștem

creștem. Și am mers acolo tocmai pentru că am vrut să continui ce întrerusesem. Am plecat în 1990 și m-am întors în 2000. Dar în acest timp am mai făcut câteva spectacole la Craiova. Am renunțat, deci, la Brașov, unde promisem și casă, nu se compară Brașovul cu Craiova ca localitate, ca împrejurimi, ca tot... Am venit la Craiova tocmai pentru că mi-era un loc drag, unde, din punct de vedere teatral, jucam în altă categorie decât la Brașov. Am reușit, încet-încet, să-l readuc pe o linie de plutire, care a culminat cu venirea lui Robert Wilson, în 2014.

Revelațiile de la C.N.S.A.S.

- *Ați descoperit că ați avut dosar de urmărire informativă. Ce v-a determinat să mergeți la C.N.S.A.S.?*

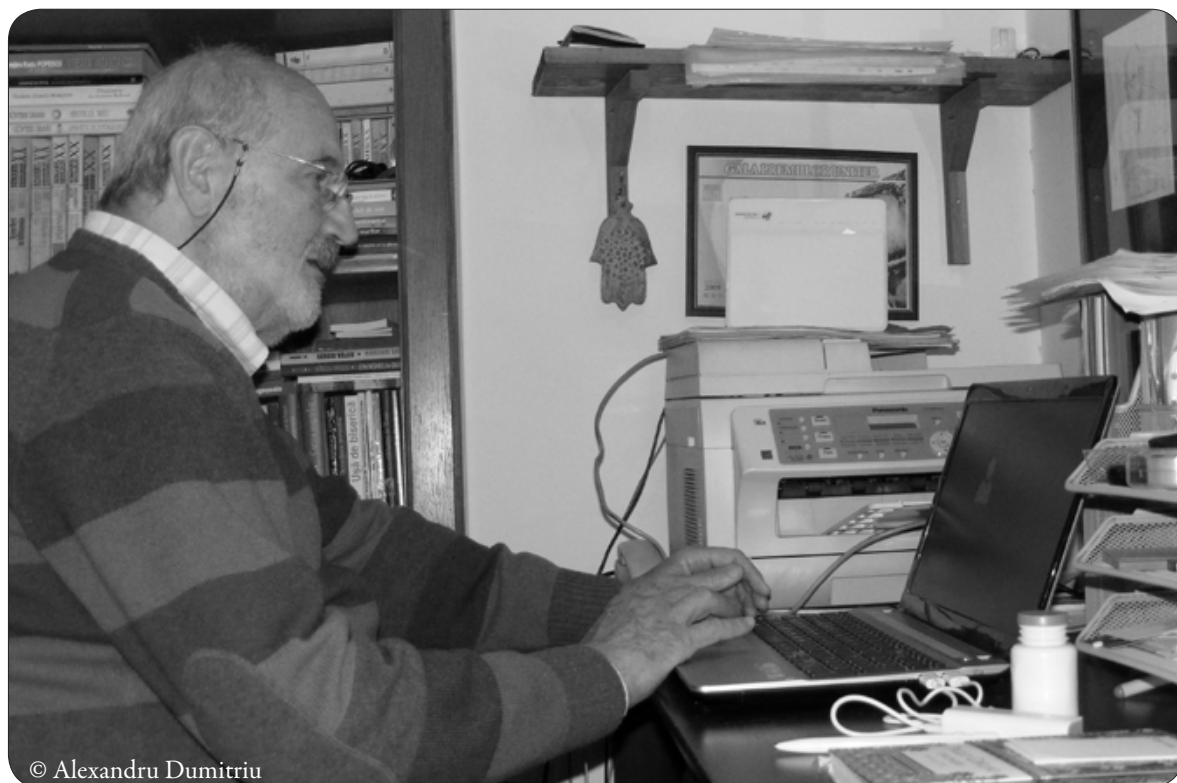
- Curiozitatea! Am avut de pățimit de pe urma comportamentului meu „neconform” și eram absolut sigur că am fost urmărit.

- *Nu v-ați temut că s-ar putea să încercați unele decepții răsfoidu-vă dosarul?*

- Nu, am un sistem nervos stabil! Dar lângă sala de studiu de la C.N.S.A.S. e un cabinet medical, pentru că au fost numeroase cazuri în care oamenii au avut atacuri de cord, atacuri cerebrale, leșinuri... Dacă vezi că te-a turnat mama ta, sau când mama vede că a fost turnată de copilul ei, dacă vezi că te-au turnat soț, soție, frate, soră, cei mai apropiați prieteni, sigur că te apucă damblaua!

- *De aceea vă întrebam dacă nu v-ați temut...*

- Nu, nu mi-a fost teamă. Am văzut turnătoriile, unele cu semnături sub acoperire, codificate, altele în clar. Erau oameni pe care îi știam, dar cu care n-aveam nici în clin, nici în mână. În urmă cu un an jumate mi-a venit o hârtie cu patru sau cinci semnături deconspirate. Erau actori care, între timp, au murit, era un regizor tehnic al Teatrului Național din Craiova care a ieșit la pensie și cu care am fost în relații foarte-foarte bune, un regizor foarte dedicat. Turnătorii ne semnificative, nu chestii care să însemne lucruri grave. Au fost și din acelea. Dar am descoperit și multe fapte mărunte, care m-au



© Alexandru Dumitriu

„Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros”

făcut mai degrabă să-mi fie silă de nivelul de la care puteau să fie luate în seamă niște lucruri. De pildă, unul zice că în ziua de cutare, în anticamera directorului de la „Nottara”, erau cutare și cutare și cutare, între care și eu. Tocmai murise Enrico Berlinguer, secretarul general al Partidului Comunist italian. Un om foarte bogat. Și zice ăla: „Regizorul Cornișteanu a spus că și lui i-ar conveni să fie comunist așa cum sunt conducătorii comuniști italieni, la banii lor!”. Și care-i chestia, ce să torni cu treaba asta?! Sunt destule lucruri de nivelul ăsta, murdăria de sub unghii...

- *N-ai avut, așadar, deziluzii puternice în „aventura” de la C.N.S.A.S.?*

- Am avut deziluzii puternice când am văzut luările de poziție cu ocazia interzicerii spectacolului *O scrisoare pierdută*, pe care l-am făcut la Craiova, în 1988. Acest caz figurează și într-o carte apărută la Cluj, sub egida Universității de acolo, cu spectacolele de teatru care au fost interzise în comunism. De asemenea, figurează la loc de frunte în Memorialul de la Sighet, alături de *Revizorul* lui Lucian Pintilie și de alte spectacole interzise.

- *Luările de poziție despre care vorbești aparțineau unor colegi ai dvs.?*

- Erau și ale unor colegi, și ale unor cunoscuți din lumea culturală a Craiovei, membri ai comisiilor ideologice care se ocupau de vizionări. Mă rog! Dar nimic din partea unor prieteni intimi sau rude. N-a fost cazul, din fericire!

- *Amiciția cu Ion D. Sîrbu este trecută?*

- Nu!

- *Sîrbu a avut șapte volume de urmărire informativă...*

- Eu am avut numai două! Sigur că el era mult mai urmărit decât mine, pentru că a fost și deținut politic. Eu am avut mari necazuri din cauza unor turnătorii în care se spunea că aș vrea să fug din țară. De multe ori nu mi s-au acordat vize de plecare. De asemenea, n-am fost angajat la „Nottara”, unde mi s-a propus asta după ce am făcut un spectacol foarte-foarte bun, în 1984, cu *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu, unul dintre puținele spectacole cu care mă mândresc...

Am lucrat mult, excesiv de mult

- *Cum așa?!*

- Păi nu mă mândresc cu prea multe! Am făcut 170-180 de spectacole. Dintre astea mă mândresc cu adevărat doar cu vreo 10-12.

- *Înseamnă că sunteți mai mult decât exigent...*

- Nu, sunt cu picioarele pe pământ! E adevărat, n-am făcut niciodată catastrofe. Dar asta nu e suficient. Am mai făcut încă vreo 20 de spectacole bune. Restul au fost spectacole care nu m-au făcut să scot pieptul înainte. Cred că 10-12 spectacole foarte bune înseamnă un scor onorabil.

- *Exersați „orgoliul modestiei” spunând aceste lucruri?*

- Nu, nu, nu! Chiar serios! Cam asta e... Eu am lucrat și foarte mult, excesiv de mult. În 45 de ani, am făcut, în medie, cam patru spectacole pe an. E destul de mult. Au fost ani în care am făcut șase, au fost ani în care am făcut două... Nu mulți regizori au făcut atâtea spectacole. Cred că dacă 10-15% dintre ele sunt de un nivel de la bun în sus e bine. Încă o dată zic: n-am făcut rebuturi. Dar am avut multe spectacole de serie. O parte dintre ele cauzate, pe vremuri, de faptul că a trebuit să fac și piese *contre-coeur*. Din fericire, n-au fost prea multe, însă a trebuit să le fac, pentru că erau în repertoriul teatrului. Altele pur și simplu n-au ieșit atât de bune pe cât aș fi dorit eu. Din varii motive. Și din vina mea, și din vina actorilor, și din vina scenografilor, adesea și din vina textelor...

Într-o piesă bună, există mai mult decât poate să arate un singur spectacol

- *V-au reproșat unii autori că n-ați izbutit să le duceți piesele în spectacole antologice?*

- Nu. În general, dramaturgii nu reproșează... A, singurul care mi-a reproșat, dar nu după, ci înainte de premieră, a fost Paul Everac. De fapt, nu mi-a reproșat nimic! Știindu-l cât este de convins că tot ce e scris de mâna lui nu poate fi scos dintr-un spectacol, i-am cerut permisiunea să tai câte ceva... Trebuia să fac, la „Nottara”, o

piesă a lui care mi-a plăcut. Stabilisem distribuția, decorul l-am lucrat cu regretatul Mihai Mădescu și cu Luana Drăgoescu. Era o piesă inspirată de cruciade, dar nu o piesă istorică, ci una care bătea în contemporaneitate. I-am cerut, deci, aprobarea de a tăia ceea ce am crezut eu că este în exces. Au fost două sau trei runde de întâlniri la el acasă, invitat la masă – doamna Everac gătea foarte bine! –, și am stat ore în șir tocmindu-ne pe replici. I-am explicat că, după părerea mea, finalul este prea lung, astfel încât ce construim în două ore se prăbușește în ultima jumătate de oră. Deznodământul nu mai venea, deși totul se terminase! Așa că i-am cerut să taie el, dacă vrea, din final, să dureze numai zece minute, nu treizeci – mă rog, acum dau cifre aproximative. N-a fost de acord. I-am spus că este dreptul lui, la fel cum este dreptul meu să nu fac

spectacolul. Și am renunțat. Asta este! Eu recunosc dreptul autorului de a fi stăpânul textului său. El l-a scris! Nu voiam să adaug textului, ci numai să elimin ceea ce era redundant sau ceea ce, cum să spun?, aducea, cum am zis, un deserviciu spectacolului. După părerea mea de om al scenei. La toate piesele din lume se mai taie. La

Caragiale este, după experiența mea, cel mai greu de tăiat. Sunt dramaturgi care îmi zic: „Dom’le, fă cum crezi!”. Pentru că textul lor rămâne textul lor, nimeni nu poate să îi scoată din tipăritură. Dar fiecare regizor are dreptul să-și aleagă varianta de text care să servească cel mai mult ideilor lui despre ce e în piesă. Totdeauna, într-o piesă bună, există mai mult decât poate să apară într-un singur spectacol. Din cauza asta, din fericire, apar atât de multe variante – toate bune – ale aceluiași text. În felul ăsta, regizorul pune accente mai mari pe anume părți ale textului, pe anume personaje sau lucruri, și mai puțin sau mai deloc pe altele. Pe alea eventual le elimină! D.R. Popescu, de exemplu, este unul dintre dramaturgii care își

spun: „Ia-o, nene, și fă ce vrei tu!”. Sigur că nu mă apuc să scriu eu în locul lor. Deși, de multe ori, sunt necesare unele intervenții, pentru că nu toți dramaturgii au același tip de simț al replicii și nu toți își „temperează” cantitatea de cuvinte pe care le scriu în replici. Sunt lucruri care, uneori, încarcă replicile. Într-un fel intră în gura actorului un text literar și în alt fel unul dramatic. Scrierea dramatică e diferită de cea a prozei. Din cauza asta trebuie să mai și înlocuiești cuvinte, să spui, de pildă, „ăsta” în loc de „acesta”. Bat câmpii, dar sunt, în principiu, ca filolog, atașat de cuvântul scris. Am și oarecare îndemânare în a transforma o replică lungă și plicticoasă într-una percutantă și mai scurtă. Însă dreptul scriitorului de a i se pune în scenă piesa pe care a scris-o el este inalienabil. Degeaba vreau eu să fac un spectacol despre

prostituțiile din Roma dintr-o piesă care vorbește despre Maica Tereza! Evident că exagerez acum.

- S-a întâmplat să lucrați cu autori ai pieselor în pregătirea unor spectacole?

- De multe ori! Am lucrat cu Dolfi Solomon, cu Teodor Mazilu, cu Radu F. Alexandru... Și cu atâția alții!

- Cu Marin Sorescu ați lucrat?

- Pe Marin Sorescu l-am consultat în legătură cu varianta de text pe care o propuneam.

N-a avut nimic împotrivă. Cu Băieșu am lucrat la prima variantă a *Preșului*, pe care l-am pus la Craiova, la începutul anilor ’80.

- Și care, de curând, tot în regia dvs., se joacă la Naționalul bucureștean [premierea a avut loc la 21 martie 2019, n.m./A.D.]...

- Acum e cu totul altă variantă!

- De ce v-ați întors la această piesă?

- Pentru că *Preșul* de la Craiova a fost unul dintre spectacolele pe care mă bucur că le-am făcut. S-a jucat de peste 300 de ori la Craiova. Pentru un teatru din provincie, 300 de reprezentații este enorm. A avut un succes uriaș și la Craiova, și pe unde a mai ajuns. Vară de vară, timp de aproape zece ani, spectacolul mergea

Fiecare regizor are dreptul să-și aleagă varianta de text care să servească cel mai mult ideilor lui despre ce e în piesă. Din cauza asta, din fericire, apar atât de multe variante – toate bune – ale aceluiași text

„Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros”

în turneu la mare. Stăteau actorii câte zece zile, două săptămâni într-un loc și în fiecare seară jucau în altă stațiune de pe litoral. Și, timp de zece ani, *Preșul* s-a tot dus și jucat pe litoral. Am fost, evident, și în alte locuri, și la București...

- Cu *Sîrbu*, căruia i-ați montat „*Pragul albastru*” la Piatra-Neamț, ați lucrat?

- Nu. În timpul repetițiilor, Gary era la Craiova, eu la Piatra-Neamț. Dacă aș fi fost la Craiova, fără îndoială că aș fi lucrat. În orice caz, am tăiat mult din text. Mi-ar fi folosit să lucrez cu Gary. Sunt acolo lucruri pe care nu le stăpâneam din povestea piesei, din ce a însemnat contextul ei... Poate ar fi ieșit mai bine. N-a fost un spectacol rău, dar nu era unul care să aibă mare succes, subiectul piesei nu era atractiv pentru marele public.

ION D. SÎRBU

ȘOARECELE B

ȘI ALTE POVESTIRI

Regizorului meu la „Pragul Albastru”
lui Mircea Cornișteanu
cîtu proze «ucise» prin 1957 - și,
reînviat printr-o adevărată minune
(de un vrăjitor care se cheamă Istorie)
Cu cele mai bune sentimente

Craiova 7-IV-983

Gary Sîrbu



Dedicație primită de Mircea Cornișteanu de la Ion D. Sîrbu, pe volumul *Șoarecele B și alte povestiri*: „Regizorului meu la «Pragul albastru», lui Mircea Cornișteanu, câteva proze «ucise» prin 1957 și reînviat printr-o adevărată minune (de un vrăjitor care se cheamă Istorie). Cu cele mai bune sentimente, Gary Sîrbu Craiova 7 IV '983”.

caiete critice

Dacă era după mine, îl puneam pe Caragiale pe toate bancnotele!

- Ați realizat, pe scena craioveană, prima integrală Caragiale. De unde pasiunea pentru Caragiale?

- A fost, poate, o predestinare ca numele lui Caragiale să mă urmărească și înainte de a mă apuca de teatru și după... Am învățat la liceul „Caragiale” din București înainte de a-mi trece prin minte că o să dau admiterea la Institutul de Teatru „I.L. Caragiale” și că primul spectacol al carierei mele, la Craiova, va fi o piesă de Caragiale. Am realizat, până acum, în jur de 25 de spectacole pe textele lui. Evident, fiind atât de multe, n-au fost numai piese. Sunt primul care a făcut un spectacol inspirat din corespondența lui Caragiale, *Al matală*, Caragiale se numește. L-am făcut la mai multe teatre – la Craiova, la Ploiești, la Piatra-Neamț – și, apoi, la Televiziunea Română, cu Radu Beligan, Mircea Albulescu, Florin Zamfirescu, Cornel Revent și Șerban Ionescu... Am făcut multe spectacole Caragiale. De ce? Pentru că, păstrând proporțiile, avem o privire asemănătoare asupra lumii. Îmi place să cred că am afinități electice cu Caragiale. Am un tip de umor care e foarte apropiat de cel al lui Caragiale. Am aceeași privire ironică și sarcastică asupra lumii și asupra mea. Am o autoironie care m-a ajutat de multe ori să scap de necazuri. Dacă tu ești primul care spui ceva rău despre tine, eviți să spună alții!

- Credeți că e cazul să se spună asemenea lucruri?

- A, sigur că da! Nu să spui că ești un ticălos. Nu! Dar dacă spui „Băi, ce nas strâmb am!”, gata, nimeni nu-ți mai zice că ai nasul strâmb, pentru că ai spus tu primul! Revenind, am studiat foarte aplicat tot ce-a scris Caragiale și am credința că el este, înaintea lui Eminescu, cel mai important scriitor al românilor.

- Îi stă bine lui Caragiale pe bancnota de 100 de lei?

- Dacă era după mine, îl puneam pe Caragiale pe toate bancnotele, așa cum e Regina Angliei pe toate bancnotele și pe toate timbrele! Nu vreau

nicidecum să scad valoarea lui Eminescu. Dar Eminescu nu avea organul unui mare satiric, de tipul Rabelais, de tipul Swift, de tipul Gogol, cum avea Caragiale, care, după părerea mea, din iubire față de această lume în care s-a născut și a trăit, i-a pus oglinda în față, necruțător, din dorința de a-i ajuta pe compatrioții lui, prezențați așa cum sunt prezențați, să se corijeze. Numai marii satirici ai lumii sunt cei care râd de lumea care îi înconjoară și, prin asta, râd și de ei înșiși, se includ acestei lumi. Spune Gogol în *Revizorul*: „De cine râdeți? De voi râdeți!”. Caragiale a reușit să coboare în cele mai adânci straturi ale omului trăitor prin zona asta a lumii, descoperind lucruri la care Eminescu nu a ajuns. În gazetărie, în publicistica lui, Eminescu a vorbit despre toate relele societății lui. A vorbit cu strălucire, dar și cu unele excесе. Eminescu a avut excesele pe care le-a avut, așa cum și alți mari oameni de cultură ai lumii le-au avut. Dar noi nu pentru asta îi iubim. Merită să fie iubiți, făcând abstracție de lucrurile astea, însă fără a le uita. Așadar, pentru mine, Caragiale este primul! Asta nu înseamnă că toată

lumea trebuie să gândească la fel. Nu încerc să coving pe nimeni că am dreptate.

- Cum vi se pare teatrul lui Eminescu?

- Un teatru ne jucabil. Nu neapărat pentru că e în versuri. Deși, în momentul de față, spectacolele în versuri nu prea mai aduc spectatori. Acolo e mai mult poezie decât dramă. La teatru nu e suficient să rostești vorbe frumoase... Dramaturgii se bazează pe existența conflictului. Or, conflictele din dramaturgia eminesciană nu mi se par foarte interesante. Da, la nivelul analizei literare, găsești strălucirea lui Eminescu, nu sunt, în niciun caz, niște lucrări scrise pe un colț de masă. Au încercat regizori de

o aleasă intelectualitate – cum a fost, de pildă, Ionel Olteanu – să facă spectacole din piesele lui Eminescu. Dar eu nu știu de vreun succes cu vreo piesă de Eminescu.

Destui privesc România ca pe o țară de mâna a cincea, ca pe un preș

- Există, în momentul de față, o piesă care vă obsedează sau care vă atrage?

- De obsedat, nu mă obsedează niciuna. De atras, mă atrag multe. Citesc piese de teatru, lucrez... Spuneam de *Preșul*. L-am refăcut cu altă variantă de text și cu destule alte soluții regizorale decât în spectacolul de la Craiova, pe care, evident, mi-l amintesc cu plăcere, dar vag, nu în amănunte, au trecut aproape 40 de ani de când l-am făcut... Gândindu-mă ce piesă să-i propun lui Caramitru pentru un nou spectacol la Teatrul Național, mi-am amintit de textul lui Băieșu. Și, amintindu-mi, mi-am dat seama că tot ăia suntem. Nu s-a schimbat mai nimic în mentalitatea noastră, în relațiile interumane ale lumii – majoritatea în România – care tră-

iește la bloc. Asta e una. Dar, în al doilea rând – iar ăsta e un strat mai profund –, în mentalitatea individului care viețuiește pe meleagurile carpa-to-danubiano-pontice e foarte-foarte important și cu efecte greu de prevăzut și de controlat „ambițul”, despre care vorbea și jupân Dumitrache: „Eu am ambiț, domnule, când e vorba la o adică de onoarea de familist...”. În piesa lui Băieșu, Pamfil, proprietarul preșului, se pregătește să-l asasineze pe cel care se șterge pe preșul lui și i-l umple de noroi. În mentalitatea zonei sunt mult prea des – și se văd zilnic, la televizor – asemenea proporții uriașe pe care le iau lucrurile pornite din te miri ce. Făcutul țânțarului armăsar,

„Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros”

care poate să ne bage, cum zice același Caragiale, „la cremenal”. În *Preșul*, cum spuneam, este vorba despre dreptul de proprietate. Sunt atâtea și atâtea crime care au avut loc pentru că unul și-a pus gardul cu 10 centimetri pe pământul altuia și care l-a omorât pentru asta! Și, considerând că lucrurile n-au progresat mai deloc în ceea ce privește lumea *Preșului*, i-am propus piesa lui Caragiale, care a fost imediat de acord. Am avut o idee de care sunt bucuros că mi-a trecut prin cap: cea pe care o poate vedea tot omul care merge la Teatrul Național și privește afișul!

- În care apare un preș de forma României...

- România ca preș...

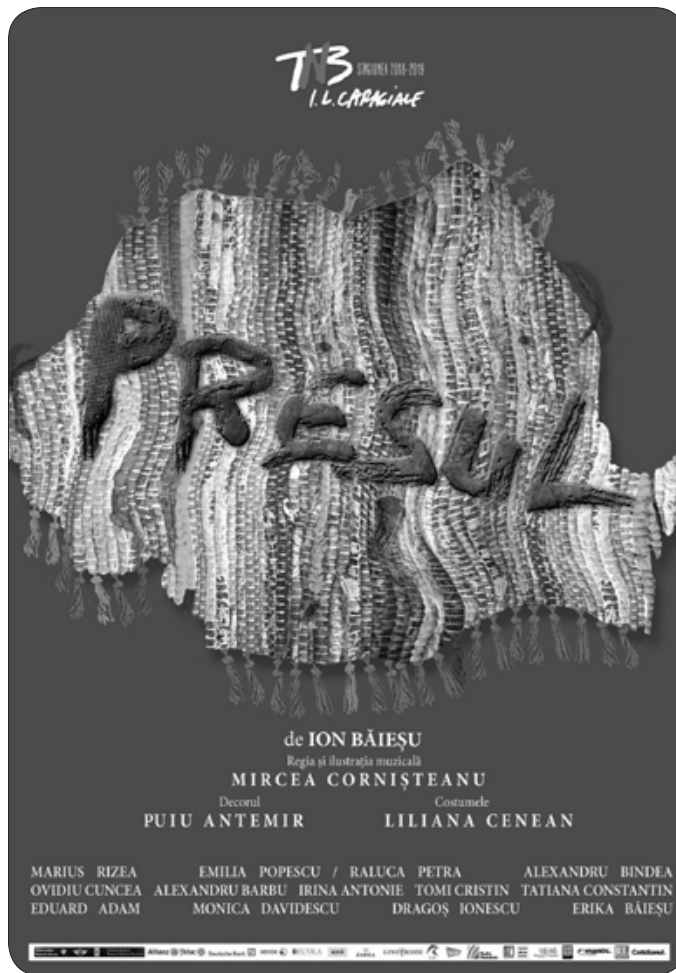
- Al cui?

- Al multora! Cine vrea se șterge pe el! Nu știm cine sunt ăia, dar toți pot să se ștergă pe preșul care e România. Și asta, la nivel macro, se poate vedea și după cum suntem tratați de colegii din Uniunea Europeană, cum își permit toți să ne dea sfaturi, și

nu numai sfaturi, cum încearcă să ne impună anume soluții în ceea ce privește administrarea țării... După cum multă lume privește România ca pe o țară de mâna a cincea, ca pe un preș, căcă pe ea ca pe un preș, ștergându-și pantofii de noroi. Și faptul că, pe afiș, scrie *Preșul* cu litere de noroi e un semn foarte limpede, cred eu. A fost ideea mea, pe care graficianul a transpus-o în afișul care se vede.

- Dacă unii se vor simți ofențați de această idee?

- Să fie sănătoși! N-am făcut un afiș ca să ofensez pe cineva. E o idee care îmi aparține și pe care o recunosc. Dacă se simte cineva ofențat – poate să mă dea în judecată, poate să mă înjure pe stradă, specificând că mă înjură pentru că am făcut un asemenea afiș. Dar nu cred.



Oglinda ca o fereastră în care e altcineva

- Apar, totuși, destule inflamații...

- Dom'le, inflamații sunt! Depinde cine se inflamează. Dacă se inflamează naționaliștii de doi bani, pentru care chestia de bază e cântarea „Noi suntem români, noi suntem români, noi suntem aici pe veci stăpâni!”, considerând că ăsta e adevăratul patriotism, atunci este în regulă! Eu am încercat, prin spectacolul ăsta, dar și prin multe alte spectacole pe care le-am făcut de-a lungul timpului,

să așez în fața spectatorilor o oglindă, să le dau ocazia celor care înțeleg despre ce e vorba, nu celor care vin să se rădă la trei glume, să le pun în față o oglindă în care, dacă se recunosc... Că tendința noastră este să nu ne recunoaștem! Îl văd în oglindă pe unul care e strâmb și caraghios, dar nu sunt conștient că eu mă văd în oglindă. Nu, eu privesc oglinda ca pe o fereastră în care e altul. Și tendința e să râd de ăla, că doar nu

e vorba de mine, Doamne, iartă-mă! Deci, mă adresez celor care au capul pe umeri și gândesc cu mintea lor, ca să se vadă, să se recunoască și, în felul ăsta, să aibă șansa să încerce să nu mai arate așa cum se văd acolo.

- *O pledoarie pentru spirit critic...*

- Și autocritic. În momentul în care devii conștient de faptul că ești murdar pe față și te-ai șters, înseamnă că ai scăpat de ceva care nu-ți face cinste sau care te face caraghios. Și e foarte bine dacă ai scăpat de ceva care nu e în regulă!

- *V-ați gândit că acest afiș ar putea fi interpretat și ca o idee de natură conspiraționistă, cu așezarea acelui preș pe teritoriul României, ca și cum România este supusă unui tratament inferior?*

- Nu știu ce să zic... Încă o dată: acest afiș reprezintă gândirea mea asupra lumii *Preșului*! Oricum, nu poți niciodată să împaci pe toată lumea. Niciodată nu se poate asta! Totdeauna vor exista și păreri contra. Și e foarte bine să existe! Ne putem așeza și discuta despre asta.

- *E lumea pregătită, în momentul de față, pentru dialog?*

- Evident că nu! Dacă o să mă recunoască pe stradă cei care sunt „reziștii” față de spectacolul meu, să-mi dea ce merit, după părerea lor! Nu m-am gândit la asta... Sigur, sunt conștient că s-ar putea ca unii sau alții să fie nemulțumiți de ideea pe care am avut-o. Ce să fac?! Dacă aș fi făcut un afiș în care arătam un lan de grâu mănos, cu sonde și cu fete frumoase, îmbrăcate în frumoase costume naționale, care dansează hore – râdeau alții de mine! Nu poate să fie împăcată toată lumea. În plus, n-am făcut afișul fără ca Teatrul Național să nu fie de acord cu el. Caramitru ar fi putut să zică: „Stai, bă, cum să arătăm noi așa ceva la Teatrul Național?!”. S-ar fi putut opune. Mai ales că, la avanpremieră, apăruse un alt afiș, despre care nu mă întrebase nimeni nimic! A fost un afiș care n-avea nicio

legătură cu nimic, erau niște fețe ale actorilor, puse pe fondul unui covor cu Răpirea din serai! Un afiș de şușanea! L-am sunat pe Caramitru și i-am spus că nimeni nu m-a consultat – cum ar fi fost normal – când s-a făcut acel afiș cu care nu sunt de acord și că o să-i propun altceva. Și a zis: „Bine, dom’le!”. Așa s-a „comis” afișul ăsta!

Multă lume crede că democrația înseamnă să ceri și să nu oferi nimic

- *E limpede că perspectiva dumneavoastră nu e una ostilă, ci una care îndeamnă la o viziune lucidă... Cât credeți că va mai rămâne România la această condiție?*

- Din păcate, va dura încă mulți ani. De ce?

Pentru că, după mine, totul pornește de la educație, de la învățământ. Atâta timp cât școala nu va reuși să scoată pe piață oameni care să gândească ca în 2020, nu ca în 1970 sau 1820, lucrurile nu vor progresa. Dar pentru asta, Statul trebuie să investească în învățământ, în așa fel încât elevii să aibă parte de dascăli buni... Fără asta, nu cred că putem progresa. La fel cum, atâta timp cât clasa politică ajunge clasă politică numai prin oameni cu merite de lipit afișe pe stradă și, mai ales,

peste afișele altora, și se remarcă în felul ăsta... Dacă a pus afișe pe stânga, el e un om de stânga, dacă a pus pe dreapta, el e un om de dreapta! În țările mai acătării nu se poate gândi cineva să ajungă om politic, nu se poate să se apuce de treaba asta fără să fi făcut o școală de Științe politice. Nu se poate să ajungi senator dacă măcar o perioadă n-ai dus servieta unui senator! Încerc să fac niște metafore mai mult sau mai puțin reușite. Politica este o profesie. Ei, atâta timp cât lucrurile astea elementare pentru bunul mers al unei administrații, deci, al unei țări, învățământul, sistemul de sănătate nu funcționează așa cum

Atâta timp cât școala nu va reuși să scoată pe piață oameni care să gândească ca în 2020, nu ca în 1970 sau 1820, lucrurile nu vor progresa. Dar pentru asta, Statul trebuie să investească în învățământ, în așa fel încât elevii să aibă parte de dascăli buni...

„Dacă reușesc să-i fac pe actori să joace bine și să se vadă ei și nu eu, sunt cel mai bucuros”

caiete critice

trebuie, e greu să prevezi un termen apropiat „schimbării la față a României”... Sigur că se înaintează. Sigur că, din '89 până acum, se simt progrese însemnate în ceea ce privește nivelul de viață. Sigur că puțină lume – tot mai puțină lume – apreciază libertatea de mișcare care există acum. Pentru că se ridică mereu noi generații, care habar n-au cum a fost înainte! Puțină lume apreciază faptul că poți înjura, în gura mare, pe cine vrei, fără ca, în principiu, să pățești ceva. Dacă șușotești pe la colțuri că e ceva în neregulă, nu ești arestat a doua zi fiindcă te-a auzit unul și te-a turnat și ești luat de „contrarevoluționar”. Toți cred că libertatea li se cuvine. Și multă lume crede că democrația înseamnă să ceri și să nu oferi nimic, să strigi în gura mare că ai drepturi, dar să nu faci nimic pentru a le merita.

Am avut noroc în viață

- *Îmi place puloverul dvs. Găseați asemenea modele în România socialistă?*

- Nu! Acum, da... Puloverul ăsta nu e luat din România. Îmi cumpăr multe lucruri din

străinătate numai pentru că sunt modele pe care aici nu le găsesc. Dar modele comparabile, oricând! Și îmbrăcăminte, și încălțăminte de cea mai bună calitate se pot găsi și în România. E adevărat că, de multe ori, mai scumpe decât „afară”. Însă îmi place să mă schimb zilnic. Nu port aceleași haine. Mă schimb foarte des.

- *Vă îngăduiați și înainte de '89 asta?*

- Nu la nivelul ăsta! Eram și mai sărac și, oricum, se găseau lucruri mai puține. Acum, când mai am puțin până la „marea trecere”, am mai mulți bani în buzunar și pot să-mi permit mai multe decât îmi permiteam înainte.

- *Regrete aveți în „buzunar”?*

- Regrete? Nu cred! Cred că am avut o viață norocoasă, că am fost un om norocos. Am două fete reușite și șase nepoți. Am marea satisfacție că ambele mele proenituri n-au nevoie de mine, nu-mi sunt o povară. Sunt bucuros că nu trebuie să le port în spinare, că n-am grija lor, și sunt mândru de ele că au reușit să se descurce foarte bine în viața lor. Am avut o viață lipsită de mari necazuri. Am făcut cam ce-am vrut și ce mi-a plăcut. Trăiesc, de 30 și ceva de ani, alături de o persoană în care pot spune că mi-am găsit adevărata jumătate. Am fost căsătorit, am divorțat, așa cum se mai întâmplă, iar de 30 de ani sunt împreună cu o femeie care este chiar poate ceva mai mult decât jumătatea mea. Am o casă pe care o vezi, e o casă îndestulătoare pentru două persoane, umblu mult prin lume, n-o să mor fără să fi văzut o mare parte din minunăția asta de planetă pe care trăim. Încă mai lucrez, mi-a dat Dumnezeu sănătate, n-am fost niciodată bolnav. Cred că sunt o persoană care a avut noroc în viață. Regret un singur lucru: că am 75 de ani în loc să am 57! ■



© Alexandru Dumitriu

Mogoșoaia, 6-7 aprilie 2019

EUGEN SIMION

Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură,
directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”
*Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section,
Director of the “G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory*
e-mail: eugen.simion@fnsa.ro

Grigore Brâncuș 90

Abstract

Acest articol este un portret moral-afectiv consacrat eminentului lingvist Grigore Brâncuș, membru al Academiei Române, la împlinirea a 90 de ani. Autorul rememorează întâlnirile din anii studenției cu viitorul său prieten, pe atunci asistent al profesorului Al. Rosetti, și evidențiază meritele savantului gorjean – rudă a celebrului sculptor din Hobița – într-o știință atât de importantă pentru istoria și viața spirituală a unui popor. Specializat în domenii esențiale, precum fondul traco-dac al limbii române, vocabularul autohton sau morfologia limbii române, profesorul Grigore Brâncuș este un om de cuvânt, un bun român-european, un om de știință lucid, care ține la colegii de breaslă și își venerază părinții spirituali, între aceștia aflându-se Al. Rosetti și Iorgu Iordan.

Cuvinte-cheie: Grigore Brâncuș, știință filologică, istoria limbii române, lingvistică, substrat

This article is a moral-affectionate portrait dedicated to the eminent linguist Grigore Brâncuș, a member of the Romanian Academy, on his 90th birthday celebration. The author recalls the meetings he had during his University years with his future friend, an assistant of professor Al. Rosetti at the time, pointing out the merits of the academic from Gorj – a relative of the famous sculptor from Hobița – in such an important science for the history and the spiritual life of a nation. Specialized essential areas, such as the Romanian language thracian-dacian fond, the vernacular vocabulary or the morphology of the Romanian language, professor Grigore Brâncuș is a trust-worthy person, a good Romanian-European citizen, a lucid academic who is fond of his peers and who venerates his spiritual parents among which Al. Rosetti and Iorgu Iordan.

Keywords: Grigore Brâncuș, philology, history of Romanian language, linguistics, substrate

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ Nr 54PCCDI/ 2018.

Aflu, din cercul lui de prieteni și admiratori, că profesorul Grigore Brâncuș, membru titular al Academiei Române, împlinește 90 de ani. Întâi m-am mirat (când au trecut, oare, atâția ani?), apoi m-am bucurat. Sporul de ani, cum îi spunea G. Călinescu, pentru a evita termenul antipatic de bătrânețe, este un moment de bucurie, pentru că o viață lungă, trăită în demnitate, este un succes al omului. Nu-i ușor să ajungi la vârsta patriarhilor. Iorga scrie, în *Cugetările* sale, că bătrânețea este o „situație morală” și se simt bătrâni „numai aceia care n-o înțeleg”. Cioran, moralist radical, *doctor în îndoieli*, consideră bătrânețea o „rușine”. Bătrânii țărani români o socotesc o fatalitate și nu vorbesc mai niciodată de ea. Primesc fatalitatea în liniște și o trăiesc, am sentimentul, fără mari anxietăți sau, dacă le au, le trăiesc în tăcere, ca și când ar privi un lent crepuscul.

M-am luat cu vorba și am părăsit, fără să vreau, tema acestor însemnări rapide, începute într-o dimineață bucureșteană care, după ce a trecut prin răsturnări spectaculoase ale vremii, pare a-și reintra, azi (3 februarie), în ritmuri cosmice normale. În *bună rânduială*, cum ar spune Sadoveanu.

Tema mea este, așadar, să scriu despre un om pe care îl stimez enorm și, dacă îmi îngăduie să-i spun, am pentru el un sentiment incoruptibil de prietenie afectuoasă. Grigore Brâncuș este un intelectual de rasă, cum ziceau cei dinaintea noastră, adică un mare lingvist. Ultimul, deocamdată, pe care îl mai avem. Elev al lui Al. Rosetti, el s-a specializat în câteva domenii ale acestei importante discipline, cum ar fi *fondul traco-dac al limbii române, vocabularul autohton, istoria cuvintelor, morfologia limbii române, introducerea în istoria limbii române* și altele, pe care generațiile mai noi de lingviști le-au părăsit, pentru a îmbrățișa metodele și specialitățile impuse de structuralism și poststructuralism. Profesorul Brâncuș este, așadar, un om învățat și un spirit bine orientat într-o știință (lingvistica) atât de

importantă pentru istoria și viața spirituală a unui popor. Limba este, se știe, primul și cel mai important semn al identității. *Cine are o limbă* – spune, într-un vers, poetul basarabean Grigore Vieru – *are o patrie*. Și el, poetul, trecând prin ceea ce au trecut românii de peste Prut în ultima jumătate a secolului al XX-lea, știe ce spune. *Limba română este patria mea*, mărturisea alt poet, șef al generației sale și cel mai important poet român de după Arghezi, anume ploieșteanul Nichita Stănescu. Profesorul Brâncuș are, așadar, și multe motive, în afară de acelea legate de profesiunea pe care și-a ales-o cu decenii în urmă, să nu părăsească istoria limbii române – cu stratul și substratul ei – și să-i certe pe tinerii săi colaboratori din Institutul „Iorgu Iordan - Al. Rosetti” –, să-i certe pedagogic, cu blândețe și iubire intelectuală – pentru că, interesați de metodele și temele lingvisticii postmoderne – arată mai puțină tragere de inimă pentru rădăcinile limbii române și evoluția ei într-o istorie complexă și aluvionară.

Am pornit cu gândul nu să vorbesc despre știința filologică a fostului asistent al lui Al. Rosetti și actualul membru al Academiei Române, ci despre omul Grigore Brâncuș de care mă leagă, repet, un imperturbabil sentiment de stimă și prietenie. L-am văzut prima oară în timpul studenției mele. A apărut într-o zi în amfiteatrul Odobescu, însoțit de reputatul profesor Al. Rosetti, cunoscut de mine – acesta din urmă – din portretul pe care i-l făcuse G. Călinescu în *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Al. Rosetti nu-l dezmințea. Volubil, cu privirea ce părea că trece absentă peste studenții din amfiteatru, spre ceva indistinct, prietenul lui Arghezi, Camil Petrescu și G. Călinescu își ținea cursul într-un stil mai degrabă familiar, demonstrativ, decât în stilul tradițional impus în universitatea românească de Maioreșcu și de elevii săi (*stilul expunerii magistrale*). Marele lingvist, cu reputație și în viața literară, urmașul unei familii domnitoare, nu părea a fi un bun orator. Expunea sacadat, fragmentar,

facea paranteze și, din când în când, se uita pe hărțile pe care le avea pe catedră. Publicase o carte fundamentală (*Istoria limbii române*) – o carte ce rămâne și azi un punct de referință în materie – și, acum, în amfiteatrul înțesat de studenți, explica unele particularități ale limbii în evoluția ei din 1521 până azi. Noi, studenții, îl simpatizam, pot spune chiar că îl iubeam, între altele, pentru că intra cu întârziere în sala de curs și pleca, totdeauna, cu un sfert de oră mai devreme...

Lângă acest fabulos personaj apare, repet, într-o zi un tânăr înalt, armonios construit, cu fața smeadă, deloc locvace (locvacitatea este o veche meteahnă în universitatea românească și, după câte îmi dau seama, ea n-a dispărut nici azi!), iar când trebuia să vorbească, vorbea fără artificii stilistice, direct, exact, convingător. Seminarul cu el (seminarul de limbă nu este, prin natura lui, niciodată ușor, înveselitor pentru studenții filologi), seminarul condus de tânărul asistent al lui Al. Rosetti, zic, nu era deloc rigid, apăsător, dimpotrivă, decurgea în liniște și cu folos. Intrigat de numele său, am căutat să aflu dacă este sau nu rudă cu marele sculptor. Era, este, vine din același spațiu oltenesc (Hobița – Peștișani), acolo unde – scrie alt oltean, agitatul, mesianicul Petre Pandrea, s-a născut *spiritul cobilițar*, menit, după el, să cucerească lumea intelectuală a planetei, după ce Constantin Brâncuși, pornind pe jos din Hobița natală, cucerise Parisul și, apoi, se instalase în fruntea sculpturii din secolul său. Am aflat, așadar, că asistentul nostru de limba română se trage din aceleași locuri și că legătura familiei sale cu artistul este reală și foarte strânsă. Un argument în plus, pentru mine, să-l simpatizez de la început pe acest lingvist învățat, demn, lipsit de mofturi și de aroganță, cum manifestau alții. Este fiu de preot ortodox și are unsprezece frați. Am reținut oare bine că el, Grigore Brâncuș, este cel mai mare dintre ei?

M-am împrietenit, apoi, cu el și am continuat să păstrăm relații cordiale și după ce am devenit, eu însumi (în 1964/ 1965), după

cinci ani de șomaj, *cadru universitar* – cum se zicea atunci. I-am urmărit, cum am putut și cât m-am priceput, studiile pe care le-a publicat și, într-un rând, am scris despre ediția Hasdeu (*Etymologicum Magnum Romaniae* și, separat, *Istoria critică a românilor*) pe care a publicat-o. Îl întâlnesc și azi, la Academia Română, și, din când în când, vorbim la telefon. A rămas același om serios, spirit cumpănit, liniștitor, tot mai rar în lumea agitată și confuză de azi. Este, în continuare, ceea ce se cheamă un *om de cuvânt*, un *om de bine*, un om care ține drumul drept și, spre deosebire de mulți alții din intelighenția românească, nu se leapădă de tradițiile spirituale românești, pentru a îmbrățișa, cu ardoare și inconștiență, fantasmеle globalismului. Este, din acest punct de vedere, un bun român-european. Adică un autentic om de știință, lucid, erudit, deloc gălăgios și revendicativ. Ține la oamenii din breasla sa și își venerează părinții spirituali, în ocurență pe Al. Rosetti – „marele grec” și pe Iorgu Iordan – „incoruptibilul stareț” – cum i-am zis eu, într-un rând, acestuia din urmă.

Profesorul de istoria limbii române a publicat, în ultimi ani, o carte despre *limba lui Marin Sorescu*. Admirabilă! El cercetează și confirmă autenticitatea limbajului din *La Liliaci* și reconstituie originea și istoria lui, dar și valorile stilistice pe care le sugerează. Am citit-o cu folos și, pot mărturisi, mi-a plăcut să văd că Marin Sorescu, mare dramaturg și, alături de colegul de generație și comilitonul său, Nichita Stănescu, mare poet cu *La Liliaci* și, în genere, cu poemele lui fanteziste și ironice, Sorescu – zic – a devenit obiect de studiu academic. *Spiritul cobilițar* continuă, așadar, să acționeze în cultură. Nu dă, deocamdată, semne de lenevie intelectuală. Moralistul G. Ibrăileanu scrie, într-un aforism din *Privind viața*, că omul fericit este acela care *umblă bine prin natura sa*. Nu știu cât de bine călătorește Grigore Brâncuș prin natura ființei sale, dar văd că el umblă bine prin spațiul filologiei românești. La mulți ani, Domnule academician și iubite prieten! ■

LUCIAN CHIȘU

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu” al Academiei Române

“G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory of the Romanian Academy

e-mail: lucianchisu@gmail.com

Prolegomena la o ediție critică de *Opere* Fănuș Neagu (I)

Abstract

Tema acestui articol o reprezintă modalitățile de realizare a unei ediții critice din opera literară a lui Fănuș Neagu (1932-2011), unul dintre cei mai prolifici scriitori români, cu o activitate literară extrem de diversificată, desfășurată pe distanța a cinci decenii. Repartiția operei pe secțiuni și în volume întâmpină unele dificultăți organizatorice, a căror cauză o constituie numărul mare al textelor publicate de scriitor de-a lungul vieții și dispersia acestora, dar și faptul că, în anii 2007-2008, Fănuș Neagu a renunțat la o parte dintre schițele, povestirile și nuvelele sale, redimensionându-și proza scurtă la un format *ne varietur*. În articol se discută despre necesitatea de a pune în acord principiile care stau la realizarea unei ediții critice, prima secvență prezentând situația de fapt premergătoare începerii ediției critice.

Cuvinte-cheie: Fănuș Neagu, literatură română, proză, roman, teatru, publicistică literară, ediție critică

The topic of the present article is the modalities of compiling a critical edition of the works of Fanus Neagu (1932-2011), one of the most prolific Romanian writers, with a diverse literary activity, unfolded over five decades. The ordering of the works by sections and volumes meets some organizational difficulties caused by the great number of the texts the author published over a lifetime and their scattering, as well as the fact that between 2007-2008 Fanus Neagu gave up a part of his short novels, tales reworking his short fiction in a *ne varietur* format. The article points to the necessity of aligning the principles of compiling a critical edition, the first part presenting, in fact, the state of work before starting the critical edition.

Keywords: Fanus Neagu, Romanian literature, fiction, novel, theatre play, literary magazines, critical edition

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ Nr 54PCCDI/ 2018.

Activitatea scriitoricească a lui Fănuș Neagu (05.04.1932, Grădiștea de Sus, județul Râmnicu-Sărat, actualmente jud. Brăila – 24.05.2011, București) s-a manifestat sub multiple ipostaze, toate rezumându-se la o unică preocupare: literatura. A fost autor de schițe și povestiri, nuvelist, romancier, dramaturg, memorialist, gazetar (sport, reportaj, eseu, proză lirică), realizator de scenarii cinematografice, pamfletar și polemist de temut. De aici au rezultat câteva zeci de volume care, deși aparțin unor genuri diferite, prezintă pe orice pagină particularitatea de a face lesne vizibil „stilul fănușian”, unic, deci inconfundabil prin înalta lui relevanță artistică. Publicistica sa - partea cea mai voluminoasă din operă - nu intră sub incidențele și rigorile care scindează jurnalismul de literatură. Dimpotrivă, eseurile, reportajele și cronicile sportive publicate de... jurnalist erau citite ca literatură, cum, de altfel, și sunt.

În plan biografic, Fănuș Neagu a debutat la 22 de ani și a continuat să scrie și să publice până la sfârșitul vieții, adică mai bine de o jumătate de secol. În tot acest răstimp, scriitorul a fost o prezență pitorească în rândul confrăților, devenind el însuși un „personaj” în jurul căruia s-au țesut legende. Alături de Nichita Stănescu, Fănuș Neagu rămâne în amintirile contemporanilor cu imaginea unui boem incurabil, dedat la toate plăcerile vieții¹. Un număr impresionant de „întâmplări aiurea” așterne peste opera prozatorului vâlul magic al traiului fără prejudecăți. Bine

conservate în mentalul colectiv, episoadele al căror protagonist era s-au infiltrat masiv și anecdotic în biografia scriitorului, încât tentația de a scrie *Viața neromanțată a lui Fănuș Neagu* îi încearcă pe mulți dintre cei care l-au cunoscut îndeaproape. Umorel lui jovial, fulgerat de replici tăioase și memorabile, lua alura unui autentic spectacol al spiritului liber, nonconformist, cu adaos de culoare și optimism în cenușiul de zi cu zi.

Ar fi nedrept, însă, ca ele să devanseze creația artistică a acestui alchimist al limbii române. De aceea, este cazul să reamintim măcar unele dintre meritele scriitorului, datorate talentului său înnăscut și sacrificiilor asumate în celebrarea lui, de-a lungul întregii existențe: a fost de patru² ori laureat cu Premiul Uniunii Scriitorilor; la numai 34 de ani, în 1965, era, după Tudor Arghezi,³ cel mai bine plătit scriitor; dacă luăm în calcul textele publicate în cele peste cinci decenii de activitate literară, rezultă o medie anuală de minimum un articol pe săptămână, în anii 1974, 1978, 1979, 1980, 1982 și 1983 numărul acestora depășind suta („și considerația”, obișnuia să spună, ironic, autorul). La fel s-au petrecut lucrurile și după 1989, când, în primul deceniu postcomunist, viața literară și, implicit, informația istorico-literară au crescut exponențial, fiind, apoi, diminuate până la desfigurare, odată cu intrarea în colaps a presei culturale. Cu toate că nu dispunem de aceeași observație riguroasă, apropiată de exhaustivitate, apreciem că Fănuș Neagu și-a pus semnătura pe aproximativ 1000 de texte în perioada 1990-2011. Dacă adăugăm că autorul și-a luat, cum se spune, soarta în pro-

¹ Gheorghe Tomozei (1937-1997), *Cu Nichita și Fănuș*, „Literatorul”, An. II, (1992), nr. 13, p. 7, evocă o întâlnire cu cititorii, la care unul dintre participanți a ținut să-și exprime bucuria de a se afla în preajma celor doi prin câteva versuri compuse *ad-hoc*. Chiar dacă elanul prozodic nu se ridică la standardele lirismului, sinceritatea emoțională a unui distih a devenit memorabilă: „Cu Nichita și Fănuș/ Viața-i numai gălbenuș!”. Gheorghe Tomozei a readus-o în actualitate la împlinirea de către prozator a vârstei de 60 de ani.

² 1964, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru proză (cu volumul *Ningea în Bărăgan*); 1970, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru teatru (cu piesa *Echipa de zgomote*); 1976, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru proză (cu romanul *Frumoșii nebuni ai marilor orașe*); 1993, Premiul Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie (cu piesa *Paița sosește la timp*).

³ Ioana Macrea-Toma, *Privilegiul literar în comunismul românesc*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2009, p. 53, 54. Vezi Figura II. 3. *Media lunară a venitului provenit din colaborări și vârsta scriitorilor în 1965 (aranjare descrescătoare în funcție de vârstă)*. Sursa: Arhiva U.S.

priile mâini, trăind exclusiv din scris⁴, avem, iarăși, o explicație cu privire la amplitudinea creației artistice din palierele acestei ediții critice. Opera i-a adus celebritatea, dar Fănuș Neagu a cunoscut consacrarea supremă spre finalul carierei, odată cu alegerea sa în Academia Română⁵.

Proza scrisă de Fănuș Neagu ar putea fi strânsă în cuprinsul a nouă volume, proiectate după cum urmează: **Volumul I. Povestiri** (aprox. 1900 p.); **Volumele II-III: Romane** (*Îngerul a strigat, Frumoșii nebuni ai marilor orașe, Scaunul singurătății, Amantul Marii Doamne Dracula, Asfințit de Europă, Răsărit de Asie*), aprox. 3000 p.; **Volumul IV: Teatru**. (*Echipa de zgomote, Scoica de lemn, Frumoșii nebuni ai marilor orașe, Scam-polo tu ești o haimana, Casa de la Miezul nopții, Năluca*, aprox. 1200 p.); **Volumele V-VIII: Publicistică**. (*Întâmplări aiurea și călătorii oranj, Cărțile cu prieteni, Insomnii de mătase*), cronicile sportive (*Cronici de carnaval, Cronici afurisite, Rapid nu oprește în gările mici*) (aprox. 5100 p.); **Volumul IX: Miscellanea** (*Jurnal, Confesiuni, Interviuuri, Polemici, Pamflete, Prefețe, Postfețe, Necrologuri*) aprox. 1800 p.

Trebuie precizat că fiecare tom în parte ridică numeroase chestiuni complexe, făcând demersul nostru aproape inconfortabil în ceea ce privește editarea critică.

*

Cum ni s-ar părea firesc, ediția de față se deschide cu schițele, povestirile și nuvelele lui Fănuș Neagu, apreciate de critica literară drept realizări artistice de prim rang din întinsa, diversificată și, nu în cele din urmă, valoroasă operă a scriitorului. Posibil din aceleași rațiuni, în ultimii anii ai vieții, însuși autorul lor le-a considerat o prioritate și a luat inițiativa selectării și definitivării prozelor „scurte” într-un format *ne varietur*, tipărit în



două tomuri la Editura Academiei (2007, 2008⁶). Acestea strâng împreună puțin peste 900 din cele 2000 de pagini, câte însumează, cu aproximație, schițele, nuvelele și povestirile scrise într-un interval de cincizeci și șapte de ani activi literar.

În scopul sintetizării numeroaselor informații redundante și al concentrării textului într-un spațiu tipografic rezonabil (redistribuit aici doar în primul dintre cele nouă volume tematice), prezentăm, pentru început, editarea în ordine cronologică a prozelor scrise de Fănuș Neagu, precizând că am inclus, acolo unde existau date, informații despre bunul de tipar și tiraje:

1. *Ningea în Bărăgan*. Bun de tipar: 1. VII.1959. Tiraj: 10.075 BTM pe hârtie cărți școlare și 5075 pe hârtie semivelină de 65 gr. m², Ediția 1 A. [Tiraj total 10.075 + 5075 = 15150].
2. *Somnul de la amiază*. Bun de tipar: 08.09.1960. Tiraj: 12.145 ex.

⁴ La finalul mandatului său de secretar al U.S. București, autorul a devenit liber profesionist, beneficiind de o mică stipendie din partea Uniunii Scriitorilor. Timp de trei ani (1994-1997) a deținut funcția de director general al Teatrului Național „I. L. Caragiale”, din București.

⁵ Este ales membru corespondent în 1993 și devine membru titular în anul 2001.

⁶ Fănuș Neagu, *Dincolo de nisipuri* (I), ediție *ne varietur*, Editura Academiei Române, București, 2007, 366 p.; Fănuș Neagu, *Pierdut în Balcania* (II), ediție *ne varietur*, Editura Academiei Române, București, 2008, 556 p.

3. *Dincolo de nisipuri*. Bun de tipar: 13.11.62. Tiraj: 18.175 ex.
4. *Cantonul părăsit*. Bun de tipar: 16. 10. 1964. Tiraj: 22.160 ex. broșate. 20.080 ex. Total: 42 240 ex. [* ediția a II-a (1968) identică, tiraj 12.140 ex.].
5. *Vară buimacă*. Bun de tipar: 28. 04. 1967. Tiraj: 24.140 ex.
6. *Caii albi din orașul București*. [1967]. Tiraj: 28.160 ex.
7. *În văpaia lunii*. 1971. Tiraj: neprecizat.
8. *Casa care se leagănă*. 1971. Tiraj: neprecizat.
9. *Fântâna*. Bun de tipar: 26. II. 1974. Tiraj: 7.140 ex.
10. *Caii albi din orașul București*. 1979. Tiraj: 60.000 de ex.
11. *În văpaia lunii*. 1979. Tiraj: 56.000 ex.
12. *Pierdut în Balcania*. Bun de tipar: 18.III.1982. Tiraj: neprecizat.
13. *În văpaia lunii*. Bun de tipar: 20.X.1988. Tiraj: neprecizat.
14. *Povestiri din drumul Brăilei*. Bun de tipar: 29.07.1989. Tiraj: neprecizat.
15. *Partida de pocher*. 1994. Tiraj: neprecizat.
16. *Dincolo de nisipuri*. 1994. Tiraj: neprecizat.
17. *Pierdut în Balcania*. 1996. Tiraj: neprecizat [*Falsă ediție anastatică]
18. *O corabie spre Bethleem*. 1997. Tiraj: neprecizat.
19. *Zeul ploii*. 1997. Tiraj: neprecizat.
20. *Dincolo de nisipuri*. 2002. Tiraj: neprecizat.
21. *Pierdut în Balcania*. 2002. Tiraj: neprecizat [*Text și mss facsimilat]
22. *Ningea în Bărăgan*. Apărut: Aprilie, 2002. Tiraj: 50 ex. bibliofile.
23. *Pierdut în Balcania*. 2005. Tiraj: neprecizat.
24. *Caii albi din orașul București*. 2007. Tiraj: neprecizat.
25. *Dincolo de nisipuri*. [2007-2009]. Tiraj: neprecizat.
26. *Dincolo de nisipuri* (I). 2007. Tiraj: neprecizat.
27. *Pierdut în Balcania* (II). 2008. Tiraj: neprecizat.
28. *2 lei Spiridușul, 3 lei Drăcușorul*. 2007. Tiraj: neprecizat.
29. *Dincolo de nisipuri*. 2011. Tiraj: neprecizat.

Avem, în consecință, următoarea situație de titluri care se repetă, fără ca în interiorul (conținutul) lor să existe pretutindeni aceleași povestiri): 6 apariții cu titlul *Dincolo de nisipuri*: 1962; 1994; 2002; 2007; [2007-2009]; 2011: (9, 18, 18, 35, 15)⁷; 5 apariții cu titlul *Pierdut în Balcania*: 1982; 1996, 2002, 2005; 2008; 3 apariții cu titlul *În văpaia lunii*: 1971, 1979, 1988; 3 apariții cu titlul *Caii albi din orașul București*: 1967, 1979, 2007; 2 apariții cu titlul *Ningea în Bărăgan*: 1959; 2002.

După cum este bine cunoscut, odată cu editarea *ne varietur*, distribuția prezentată mai înainte nu mai este de actualitate. Fără a comenta motivele care s-au aflat la originea drasticele selecții, suntem de părere că voința auctorială trebuie respectată. Faptul, însă, ne plasează într-o situație extrem de complexă, necesitând reorganizarea tuturor comentariilor istorico-literare, nu înainte, însă, de alte și alte clarificări. Povestirile tipărite ale lui Fănuș Neagu pot fi grupate astfel:

A. Volume exclusiv originale (constituite din textele apărute doar în paginile presei, la care au fost adăugate povestiri noi): *Ningea în Bărăgan* (1959); *Somnul de la amiază* (1960); *Dincolo de nisipuri* (1962); *Vară buimacă* (1967); *Caii albi din orașul București*. [1967]; *Casa care se leagănă* (1971); *Pierdut în Balcania* (1982); *Partida de pocher* (1994); *O corabie spre Bethleem* (1997).

B. O altă serie de apariții editoriale au statuat de antologii⁸ și nu conțin niciun text nou,

⁷ Între paranteze rotunde a fost semnalat numărul textelor incluse, care variază între 9 și 35 de povestiri. După cum am anunțat, numărul textelor cuprinse sub acest titlul diferă de la o ediție la alta, una singură, realizată în 1994, fiind retipărită identic în anul 2002.

⁸ Selecții din proza lui Fănuș Neagu au apărut și în cele două antologii realizate de Cornel Regman (1919-1999), *Nuvela și povestirea românească contemporană (1944-1974)*, Studiu introductiv, antologie și bibliografie de Cornel Regman, Editura Eminescu, București, 1974/1974, 610 p. Fănuș Neagu este prezent cu 4 texte (*Dincolo de nisipuri*, *Strigătul*, *În văpaia lunii*, *Acasă*), fiind, alături de Nicolae Velea, prozatorul cu cele mai multe povestiri selectate. De asemenea, Cornel Regman îi rezervă o prezentare biografică, referințe și opinii critice însumând patru pagini. În ediția a II-a (1983), sunt incluse alte texte, foarte scurte. Vezi și Cornel Regman, *Patru decenii de proză literară românească*, selecția textelor și ediție îngrijită de Ștefăniță Regman, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004.

„original”: *În văpaia lunii* (1971, 1979, 1988); 10. *Fântâna* (1974); *Caii albi din orașul București* (1979, 2007); *Dincolo de nisipuri* (1994, 2002, 2007, 2011); *Zeul ploii* (1997); *Pierdut în Balcania* (2002, 2008); *2 lei Spiridușul, 3 lei Drăcușorul* (2007).

C. În două cazuri, totuși diferite unul de celălalt, editarea a avut loc prin aglutinare:

Cantonul părăsit (1964), [1968], ediția a II-a (identică inclusiv ca tiraj), conține, ca noutăți, povestirea *Puntea*⁹ și schița *Descoperind râul*¹⁰, cărora le sunt „lipite” proze din volumele precedente, majoritare în economia cărții, preluate din volumele *Ningea în Bărăgan* (1959), *Somnul de la amiază* (1960) și *Dincolo de nisipuri* (1962).

Cel de-al doilea caz se referă la *Povestiri din drumul Brăilei* (1989), formate din două părți: *Partea I* conține lucrări originale, schițe, povestiri și nuvele apărute între anii 1984-1989 în „România literară” și „Luceafărul”; *Partea a II-a* reproduce volumul *Pierdut în Balcania* (1982), cu excepția *Prefeței* (în versuri) și a *Postfeței*, o povestire de o filă.

Astfel, din punct de vedere istorico-literar și filologic, în prima fază, situația editării operei se complică de la sine. Nu toate cele 28 de cărți din enumerarea de mai sus, formând proza scurtă editată, au avut parte de atenția cronicarilor literari, a recenzenților ori a autorilor de studii tematice. Indiscutabil, până în 1989, opera lui Fănuș Neagu a captat interesul cititorilor și al criticii de specialitate, inclusiv aparițiile editoriale în format antologic stârnind comentarii generoase, cu toate că era vorba despre proze (re) tipărite. Pe de altă parte, de vreme ce se regăsesc în edițiile precedente, volumele constituite

antologic nu își mai găsesc logica întrebuințării acestora în ediția critică, ci numai comentariile generate în jurul lor, care își vor arăta utilitatea în aparatul filologic, facilitând accesul la imaginea „în relief” a dinamicii receptării critice de către noile generații pasionate de literatură.

După 1989, din motivele deja invocate, abia dacă se mai poate vorbi despre o receptare criti-

că a operei fănușiene. Situația este aproape generalizată, iar reperele valorice aparțin altor coduri, unele extraliterare. Legătura cronologică a celor două etape de viață suferă un clivaj cu efecte descumpănitoare pentru echilibrul lor istorico-literar, totuși necesar. În plus, decizia autorului, aceea de a supune creația sa în proză scurtă unei selecții definitive, devenite *ne varietur*, ne obligă ca, în noul context, să luăm act de această voință, ce trebuie respectată ca ultimă opțiune artistică a prozatorului. Chiar dacă ea răstoarnă literalmente criteriul cronologic,

inevitabil într-o ediție critică (filologică).

Abia după ce vor fi îndeplinite aceste condiții, se va trece la reeditarea prozei scurte a lui Fănuș Neagu în conformitate cu textele cuprinse în cele două tomuri apărute la Editura Academiei și adăugând acestei ultime atomizări prozastice toate ancorele de informație capabile s-o stabilizeze în secțiunile istorico-literare și, desigur, în legătură cu viața și creația scriitorului.

Fiind vorba despre o ediție critică, un segment aparte din primul volum, denumit *Addenda*, va include, selectiv, povestiri publicate mai ales în prima parte a activității literare a lui Fănuș Neagu, care nu au intrat niciodată în volum. Selecția lor reclamă, de asemenea, o atentă judecată critică, nu atât sub aspectul tematicii (cu irizări



Fănuș Neagu, văzut de Al. Clenciu

⁹ „Luceafărul”, VI (1963), nr. 12 (8 iun.) p. 6.

¹⁰ „Gazeta literară”, XI (1964) nr. 3 (16 ian.), p. 5.

proletcultiste), cât al valorilor stilistice timpurii, care îi luminează temperamentul artistic fugos, gândirea originală, „așchiile” unor atitudini iconoclaste, și, nu în cele din urmă, o mulțime de idei și obsesii, al căror ecou se lovește de pereții memoriei, prelungindu-și vibrațiile artistice în marile sale proze.

Spre final, dar nu la concluzii, le anunțăm cititorilor ediției de *Opere* surpriza produsă de jocul aparențelor. „Boemul” Fănuș Neagu n-a avut nici pe departe o viață dezordonată și nici nu s-a „risipit” în neant, cum mulți continuă să susțină, acreditându-și, în calitate de martori oculari, propriile afirmații. Cea mai mare parte a manuscriselor de proză scurtă se află, pe mai departe, în *Arhiva* familiei scriitorului, într-o proporție uluitoare¹¹, care depășește 80 % din întregul acestora. Ele înseși formează un spectacol aparte, fiindcă numai cine n-a văzut un manuscris aparținând lui Fănuș Neagu ar putea să creadă că stilul ales și totuși imprezvizibil, vijelios și curgător ca o apă care trece voios peste obstacole, se „năște” întocmai. Te apucă sudorile numai văzând cum arată elaborările lui Fănuș Neagu, iar pentru cei cu talentul doar înmugurit o pagină scrisă de „mână” lui Fănuș Neagu echivalează cu verdictul implacabil, dar eliberator, al morții subite. Identificarea lor în ediția acum începută va fi, mai degrabă, una sumară, fiindcă mulțimea deconcertantă a detaliilor care ar trebui să intre în discuție sugerează amânarea unei ediții critice până la completa lor parcurgere, înțelegere și deoalare, operațiune pentru care, din păcate, timpul nostru biologic este limitat. Însă, pentru oricare dintre viitorii cercetători ai operei scriitorului, aceste manuscrise vor fi minereu aurifer, o „șansă” dată carierei lor.

✱

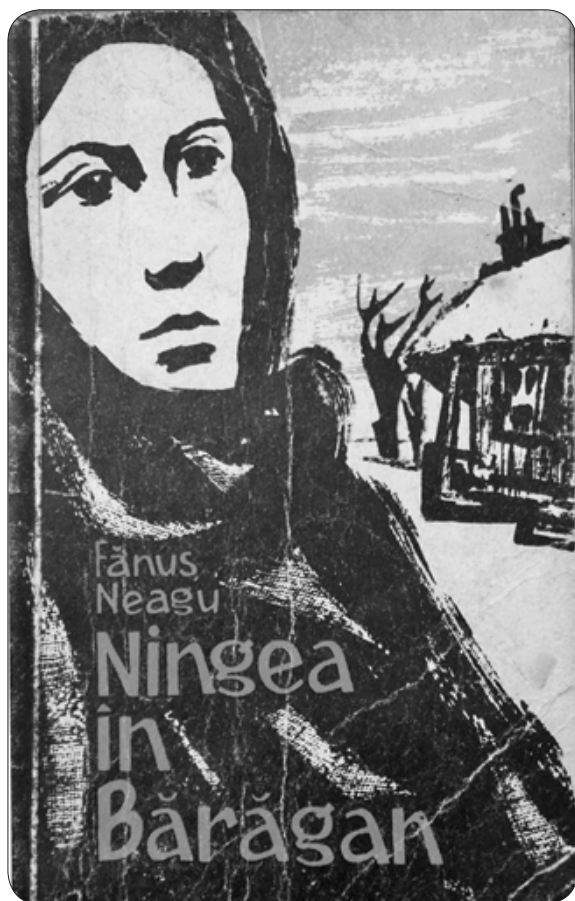
Redăm în continuare, în ordinea cronologică a apariției lor editoriale, „formatul” fiecărui volum, însoțit de informațiile privind eventuala primă apariție a textului respectiv în presă:

1959

Ningea în Bărăgan, Editura Tineretului, București, 1959, 160 p. Coperta și ilustrațiile de Eugen Mihăescu. Tiraj: 15.150 de ex. Cu același titlu apare o reeditare parțială în anul 2002 (a se vedea *Ningea în Bărăgan*, 2002). Conținutul volumului este următorul:

1. *Ningea în Bărăgan*; în volum: p. 5 - 32; publicată în „Luceafărul”, II (1959), nr. 8 / 15 aprilie, p. 10-11.
2. *Cocoșul roșu*; în volum: p. 33 - 46; publicată în „Tânărul scriitor”, V (1956), nr. 12 (Decembrie), p. 30 - 37.
3. *Moștenirea*; în volum: p. 47- 58; „Tânărul scriitor”, V (1956), nr. 5 (Mai), p. 52-57.
4. *Dușman cu lumea*; în volum: p. 59 - 76. Constituie debutul ca prozator. A fost publicată cu titlul *Nu mai e loc pe lume*, în „Tânărul scriitor”, III (1954), nr. 7 (Iulie), p. 49-58.
5. *Noaptea lupului*; în volum: p. 77 - 91.
6. *Salcia neagră*; în volum: p. 92 - 105. Republicată în „Cravata roșie”, nr. 10, (Octombrie) 1965, p. 12-13.
7. *Copacul și umbra*; în volum: p. 106 - 130; publicată în „Luceafărul”, II (1959) nr. 3/1 febr., p. 10-11.
8. *Căruța cu lucernă*; în volum: p. 131-144; publicată în „Tânărul leninist”, 1957, VII, nr. 6 (iunie), p. 41-48.
9. *Proprietar a noua parte*; în volum: p. 145 - 158; publicată în „Luceafărul”. I (1958), nr. 5 / 15 septembrie, p. 4.

¹¹ Un „lot” important a fost achiziționat de Muzeul Național al Literaturii Române, unele dintre manuscrise au fost dăruite, în anii ultimi ai vieții scriitorului, unor prieteni ori persoanelor care i-au făcut suferința mai suportabilă. Cu articolele de presă, faptele se prezintă la polul opus. Fănuș Neagu scria „de mână”. Își ducea textele astfel scrise la secretariatul revistelor, unde erau dactilografiate și, tot acolo, corectate atent. Era foarte vehement față de cea mai mică eroare strecurată la tipar. După ce se asigura că toate greșelile de tastatură au fost eliminate, fie le lăsa în redacție, fie le oferea amatorilor. Cei din preajma scriitorului, prieteni, „gură cască” ori admiratori, care nu erau puțini, se pot lăuda cu faptul că dețin un manuscris de la Fănuș Neagu, uneori, ca și în cazul, identic, al lui Nichita Stănescu, cu dedicația aferentă. Manuscrise „inedite” nu se găsesc, dar nu excludem posibilitatea vreunui... miracol.



1960

Somnul de la amiază, Editura de stat pentru literatură și artă [E S P L A], București, 1960, 140 p. Coperta de Eduard Marcovits. Responsabil de carte: Cornel Popescu. Tiraj: 12.145 ex. Conținutul volumului este următorul:

1. *Somnul de a amiază*; în volum: p. 5-26; publicată în „Luceafărul”, III (1960) nr. 9/ 1 mai. p. 3.
2. *Drăgaica*; în volum: p. 27-51, „Luceafărul”, III (1960), nr. 3 (38)/ 1 febr., p. 6.
3. *Într-o toamnă la Dunăre*; în volum: p. 52- 72. „Luceafărul” I (1958), nr. 4/ 1 septembrie, p. 4.
4. *Lișca*; în volum: p. 73-83.
5. *Cantonul părăsit*; în volum: p. 84-140; publicată fragmentar cu titlul *Noapte de dragoste*, în „Luceafărul”, II (1959), nr. 23 /1 dec., p. 4, precizându-se că textul face parte din nuvela *Cantonul părăsit* și apoi integral în două numere succesive din „Tribuna”, IV (1960) nr. 16 / 21 april., p. 4-5 și nr. 17/ 28 april., p. 4-5 și 6.

1962

Dincolo de nisipuri - schițe și povestiri -, Editura pentru literatură [E P L], București, 1962, 116 p., Coperta de Ileana Ceașu. Redactor responsabil: Cornel Popescu. Tiraj: 18.175 ex. broșate. Conținutul volumului este următorul:

1. *Dincolo de nisipuri*; în volum: p. 5-12; publicată în „Gazeta literară”, VI (1959), nr. 11 / 12 mart., p. 4.
2. *Păpușa*; în volum: p. 13-18; „Luceafărul”, IV (1961), nr. 12/ 15 iunie, p. 7.
3. *Om rău*; în volum: p. 19- 24; „Luceafărul” IV (1961), nr. 16/ 15 aug., p. 5.
4. *Strigătul*; în volum: p. 25-30; „Luceafărul” IV (1961), nr. 23 /1 dec., p. 5.
5. *În văpaia lunii*; în volum: p. 31- 44; „Luceafărul”, IV (1961), nr. 16/ 15 aug., p. 5.
6. *S-a mutat o stea*; în volum: p. 45- 53; „Luceafărul”, III (1960), nr. 19/ 1 oct. p. 7.
7. *Fântâna*; în volum: p. 54- 63; „Luceafărul”, IV (1961), nr. 22/ 15 nov., p. 5.
8. *Drum întins*; în volum: p. 64-74; „Gazeta literară”, IX (1962), nr. 29/ 19 iul., p. 5.
9. *Osută de nopți*; în volum: p. 75- 113; „Luceafărul”, V (1962), nr. 14/ 15 iul., p. 6-7.

1964

Cantonul părăsit - schițe și povestiri. Editura pentru literatură [E P L], București, 1964, 304 p. Coperta de M. Claudiu Redactor responsabil: Corneliu Popescu. Tiraj: 22.160 ex. Broșate 20.080 ex., cartonate 2080 ex. [* ediția a II-a (1968) identică, tiraj 12.140 ex.] Conținutul volumului este următorul:

1. *Tutunul*; în volum: p. 5- 23; publicată cu titlul *Altă vârstă* (povestire) în „Gazeta literară”, X (1963), nr. 43 / 24 oct., p. 3.
2. *Ningea în Bărăgan (Olelie)*; în volum: p. 24-50; preluată din volumul *Ningea în Bărăgan* (1959)
3. *Cocoșul roșu*; în volum: p. 51- 64; preluată din volumul *Ningea în Bărăgan* (1959)
4. *Lișca*; în volum: p. 65-74; preluată din volumul *Somnul de la amiază* (1960)
5. *Salcia neagră*; în volum: p. 75-87; preluată din volumul *Ningea în Bărăgan* (1959)

6. *Moștenirea*; în volum: p. 88-98; preluată din volumul *Ningea în Bărăgan* (1959)
7. *Somnul de la amiază*; în volum: p. 99-119; preluată din volumul *Somnul de la amiază* (1960)
8. *Dincolo de nisipuri*; în volum: p. 120-127; preluată din volumul cu același titlu (1962)
9. *Păpușa*; în volum: p. 128-133; publicată în „Luceafărul”, IV (1961), nr. 12/ 15 iun., p. 7.
10. *Om rău*; în volum: p. 134-139; publicată în „Luceafărul” IV (1961), nr. 16 / 15 aug., p. 5.
11. *Strigătul*; în volum: p. 140-145; [povestire]; „Luceafărul”, IV (1961), nr. 23. / 1 dec.
12. *În vâpaia lunii*; în volum: p. 146-158; preluată din volumul *Dincolo de nisipuri* (1962)
13. *Fântâna*; în volum: p. 159-168; preluată din volumul *Dincolo de nisipuri* (1962)
14. *Drăgaica*; în volum: p. 169 -190; preluată din volumul *Somnul de la amiază* (1960)
15. *Drum întins*; în volum: p. 191- 201; preluată din volumul *Dincolo de nisipuri* (1962)
16. *Puntea*; în volum: p. 202-208; publicată în „Luceafărul”, VI (1963), nr. 12 (8 iun.) p. 6.
17. *Descoperind râul...*; în volum: p. 209- 216; apare cu titlul *Nemaipomenita călătorie*, în „Luminița” nr. 7

(1963), p. 9, 12. Textul este amplificat și republicat cu noul titlu, *Descoperind râul...*, în „Gazeta literară”, XI (1964) nr. 3 / 16 ian., p. 5. Același conținut prozastic va purta denumirea *O luntre plutea pe Buzău*, în volumele *Caii albi din orașul București*, Editura Tineretului, București, [1967] și *Caii albi din orașul București*, Editura Ion Creangă, București, 1979.

18. *O sută de nopți*; în volum: p. 217-253; preluată din volumul *Dincolo de nisipuri* (1962)
19. *Cantonul părăsit*; în volum: p. 254-301; preluată din volumul *Somnul de la amiază* (1960)

1967

Vară buimacă - schițe și povestiri, Editura pentru Literatură [E P L], București, 1967. Coperta de N. Claudiu. Redactor responsabil: Cornel Popescu. Tiraj: 24.140 ex. broșate. Conținutul volumului este următorul:

1. *Vară buimacă*; în volum: p. 5-12; publicată în „Gazeta literară”, XI (1964), nr. 38 / 17 sept., p. 3.
2. *Luna, ca o limbă de câine*; în volum: p. 13-39, „Gazeta literară”, XII (1965) nr. 32 / 5 aug., p. 6.
3. *Acasă* ; în volum: p. 40-58, publicată în „Gazeta literară”, XIII (1966) nr. 21 / 21 mai, p. 5.
4. *Zgomotul*; în volum: p. 59-76; publicată în „Gazeta literară”, XIII (1966) nr. 41 / 13 oct., p. 5.
5. *Iarbă vânată*; în volum: p. 77-103; publicată fragmentar cu titlul *Moartea vine cu vrăbii*, „Gazeta literară”, XII (1965) nr. 38 / 16 septembrie, p. 4; publicată integral cu titlul *Iarbă vânată* în „Gazeta literară”, XIV (1967) nr. 8 / 23 febr., p. 4-5.
6. *Doi saci de poștă*; în volum: p. 104-127; publicată în „Gazeta literară”, XIV (1967) nr. 13 / 30 mart., p. 4-5.

[1967]

Caii albi din orașul București, Editura Tineretului, București, [1967]. Autorul dedică această carte Aneimaria [sic!] Beligan, în amintirea iernilor de la Mogoșoaia. Cu un desen de Anamaria Beligan pe coperta interioară. Ilustrații de Agneta Lazăr. Redactor responsabil: Ioana Ricus. Tiraj: 28.160 ex. Broșate 26.100 ex. + legate 2060 ex. Conținutul volumului este următorul:

1. *Târziu, când zăpezile sunt albastre*; în volum: p. 3-8; publicată cu titlul *Bănică, soba, cățelul și un ticălos de greier*; publicată în „Luminița”, nr. 3 (1966), Martie, p. 5-6.



2. *O luntre plutea pe Buzău*; în volum: p. 9-17; primă apariție.
3. *Caii albi din orașul București*; în volum: p. 18-22, „Luminița”, (1966), nr. 12 (Dec.), p. 12-13.
4. *Înainte de bătlie*; în volum: p. 23-26; publicată cu titlul *Ajun de bătlie*, „Luminița”, nr. 9 (1966), Septembrie, p. 14-15.
5. *În zori, pe ploaie*; în volum: p. 27-30; publicată în „Luminița”, nr. 9 (1964), Septembrie, p. 13-14, republicată în „Tribuna României”, XVI (1987), nr. 357 (1 ian.), Supliment „Lumea Copiilor”, p. 5.
6. *În ajun de Anul Nou*; în volum: p. 31-34; publicată în „Cravata roșie” nr. 12 (1965), p. 4-5; republicată în „Tribuna României”, VII (1978), nr. 147 (15 dec.), p. 14.
7. *Băiatul și cocoșul de lut*; în volum: p. 35-38; „Luminița”, (1965), nr. 5 (Mai), p. 12-13.

1971

În văpaia lunii (povestiri). Prefață de Nicolae Balotă. Notă biobibliografică de Corneliu Popescu,. Colecția „Biblioteca pentru toți”, Editura Minerva, București, 1971. Ilustrația copertei: N. Claudiu. Lector: Ecaterina Țarlungă. Nu se precizează tirajul. Pe pagina a IV-a (interioară) este scris: „Volumul cuprinde cea mai mare parte a povestirilor scrise până în prezent de către Fănuș Neagu. Selecția a fost efectuată în redacție, cu încuviințarea autorului. Conținutul volumului este următorul:

Prefață (Nicolae Balotă) p. V-XXIV;

Notă biobibliografică (Corneliu Popescu) p. XXV-XXIX.

(Din volumul *Cantonul părăsit*)¹²:

1. *Tutunul* – p. 3-20
2. *Ningea în Bărăgan (Olelie)* – p. 21-46
3. *Cocoșul roșu* – p. 47-59
4. *Lișca* – p. 60-69
5. *Moștenirea* – p. 70-80
6. *Somnul de la amiază* – p. 81-100
7. *Dincolo de nisipuri* – p. 101-107
8. *Păpușa* – p. 108-112

9. *Om rău* – p. 113-117
10. *Strigătul* – p. 118-135
11. *Fântâna* – p. 136-145
12. *Drăgaica* – p. 146-166
13. *Puntea* – p. 167-173
14. *Descoperind râul* – p. 174-181
15. *O sută de nopți* – p. 182-217
16. *Cantonul părăsit* – p. 218-265

(Din volumul *Vară buimacă*):

1. (17) *Vară buimacă* – p. 269-275
2. (18) *Luna, ca o limbă de câine* – p. 276-298
3. (19) *Acasă* – p. 299-315
4. (20) *Zgomotul* – p. 316-330
5. (21) *Iarbă vânată* – p. 331-354
6. (22) *Doi saci de poștă* – p. 355-376

(Din volumul *Caii albi din orașul București*)¹³:

1. (23) *Târziu, când zăpezile sunt albastre* – p. 377-381
2. (24) *Caii albi din orașul București* – p. 382-385
3. (25) *Înainte de bătlie* – p. 386-388
4. (26) *În zori, pe ploaie* – p. 389-391
5. (27) *În ajun de Anul Nou* – p. 392-394
6. (28) *Covorul violet*¹⁴ – p. 395-408

[1971]

Casa care se leagănă, Editura Ion Creangă, București, 1971. Ilustrații de Agneta Lazăr. Lector: Ioana Ricus. Nu se precizează tirajul. Conținutul volumului este următorul:

1. *Vălea cu fluturi, cu păsări și cu flori*; în volum: p. 5-14; publicată în „Luminița”, XIX (1968), nr. 3 (Martie) p. 6, 16.
2. *Casa care se leagănă*; în volum: p. 15-21 „Luminița” XIX (1968), nr. 4 (Aprilie) p. 6-7.
3. *Covorul violet*; în volum: p. 22-30; „Luminița” XIX (1968), nr. 5 (Mai), p. 4-5.

1974

Fântâna – ediție critică și prefață de Ov. Ghidirmic, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1974. Coperta de Gabriel Bratu. Lector: Dan-Ion

¹² Au fost scoase următoarele povestiri: *Salcia neagră*, *În văpaia lunii*, *Drum întins*.

¹³ Au fost scoase povestirile *O luntre plutea pe Buzău*, *Băiatul și cocoșul de lut*.

¹⁴ Preluată din volumul *Casa care se leagănă*, apărut în același an cu antologia *În văpaia lunii*, 1971.

Vlad. Tiraj: 7.140 ex. Broșate 7000 ex. + 140 ex.
Conținutul volumului este următorul:

A. *Un rapsod al lumii dunărene* – p. V-XXVII;

B. *Notă asupra ediției* – p. XXIX –XXX.

1. *Ningea în Bărăgan (Olelie)* – p. 1-24
2. *Cocoșul roșu* – p. 25-36
3. *Somnul de la amiază* – p. 37-54
4. *Drăgaica* – p. 55-74
5. *Lișca* – p. 75-83
6. *Cantonul părăsit* – p. 83-126
7. *Dincolo de nisipuri* – p. 127-134
8. *Păpușa* – p. 135-140
9. *Om rău* – p. 141-146
10. *Strigătul* – p. 147-152
11. *În văpaia lunii* – p. 153-164
12. *Fântâna* – p. 165-174
13. *Tutunul* – p. 175-192
14. *Puntea* – p. 193-199
15. *Vară buimacă* – p. 199-204
16. *Acasă* – p. 205-220
17. *Doi saci de poștă* – p. 221- 238

1979

Caii albi din orașul București, Editura Ion Creangă, București, 1979. Ilustrații de Octav Grigorescu. Redactor responsabil: Ioana Ricus. Tiraj: 60.000 ex. Broșate 58.000 ex. + legate 2060 ex. Sub acest titlu și cele trei povestiri din *Casa care se leagănă*, 1971 (titlul marcat de noi între paranteze rotunde). Conținutul volumului este următorul:

1. *Târziu, când zăpezile sunt albastre* – p. 5-9
2. *O luntre plutea pe Buzău* – p. 10-16
3. *Caii albi din orașul București* – p. 17-21
4. *Înainte de bătălie* – p. 22-25
5. *În zori, pe ploaie* – p. 26-30
6. *În ajun de Anul Nou* – p. 31-33
7. *Băiatul și cocoșul de lut* – p. 34-37

(Povestiri din volumul, *Casa care se leagănă*)

1. (8) *Valea cu fluturi, cu păsări și cu flori* – p. 38-33
2. (9) *Casa care se leagănă* – p. 44-38
3. (10) *Covorul violet* – p. 49-54

[1979]

În văpaia lunii (nuvele) Cu o postfață de autor. Colecția „Biblioteca de proză română contemporană”, Editura Eminescu, București, [1979]. Coperta seriei: Val Munteanu Lector: Aristide Popescu. Tiraj: 56.000 ex. Broșate 46.000 ex. Legate: 10.000 ex. Cuprinsul nu respectă repartizările din ediția/-iile anterioare, motiv pentru care consemnarea introducerii ori eliminării textelor de la o ediție la alta nu mai este relevantă. Conținutul volumului este următorul:

(Din volumul *Cantonul părăsit*)

1. *Tutunul* – p. 7-24
2. *Ningea în Bărăgan* – p. 24-49
3. *Cocoșul roșu* – p. 50-62
4. *Lișca* – p. 63-71
5. *Moștenirea* – p. 72-82
6. *Dincolo de nisipuri* – p. 82-89
7. *Păpușa* – p. 90-94
8. *Om rău* – p. 95-99



9. *Strigătul* – p. 100-104
10. *În văpaia lunii* – p. 105-116
11. *Fântâna* – p. 117-125
12. *Puntea* – p. 126-132
13. *Descoperind râul* – p. 133-140
14. *O sută de nopți* – p. 141-174
15. *Cantonul părăsit* – p. 175-219

(Din volumul *Vară buimacă*)

1. (16) *Vară buimacă* – p. 220-226
2. (17) *Luna, ca o limbă de câine* – p. 227-248
3. (18) *Acasă* – p. 249-264
4. (19) *Iarbă vânată* – p. 280-302
5. (20) *Doi saci de poștă* – p. 303-321

(Din volumul *Caii albi din orașul București*;
titlurile unora dintre povestiri apar prescurtate)

4. (21) *Târziu, când zăpezile...* – p. 322-326
5. (22) *Caii albi* [din orașul București] – p. 327-331
6. (23) *Înainte de bătălie* – p. 332-335
7. (24) *În zori, pe ploaie* – p. 336-338
8. (25) *În ajun de Anul Nou* – p. 339-341
9. (26) *Covorul violet* – p. 342-353
- 10 (27) *Postfață* – p. 534-358

1982

Pierdut în Balcania. Editura Sport-Turism, București, 1982. Coperta de Constantin Piliuță. Redactor: Grigore Damirescu. Conținutul volumului este următorul:

1. *În loc de prefață* (versuri); în volum: p. 5-7
2. *Udma*; în volum: p. 7-25, publicată în „România literară”, XV (1982), nr. 4 / 11 febr., p. 14-15.
3. *Buturuga cu greieri*; în volum: p. 26-36; „România literară”, XV (1982), nr. 3/14 ian., p. 14, 15.
4. *Cocorul alb*; în volum: p. 37-47; „Luceafărul”, XXIII (1980), nr. 40 / 4 oct., p. 4.
5. *Izvor cu dropii*; în volum: p. 48-58; [Schiță] „Cutezătorii”, XIII (1979), nr. 41/11 oct., p. 8.
6. *Cercei de aur*; în volum: p. 59-65; [Din volumul *Povestiri cu vin roșu*], „Flacăra”, XXVI (1977), nr. 9 / 3 mart., p. 18.
7. *Jocul din amurg*; în volum: p. 66-69; „Flacăra”, XXXI (1982), nr. 2 / 15 ian., p. 13.
8. *În stepă*; în volum: p. 70-74; „România literară”, XV (1982), nr. 3 / 14 ian., p. 14, 15.

9. *Lebăda neagră*; în volum: p. 75-101.
10. *La margine*; în volum: p. 102-110; „Luceafărul”, XXIII (1980), nr. 37 / 13 septembrie, p. 4-5.
11. *Pierdut în Balcania*; în volum: p. 111-156; „Luceafărul”, XXV (1982), nr. 14 / 3 aprilie., p. 4-6.
12. *În loc de postfață*; în volum: p. 157-158.

1988

În văpaia lunii (povestiri), Editura Albatros, București, 1988. Coperta și ilustrațiile de Casia Cseni. Lector: Radu Săndulescu. Conținutul volumului este următorul:

(Din volumul *Cantonul părăsit*):

1. *Tutunul* – p. 6-19
2. *Ningea în Bărăgan (Olelie)* – p. 20 - 39
3. *Cocoșul roșu* – p. 39 - 49
4. *Lișca* – p. 50 - 56
5. *Moștenirea* – p. 56 - 64
6. *Somnul de la amiază* – p. 64 - 79
7. *Dincolo de nisipuri* – p. 79 - 84
8. *Păpușa* – p. 84 - 88
9. *Om rău* – p. 88 - 91
10. *Strigătul* – p. 92 - 95
11. *În văpaia lunii*, p. 95 - 104
12. *Fântâna* – p. 104 - 111
13. *Drăgaica* – p. 111 - 127
14. *Puntea* – p. 128 - 132
15. *Descoperind râul* – p. 132 - 138
16. *O sută de nopți* – p. 138 - 166
17. *Cantonul părăsit* – p. 166 - 204

(Din volumul *Vară buimacă*):

1. (18) *Vară buimacă* – p. 206 - 211
2. (19) *Luna, ca o limbă de câine* – p. 211 - 230
3. (20) *Acasă* – p. 230 - 244
4. (21) *Zgomotul* – p. 244 - 256
5. (22) *Iarbă vânată* – 256 - 276
6. (23) *Doi saci de poștă* – p. 276 - 292

(Din volumul *Caii albi din orașul București*)

1. (24) *Târziu, când zăpezile sunt albastre* – p. 294 - 297
2. (25) *Caii albi din orașul București* – p. 297 - 300
3. (26) *Înainte de bătălie* – p. 300 - 303
4. (27) *În zori, pe ploaie* – p. 303 - 305

5. (28) *În ajun de Anul Nou* – p. 305 – 307
6. (29) *Covorul violet* – p. 307 – 318.

1989

Povestiri din drumul Brăilei. Pe coperta a doua, din interior, titlul este: *Povestiri (dar și schițe și nuvele) din drumul Brăilei*, Editura Eminescu, București, 1989. Coperta: Tudor Jebeleanu. Prezentul volum se compune din două părți: povestiri inedite (partea întâi), reeditarea volumului cu același titlu, apărut la Editura Sport-Turism, 1982 (*Pierdut în Balcania*). Lector: Aristide Popescu. Conținutul volumului este următorul:

Partea întâi:

1. *Zeul ploii*; în volum: p. 9-14; publicată în „România literară”, XVII (1984), nr. 9 / 1 mart., p. 14,15.
2. *Beția trandafirului*; în volum: p. 15-35; „Luceafărul”, XXX (1987), nr. 47 / 21 nov., p. 4, 5, 7.
3. *Pe Ceair*; în volum: p. 36-63; publicată în „Viața Românească”, 1989, nr.4 (Aprilie), p. 33-51.
4. *Fantezie de primăvară*; în volum: p. 64-78; „Luceafărul”, XXXI (1988), nr. 11/12 martie, p. 5.
5. *Ploaie de vară cu peștișori roșii*; în volum: p. 79-91, „Luceafărul”, XXXI (1988), nr. 20/14 mai, p. 4, 5.
6. *Albastru de ger*; în volum: p. 92-123; „Luceafărul”, XXVII (1984), nr. 6 / 11 febr., p. 4, 5, 11.
7. *Maria Custura*; în volum: p.124-133, [fragment] în „Luceafărul”, XXXII (1989), nr. 18 / 6 mai, p. 8.
8. *Vrăbii-fluture*; în volum: p. 133-139.
9. *În septembrie*; în volum: p. 140-147.
10. *Noapte de ianuarie fără zăpezi*¹⁵; în volum: p. 148-152; „Luceafărul”, XXXII (1989), nr. 5 / 4 febr., p. 4.
11. *Arbori de pelin*; în volum: p. 153-163; „Luceafărul”, XXXI (1988) nr. 7 / 13 febr., p. 4-5.
12. *Rouă pentru sănii*; în volum – p. 164-169, „Luceafărul”, XXX (1987), nr. 2 / 10 ian., p. 4.
13. *Alături se joacă biliard*; în volum: p. 170-178, „Luceafărul”, XXXI (1988), nr. 24 / 11 iun., p. 6.

Partea a doua: (volumul *Pierdut în Balcania*)¹⁶.

1. (14) *Udma*; în volum; p. 180-195
2. (15) *Buturuga cu greieri*; în volum: p. 198-204
3. (16) *Cocorul alb*; în volum: p. 205-213
4. (17) *Izvor cu dropii*; în volum: p. 214-222
5. (18) *Cercei de aur*; în volum: p. 223-228
6. (19) *Jocul din amurg*; în volum: p. 229-231
7. (20) *În stepă*; în volum: p. 232-235
8. (21) *Lebăda neagră*; în volum: p. 236-257
9. (22) *La marginea verii*; în volum: p. 258-265
10. (23) *Pierdut în Balcania*; în volum: p. 266-302



¹⁵ Dedicatie: „Se închină lui Mihai cel mic”.

¹⁶ Au fost eliminate *În loc de prefață* și *În loc de postfață*, prima cu versuri, cea de a doua cu o povestire de o filă.

Lada cu zestre sau despre manuscrisele lui Fănuș Neagu

Abstract

Manuscrisele lui Fănuș Neagu dau măsura devenirii textelor, de la bruion la forma *ne varietur* a povestirii. De asemenea, analiza manuscriselor spulberă prejudecăți privind lejeritatea creativității autorului și impune imaginea unui scriitor care trăiește ceea ce Flaubert numea „chinurile stilului”.

Cuvinte-cheie: Fănuș Neagu, manuscrise, povestire, stil, manierism, inițiere

Fănuș Neagu’s manuscripts best account for the story of the best coming to life from a first rough draft to its *ne varietur* version. Inspecting the manuscripts also kills any prejudice on the fluidity of the author’s creativity and outlines the portrait of a writer who’s living through what Flaubert was calling “the pains of the style”.

Keywords: Fănuș Neagu, manuscripts, story, style, mannerism, origination

După toate semnele, sunt primul străin care le vede sau le răsfoiește. Prin generozitatea familiei, am primit dreptul de a cerceta această arhivă în vederea pregătirii unei ediții academice a povestirilor lui Fănuș Neagu. Deși lăsa impresia unui autor care nu este interesat de soarta manuscriselor sale, de variantele povestirilor și nuvelor aduse, cele mai multe, până în ipostaza de *ne varietur*, surpriza e, totuși, totală. Toate hârtiile care au legătură cu o povestire anume sunt adunate și ordonate, ca într-o ladă cu zestre, semn că opțiunea nu

e tocmai veche, ci mai degrabă sugerând o perioadă relativ recentă, cel mai probabil anii suferinței, *week-end*-urile când venea acasă de la spitalul Elias. Altele sunt mape vechi cu agrafe atinse de rugină și cu amprenta ruginii imprimată pe colțul paginii.

Textul povestirii împănăt cu corecturi, variante intermediare, fișuici, pagini răzlețe, ciorne, ștraifuri aparent fără rost, tăieturi din reviste literare, corecturi pe texte deja publicate, dactilograme cu virgule pigulite, toate sunt puse în ordine, ca ofertă pentru un istoric literar interesat.

În mod cert, autorul a operat aici o selecție severă. Inițial, besacteaua cu manuscrise a fost mult mai cuprinzătoare. Cine știe cum aduna material literar Fănuș Neagu – eu, ca și mulți brăileni, pot depune mărturie – înțelege că multe hârtii lipsesc. L-am văzut scriind pe pagini mototolite, netezite cu podul palmei, rătăcite prin buzunare, pe hârtii căpătate întâmplător, pe paginete rupte cu politețe desăvârșită din carnetul de comenzi al chelnerului, pe colțuri de ziare. Erau acolo cuvinte rare, replici, cântece de lume, nume de locuri sau persoane, mici fragmente epice. Acele hârtii extrem de importante pentru procesul genezei povestirilor sau romanelor nu mai sunt.

Probabil că știa de la Arghezi că atelierul de lucru al unui scriitor adevărat este înzestrat cu vatră... Dintre scriitorii generației sale, Fănuș Neagu este singurul care, în ultimul lustru de viață, a avut grijă să dea formă *ne varietur* miezului operei. Mai întâi povestirile, apoi nuvelele au apărut în forma definitivă, dorită de autor. Ar mai fi urmat teatrul și o ediție selectivă, cuprinzătoare, pe principiul spectacolului lingvistic, din cronicile sportive. La prima vedere, aceste mape nu mai prezintă niciun interes. Tot ce a fost valoros a fost extras.

Ele par acum un munte de cuvinte, steril și inert. Nici măcar nu este vorba despre norocul de a identifica povestiri inedite. Pe noi ne interesează ce s-a întâmplat cu devenirea fiecărei povestiri, cu geneza ei, de la simpla înjghebare a șasiului epic până la forma ei definitivă.

Aceste manuscrise evocă un proces invers, de la textul publicat până la izvorul povestirii. Este o călătorie specială, bazată pe surprinderea procesului rar, greu sesizabil, aproape intim, cunoscut prin noroc doar la câțiva mari scriitori români – Eminescu, Rebreanu, Arghezi – și aproape necunoscut la alții – Caragiale, Slavici, Sadoveanu. Această anticameră a operei a interesat de puține ori. Credem că nu suntem atât de norocoși și de bogați încât să ne permitem luxul de a fi risipitori. Aceste manuscrise spulberă cel puțin două prejudecăți care încă mai bânuie

imagarul celor care i-au stat autorului în preajmă și pretind că l-au cunoscut sau pur și simplu au zăbovit pe paginile cărților sale. În primul rând, textele lui Fănuș Neagu, de la publicistică la povestire și roman, sugerau ideea că totul este la el *natură*, că totul curge firesc, încât omul nu cunoaște chinurile stilului. În al doilea rând, autorul, fire boemă și aparent risipitoare, nu părea să fi avut dulcea pătımire de la masa de scris. Autorului i-a plăcut să arate lumii un anume chip, mereu inspirat, spontan și puternic, iar în publicistică s-a vrut autor cu limbă urzică. Dar când a simțit invazia limbii de lemn, a înțeles că e bine să spună ceea ce cu adevărat trăiește la masa de scris. Tema nu era nouă. De la Eminescu la Caragiale, tatăl, și de la Caragiale, fiul, la Arghezi s-a încropit în literatura română o adevărată teorie a facerii literaturii. Dintre contemporani, doar Marin Preda și Eugen Barbu mai vorbeau, în treacăt, despre acest proces. Dintre colegii generației sale, Fănuș Neagu este singurul care a înțeles pariul ascuns și sensul polemic răspicat al luptei pentru puritatea limbii române, pentru refacerea panopliilor cuvintelor uitate. Dacă acceptăm că există în literatura română *stilul Fănuș Neagu* – chiar împins până la manierism –, atunci trebuie să acceptăm că el este o replică severă la pustiul cuvintelor instalate de limba de lemn a epocii. El a dus o bătălie literară care va trebui să fie povestită cândva și a vorbit despre arta literară, despre *insomniile de mătase* în fața paginii albe, despre neliniștea și responsabilitatea în fața cuvântului scris. Să mai remarcăm faptul că Revoluția nu a însemnat o ruptură în creația sa. După, nu a scris altfel decât înainte. Nici la Nicolae Breban, nici la Augustin Buzura sau Ștefan Bănuțescu nu întâlnim asemenea rupturi. Adică nu există forme de adaptare, de torsionare a stilului operei, ca la Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, Camil Petrescu în anii '50, adică în anii primei răsuciri. Este o observație care ar trebui să intereseze. Revoluția l-a prins la vârsta când Liviu Rebreanu publica *Gorila*, iar Marin Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni*. Fănuș

Neagu publicase în 1988 *Scaunul singurătății*, roman neînțeles nici atunci și nici acum. A dezvoltat, în alte condiții decât Tudor Arghezi, o democrație a limbajului și a ridicat la rang de concept bătaia pentru frumusețea limbii române.

Dar această bătaie se vede cel mai bine în analiza manuscriselor sale. Mai întâi, este un noroc că ele există. Ion Creangă, sărmanul, nu a avut norocul acesta. Manuscrisele lui au devenit hârtie de împachetat la o băcănie. Ce știa Tinca Vartic despre *farmecul manuscriselor*? Lui Titu Maiorescu îi datorăm în întregime zestrea caietelor eminesciene. La zarva care a urmat după debutul bolii poetului, în mod sigur ele s-ar fi pierdut. Manuscrisele lui Fănuș Neagu spun cel mai bine povestea alcătuirii fiecărei povestiri. În jurul fiecărui titlu există o constelație de variante, ciorne, fragmente văzute într-o permanentă prefacere, ca într-o mică geneză.

Fănuș Neagu are ceva din mitul *faurului aburit*, despre care vorbea Sadoveanu, adică a celui tip de scriitor care trăiește mai mult și mai ales sub tensiunea ficțiunii dominante, iar el este scribul ficțiunii, adică rob al acestei puteri care îl locuiește, îl controlează și îl supune.

În lumea manuscriselor unui scriitor se pătrunde sfielnic, precum într-o pădure necunoscută. Chiar dacă știm detaliat fiecare povestire, acum, de fapt, pătrundem în labirintul fiecăreia, observăm creșterea și împlinirea, trecerea de la o schemă epică inițială – bruion sau cioră – la forma corectată detaliat, adesea în dactilogramă. De fapt, pagina de manuscris arată ca un teren de luptă. Pe marginea paginii, cuvinte, sintagme încercuite, introduse prin linii lungi, ca dăra roșie a trasoarelor din poligon, la locul lor menit din frază. De asemenea, pagina are tăieturi, hașurări, ca zone de sârmă ghimpată,



încrucișări de linii, schimburi de cuvinte, plombări.

Aceste adăugiri, detalieri, extinderi formulează o etapă nouă, de *fănușizare* a paginii. Textul inițial era oarecum neutru și vag. În a doua etapă apar combinațiile strălucite, cuvintele rare, metaforele, epitetele ca intarsiile pe lemnul inițial. Pagina este, astfel, condimentată, îmbibată de mărcile specifice stilului autorului. Paradoxal, manuscrisele lui Fănuș Neagu sunt mult mai neliniștite, mai vânzolite și mai chinuite decât paginile manuscriselor lui Panait Istrati.

Unele fragmente anulate au rămas perfect lizibile. Strict epic, nu li se poate reproșa decât faptul că nu slujeau ideea textului. Manuscrisele erau apoi transcrise, scoase la lumină din hățșurile de semne, hașurări, completări, nuanțări. Această *pieptănare* a frazei o practica

și Caragiale. Bătălia pentru stil reîncepea, dar la alt nivel. Totul era iarăși lucrat, ciocănit până la cele mai mici detalii. Aceste două mii de pagini spun, deci, istoria formării, dezvoltării și împlinirii stilului autorului, o istorie a unei bătălii literare câștigate chiar cu prețul manierismului.

Fănuș Neagu este unul dintre acei puțini scriitori români contemporani care au rămas fideli peniței. A refuzat să scrie la mașina de scris, iar după anii '90, a refuzat computerul.

Farmecul povestirii este dat – credea autorul – și de acest chin, amestec de voluptate și de neputință, de supunere a limbii române la gândul oricum neînțeles. Sunt, aici, într-o ipostază siameză doi autori diferiți. Unul spontan, copleșit de onirii, adesea nespus și imprevizibil, căutător de poveste precum fântânarii de pământ cu apă bună, și altul, mare chinuit al stilului. Mai întâi, demonia povestirii. Ea se cerea scrisă, îl chema în fața hârtiei, îi ordona viața cotidiană, îl extrăgea din banalul vieții boeme – și dacă nici Fănuș Neagu nu a fost un spirit boem, atunci nu a mai fost nimeni! – și îl așeza, răbduriu, la masa de lucru. Scria pe ce-i pica la îndemână. Manuscrisele sunt adesea hârtii gălbui, ieftine, unele cu antet de redacție, adesea chiar hârtie de împachetat tăiată pe formatul clasic, bloc-notes-uri rulate anapoda, cu foi rupte, dar și, mai ales în ultima vreme, foi veline, cu antet special și semnătura autorului.

Se sugerează că nu avea nevoie de nimic din confortul special al scrisului. Nu-și provoca inspirația; atâția autori evocă starea de pândă, de așteptare, de găsire a procesului de intrare în lumea povestirii. Unii autori evocă ceasurile albe și seci în așteptarea povestirii.

Manuscrisele lui Fănuș Neagu sugerează mai ales graba de a prinde din urmă fluxul mental al povestirii care se toarce pe sine, în singurătatea vocii autorului. După efortul cu care însăia povestea, grăbit parcă să prindă din urmă gândul năvalnic, urma cea mai importantă și mai complexă activitate. Pe textul inițial începea o activitate specială, rareori evocată, de a înălța pagina, de a-i



da amplitudine. Și mai e ceva: paginile manuscriselor sunt curate din punct de vedere literar. Rareori, în colț de pagină, câte un nume de scriitor, câte un număr de telefon sau numere jucate la loto. În rest, nimic. Facsimilele operelor altor scriitori arată fel de fel de nimicuri care adunau pustiul zilei. Manuscrisele eminesciene au adesea, pe lângă jurnalul de creație, un jurnal al existenței diurne: rufe la spălat, datorii, socoteli enigmatice, scrisori, proiecte. La Fănuș Neagu, acești paraziți de fundal existențial nu există. Aceste manuscrise mai spun ceva esențial. El, autorul, este purtător de poveste, iar gestul de a scrie este, de fapt, *trans-scriere*. Este modul de a fi al povestitorilor de oriunde și de oricând. Povestirile lui Fănuș Neagu nu sunt pășanii, ele au foarte puțin din ceea ce se numește, la modul primar, element biografic. Ele nu sunt experiențe sociale proprii, ci sunt, ca la Ion Creangă, mari experiențe inițiatice.

Biograficul există, dar este sublimat în experiențe spirituale primordiale. El, autorul, nu mai e un individ, cât mai ales un exponent. ■

Cisma de bronz, manuscris

O monografie hagiografică de excepție

Abstract

Lucrarea antumă a Î.P.S. Nestor Vornicescu, *Sfântul Ierarh Petru Movilă, Mitropolitul Kievului, al Galiției și a toată Ucraina* (1999), reprezintă prima cercetare științifică închinată mitropolitul kievean ca om, duhovnic și mare ierarh al Bisericii Ortodoxe de Răsărit. Bazată pe o vastă informație documentară, monografia reușește să redimensioneze personalitatea complexă a ierarhului cărturar Petru Movilă.

Cuvinte-cheie: Petru Movilă, Nestor Vornicescu, hagiografie, monografie

The antemortem work of His High Holiness Nestor Vornicescu, *Saint Hierarch Petru Movilă, Metropolitan of Kiev, Galicia and All Ukraine* (1999), stands as the first scientific work about the Kiev Metropolitan as a man, confessor and High Hierarch of the Eastern Orthodox Church. Based on great amount of documentary information, the monograph succeeds in reshaping the complex personality of the high hierarch and scholar Petru Movilă.

Keywords: Petru Movilă, Nestor Vornicescu, hagiology, monography

Asurprins, oare, alegerea românului Petru Movilă ca mitropolit al vestitei și influentei stavropighii ortodoxe Lavra Pecerska din Kiev, se întreabă și întreabă (în același timp) Dan Horia Mazilu, în masivul volum *Recitind literatura română veche, Partea I: Privire generală* (Editura Universității București, 1994, p. 254)? Unei asemenea legitime întrebări răspunde, peste cinci ani, Î.P.S. dr. Nestor Vornicescu (1927-2000), în monografia hagiografică *Sfântul Ierarh Petru Movilă, Mitropolitul Kievului, al Galiției și a toată Ucraina* (Craiova, Mitropolia Olteniei, 1999). Tipărită în urma hotărârii Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române

din 26 octombrie 1996, lucrarea regretatului mitropolit are un îndoit scop. Tratarea multilaterală, aproape exhaustivă, a personalității acestui „Sfânt al Bisericii ucrainiene [care] este, depotrivă, sfânt al Bisericii noastre, în care a fost botezat, de care a fost neconținut legat, pe care a slujit-o prin multe și generoase înfăptuiri”, cum scrie academicianul Virgil Cândea în *Cuvântul înainte* al lucrării de față; apoi, să nu uităm că înaltul mitropolit a condus Comisia sinodală de canonizare a sfinților români (fiind, totodată, și președintele Comisiei Naționale de Istorie ecleziastică), iar în această calitate a contribuit decisiv și constructiv la trecerea în calendarele creștin-ortodoxe a sfinților: Ștefan cel Mare,

Daniil Sihastrul, cuviosul Gherman din Dacia Pontica, Ghelasie de la Râmpeț, Leonte de la Rădăuți, Ioan de la Prislop, Constantin Brâncoveanu cu cei patru fii ai săi (Constantin, Ștefan, Radu, Matei) și sfetnicul Ianache, Antim Ivireanul, Iosif Mărturisitorul din Maramureș, preoții Ioan din Galeș și Moise Măcinic din Sibiel, Antonie de la Iezerul-Vâlcea, Iosif cel Milostiv, mitropolitul Moldovei, Ioan Iacob de la Neamțu (Hozevitul), proclamarea Dumini-cii Sfinților români, în duminica a II-a după Rusalii (Nestor, *Sfântul Voievod Ștefan cel Mare*, Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 1992, p. 36).

Ultimul canonizat este marele ierarh cărturar Petru Movilă, pentru canonizarea căruia istoricului-hagiograf Nestor Vornicescu i-au trebuit îndoite eforturi științifice și canonice.

Bazată pe o vastă și bogată informație documentară, ce a necesitat cercetări minuțioase, desfășurate stăruitor pe parcursul mai multor ani, *Sfântul Ierarh Petru Movilă* este nu numai prima lucrare științifică despre mitropolitul kievean ca om, duhovnic și mare ierarh al Bisericii Ortodoxe de Răsărit, dar și o completă monografie, care redimensionează personalitatea complexă a marelui ierarh-cărturar. Cele 12 capitole ale cărții analizează critic, pe baza unei documentații impresionante și pe interpretarea riguroasă a unor texte din epocă: locul și anul nașterii, părinții și genealogia familiei, numele primit la botez, copilăria, studiile, ucenicia militară în oastea polonă (participant la două lupte împotriva turcilor), moștenirea ecleziastică,

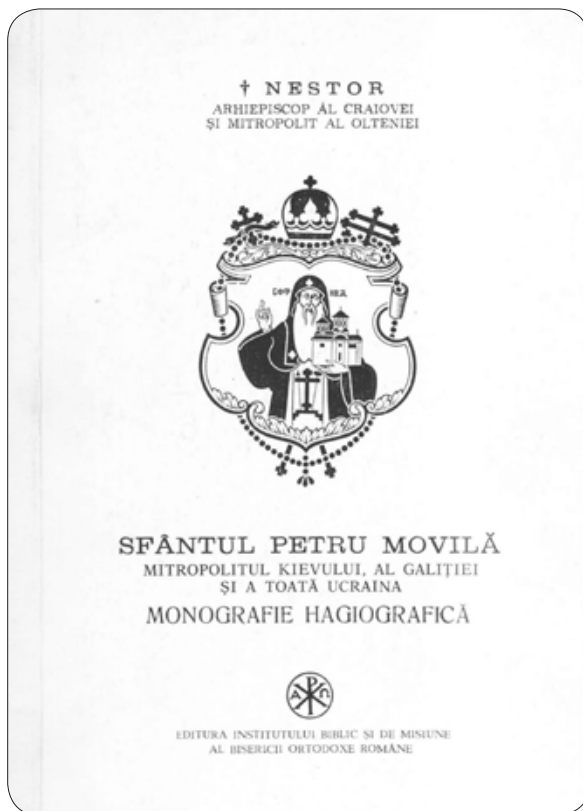
cărturărească și nobiliară a familiei, tunderea în monahism (1627) ca stareț al Lavrei Pecerska din Kiev, urcarea treptelor ecleziastice ca arhiepiscop și mitropolit al Kievului, al Galiciiei și a toată Rusia, fiind, totodată, și exarh al Sfântului Tron al Constantinopolului (1633-1646), trecerea din această lume, venerația contemporanilor și a posterității, ca temeuri canonice de sanctificare.

Contribuțiile autorului cărții la biografia lui Petru Movilă sunt esențiale; astfel, locul nașterii este Suceava, vechea capitală a Moldovei, unde tatăl său, marele dregător Simion Movilă, își avea casele, iar anul nașterii este fixat la 1596, prin coroborarea a trei surse: letopiseșul cronicarului polonez Ioachim Ierlici, panegiricul-necrolog rostit de monahul Iosif Kalimon la catafalcul mitropolitului Petru Movilă și inscripția de pe piatra de mormânt a fratelui său mai mare, Mihail

Movilă, de la Mănăstirea Dealu.

Respingând afirmațiile celor care susțineau sorgintea ardeleană sau poloneză a mamei lui Petru Movilă, Î.P.S. Nestor Vornicescu susține, cu argumente irefutabile, descendența mitropolitului kievean din două vechi familii boierești din Moldova: Moveștii și Hărăștii, mama sa fiind de neam românesc și de credință ortodoxă. Tatăl său, Simion Movilă, a parcurs dregătoriile de apod, paharnic, hatman, pârcălab până la ocuparea scaunului domnesc al Țării Românești după Mihai Viteazul.

Numele de botez, Petru, nu este preluat după numele fostului arhiepiscop al Kievului



și apoi al Moscovei. Petru Movilă a primit numele de botez al străbunicului său, voievodul Petru Rareș, nume păstrat și după tunderea în monahism.

Alte date biografice pe care Î.P.S. Nestor Vornicescu le consemnează ca fiind semnificative pentru întregirea personalității viitorului mitropolit: fuga sa în Polonia în timpul domniei în Moldova a lui Mihai Viteazul, debutul studiilor sale în casa părintească, cu profesori trimiși de Frăția Ortodoxă din Liov, copilăria și adolescența petrecute în vârtejul unor evenimente istorice și politice în care a fost implicată familia sa, obligându-l pe tânărul Petru să părăsească iarăși Moldova și să se refugieze în Muntenia (1607), apoi în Ardeal și în Polonia, unde urmează vestita școală a Frăției Ortodoxe din Liov, aici însușindu-și limbile slavonă, latină, greacă, polonă, ruteană, dar și gramatica, poetica, retorica, teologia și omiletica. Tot în Polonia, și-a perfecționat, conform uzanțelor epocii și ale descendenților nobiliari, meșteșugul armelor și purtarea cavaleriească. Pe baza unor surse documentare inedite, Nestor Vornicescu susține că Petru Movilă a obținut cetățenia polonă în 1617, dându-i-se, după moartea tatălui său, un protector întâi în persoana marelui hatman Stanislas Zolkievski, apoi a hatmanului Hotkievici, noul comandant al oștilor polone. De bună seamă că tânărul Petru Movilă s-a remarcat și în această inedită postură, de vreme ce regele polon Sigismund al III-lea îl recomandă marelui vizir ca domn al Moldovei.

Dar vocația lui Petru Movilă era alta. În 1622, părăsește armata polonă, vizitează mănăstirea Pecersca, se mută pe o moșie în apropierea Kievului și se decide a păși pe calea vieții monahale, mitropolitul de atunci al Kievului devenindu-i îndrumător spiritual. Vocația sa monahală se concretiza prin cinstirea sfinților, păzirea cu strictețe a obiceiurilor creștinești, atracția pentru oamenii bisericii etc., așa cum însuși mărturisește, în testamentul său din 1646: „Eu, tot ce am avut

și chiar pe mine m-am sacrificat pentru lauda și slujirea lui Dumnezeu”. Părăsirea vieții laice și intrarea în viața monahală se petrece în 1627, ocupând, în același an, și scaunul de egumen al Lavrei Pecersca, fiind confirmat de regele Sigismund al III-lea și recunoscut de către Patriarhia Ecumenică a Constantinopolului, patriarhul Chiril Lukaris acordându-i și titlul de exarh.

Activitatea mitropolitană și exarhială a lui Petru Movilă este analizată, pentru prima dată, cu argumente științifice de către Nestor Vornicescu, sesizând, în același timp, duhovniceasca sa sfințenie (sub haina monahală, Petru Movilă purta cămașa pocăinței, țesută din păr aspru, cu nasturi de metal și cu „*un brâu de fier cu dinți ascuțiți*”; cu acest veșmânt al nevoițelor ascetice se ruga și făcea mătânii).

Instalat canonic la 5 iulie 1633 în catedrala Sf. Sofia din Kiev, Petru Movilă conduce celebra mănăstire, într-o epocă în care ortodoxia, pe acele meleaguri, era în suferință (Regatul polon, din care făcea parte Kievul, era catolic, ortodoxia devenind, din confesiune tolerată, una prigonită).

Cu har și înțelepciune, din dorința de a restaura ortodoxia în Ucraina, Petru Movilă a ridicat moralicește și material clerul ortodox (donând, în acest scop, întreaga sa avere moștenită) și a reformat sistemul de învățământ mediu și superior din Ucraina și Rusia. În 1631, întemeiază un colegiu ortodox, cunoscut sub numele de Colegiul kievo-movilean, prima instituție de învățământ superior din Europa de Est, având o programă nouă, în limba latină, în care se predau gramatica, retorica, dialectica, aritmetica, muzica, geometria, astronomia și, evident, teologia. Colegiul dispunea și de o bibliotecă, Petru Movilă lăsând acestei instituții, prin testament, averea sa.

Ca orice cărturar care se respectă, el înființează o tipografie la Kiev, cu caractere latine și polone, fiind unul dintre primii care impulsionează tipărirea de cărți în limba rusă, vorbită atunci în Ucraina. Astfel,

traduce din grecește în rusește *Omiliile Sfântului Ioan Hrisostom, Faptele Apostolilor, Învățăturile Sfântului Dorothei, Slujebnicul sau Liturghierul, Psaltirea*, retipărește *Nomocanonul* (la care adaugă o prefață cu sfaturi pentru preoți), corectează *Octoihul* folosindu-se de un text primit de la patriarhul Chiril Lukaris și de un altul, slav, de la Mănăstirea Neamț), *Triodul* și *Triodul înflorat*, *Omiliile Sfântului Macarie Egipteanul, Evanghelia Învățătoare sau Cazania, Lithos, Molitfelnic sau Trebnicul* etc. De la înaltul mitropolit kievean ne-au rămas circa 20 de lucrări cu caracter bisericesc-teologic, polemic, educativ, filosofic și moralizator, lucrările fiind puse în apărarea dreptei credințe în fața uniților.

Cartea care l-a impus în toată creștinătatea este *Mărturisirea de credință*, întocmită pe baza Sfintei Scripturi, a canoanelor și scrierilor Sfinților Părinți. Cu bogate trimiteri bibliografice, *Mărturisirea de credință* este o carte polemică și de apărare a lui Chiril Lukaris (acuzat de calvinism), dar și o călăuză de învățătură și de morală creștină pentru ortodocși, o carte de doctrină întru ferirea de catehismele altor confesiuni. Este o carte cu valoare teologică inestimabilă pentru întreaga Biserică Ortodoxă, prin expunerea lapidară a dogmelor ortodoxe, un îndreptar catehetic cu 261 de întrebări și răspunsuri. Scrisă inițial în limba ruteană și intitulată *Catehism*, ea a fost discutată de Sinodul de la Kiev din 8 septembrie 1640 și de Sinodul de la Iași din 15 septembrie-27 octombrie 1642 (în 20 de ședințe), la care au participat elita clericală a epocii, inclusiv domnitorul Vasile Lupu, sinod moldav care a aprobat catehismul lui Petru Movilă, ratificat, la 11 martie 1643, și de Sinodul Patriarhiei Ecumenice de la Constantinopol, care îl și recomandă credincioșilor printr-o Gramată Sinodo-Patriarhală. *Mărturisirea de credință*, opera lui Petru Movilă a apărut în 16 ediții grecești și 19 ediții românești (prima aparținând logofătului Radu Greceanu).

Bun român, Petru Movilă nu și-a uitat neamul, trimițând spre Moldova și Țara

Românească tiparnițe, meșteri tipografi, podoabe pentru cărți și chiar cărți tipărite sub îngrijirea și binecuvântarea sa. Îl sprijină pe domnitorul Vasile Lupu în întemeierea Colegiului de la Trei Ierarhi din Iași (prima școală de învățământ superior din Moldova), prin trimiterea de profesori, mijlocește și oficiază cununia la Biserica Sfinții Trei ierarhi, în 1645, a lui Ianusz Radziwil, nobil lituanian, cu domnița Maria, fiica lui Vasile Lupu.

Simțindu-și apropierea sfârșitului, Petru Movilă își redactează testamentul, dând ultime instrucțiuni privind apărarea dreptei credințe și a înfăptuirilor sale la Kiev. Trece la Domnul în dimineața zilei de 22 decembrie 1646 (stil vechi), dar este înmormântat abia la 9 martie 1647, sicriul fiind depus în caedra la Sf. Sofia din Kiev, ca o cheazășie împotriva ocupării de către uniți a catedralei.

Cu două *Addenda* (canonizarea lui Petru Movilă din decembrie 1996, pelerinajul la mormântul său, din decembrie 1996, unele materiale iconografice) și două *Anexe* (Rugăciunea către Sfântul Mitropolit Petru Movilă, cuvântarea I.P.S. Nestor la Kiev, în 15 decembrie 1996), monografia hagiografică *Sfântul Ierarh Petru Movilă* constituie o prețioasă sursă de informație. Scrisă cu probitatea-i științifică recunoscută, lucrarea regretatului mitropolit Nestor Vornicescu (penultima sa lucrare antumă) se ridică la nivelul martirului cercetat și hagiografiat, constituind, totodată, și temeiul privind canonizarea mitropolitului Petru Movilă la 16 decembrie 1996 de către Biserica Ortodoxă Ucrainiană și înscrierea sa în calendar ca sfânt cu cinstire locală, dar și ca sfânt al Bisericii noastre.

„Basarabeantul” Nestor Vornicescu, care a slujit ca înalt ierarh pe plaiurile oltenice, în Țara Basarabilor, și-a făcut pe deplin datoria creștinească și cărturărească față de mitropolitul moldovean care a propăvăduit dreapta credință pe meleaguri kievene, cu ecou în întreaga creștinătate. ■

MIHĂIȚĂ STROE

Teolog

Theologist

e-mail: st.mihaita@gmail.com

Toate vulpile care ies par înger

Abstract

Această rubrică își propune să surprindă și să metabolizeze literar momente din viața obișnuită. Pentru că întâmplări mai mult sau mai puțin pitorești, supuse unor priviri iscoditoare, pot deveni, păstrându-li-se autenticitatea, punți spre literatură. Repovestind lumea din jur, așezându-i în pagină mărunțișurile sau curiozitățile, vom descoperi că în preajma noastră există nenumărate sensuri care, nu o dată, ne scapă. Așa cum ne scapă, uneori, tocmai faptul că ne aflăm în mijlocul literaturii.

Cuvinte-cheie: literatură, viață obișnuită

This column aims at capturing and metabolizing moments of the ordinary life in a literary manner. This is because happenings, more or less picturesque, on being scrutinized, may become, while preserving their authenticity, bridges towards literature. By re-telling the world around us, by placing its trifles and curiosities on a page, we shall discover that there are countless meanings around us, which we fail to notice more often than not. The same way we miss the very fact that we are in the midst of literature.

Keywords: literature, ordinary life

Dumnezeu ar trebui să existe măcar pentru a le mulțumi celor cărora, omeneste, nu este posibil să le mulțumim noi: părinților, celor care s-au sacrificat pentru binele comun, acelor mâini întinse la momentul potrivit sau anonimilor fără nume și chip care cară pe umeri o lume mai mare sau mai mică. La fel de neștiuți precum

acești eroi ai vieții, la care sunetul aplauzelor nu va ajunge niciodată, sunt marii rugători care, din cosmosul viu al chiliilor, ung imensul mecanism fin și nevăzut al lumii.

Pentru creștinism, Athosul este acel centru de greutate de care are nevoie o religie pentru a-și calibra, la nevoie, orbita. Pentru un proaspăt student la teologie, o ședere de câteva zile la

o mănăstire din Sfântul Munte îi poate alunga îndoieli, frământări, neliniști. Ca într-un psalm arghezian: *Vreau să te pipăi și să urlu: „Este!”*.

Cu acest gând, sau poate momit de alte chemări care pândeau ca într-un cal troian în suflul lui, băiatul răzgâiat care venea în strana bisericii doar la Prohod, a plecat, pe neașteptate, într-o toamnă, cam la o săptămână după ce-și serbase onomastica, spre Athos, alături de câțiva enoriași din parohie.

La capătul unui drum de aproape o zi, au prins răsăritul în portul din vecinătatea mănăstirii.

S-au tocmit în trei limbi, iar, în final, s-au înțeles, mai ales prin semne, cu niște localnici care aveau o șalupă, să-i ducă la mănăstire. Unii au descoperit răul de mare. Navigatorii, trecuți prin ciur și prin dârmon, le-au liniștit stomacul cu lămâi verzi. Poarta de cetate a arhondaricului s-a deschis doar după terminarea slujbei de dimineață. În curtea mănăstirii au descoperit cea mai mare colonie de pisici pe care și-o poate imagina cineva. Pisicile, rotunde ca niște pepeni, umblau cu indiferență pe aleile pietruite, privind uneori cu jind spre coroanele lămâilor îngrijiiți de călugări, înălțimi pe care nu le mai puteau escalada... Când se intersectau cu ele, monahii le lăsau să treacă, iar mâțele, traversând, îi priveau înapoi de parcă le-ar face un favor. De la distanță, siletele costelive ale călugărilor păreau niște lumânări afumate. Cei mai mulți mergeau arcuiți ca un mănunchi de nuiele strânse de la jumătatea schimei cu o cingătoare. Departe de a fi pe atât de profundă cum s-ar fi așteptat, prima întrebare care le-a venit în minte tinerilor a fost: cum se făcea că, în vecinătatea unor oameni atât de uscați, să trăiască pisici atât de durdulii? Răspunsul nu a întârziat. La trapeză, masa săracă, servită prea sărată sau prea searbădă, ajungea, din blidele pelerinilor, direct sub mese, unde aștepta liota de feline. Hrana chiar venea de undeva „de sus”!

Până li s-au pregătit așternuturile din dormitoarele înghesuite, au fost convocați în camera de oaspeți. Aura încăperii seculare, lumina slabă și decorul din lemn uscat contrastau cu ledurile și vuietul surd al modernului tomat de cafea. Lângă izvorul de cofeină gratuită se aflau foițe

de rulat țigări și tutun la discreție. În mănăstirile grecești se poate fuma. Conștienți de unicitatea acestei oaze de desfătare, cei mai slabi de înger s-au lepădat de sfială și au început să-și dosească, prin buzunare, provizii de tabacioc, chiar sub supravegherea blândă a Sf. Nicolae, care îi privea cu condescendență dintr-o icoană. Băiatul mofuros care venea în strana bisericii doar la Prohod voia deja să se întoarcă acasă. Habar n-avea că, în zilele următoare, avea să se sature de măsline amare și de mere.

Primele două zile n-au adus mare lucru. S-au învărtit prin mănăstire, au colindat alte mănăstiri din zonă, i-au încurcat cu seninătate pe viețuitorii deprinși cu asceza și le-au pus, pătrunși de o curiozitate mimată, cele mai grele întrebări din istoria omenirii. Băiatul capricios care venea în strana bisericii doar la Prohod lipsea cu grație și aici, în Sfântul Munte, de la slujbe, îndeosebi dimineața, sărind peste deșteptarea brutală din zorii zorilor direct la masă, ca să privească pisici și să mănânce mere. Încă își dorea să plece, dar încetase să se mai vaite. Dintr-a treia zi, cum este obiceiul, pelerinul trebuie să muncească pentru a-și câștiga patul și masa. Culmea, lucrurile s-au îmbunătățit. Un sfert de zi mergea, alături de călugări, la cules de măsline, pe dealurile din împrejurimi. La început, novice fiind, bătea copacii cu niște beldii sau se cățara să scuture ramurile inaccesibile, stârnind ploi de măsline. Culegătorii de la poale, prinși în ambuscadă, râdeau ca niște copii. Din măslin, turlele mănăstirii se vedeau pe fundalul mării ca niște insule. Pe aceste insule monahii nu ajungeau aduși de vreun naufragiu social sau dintr-un hazard. Cei mai mulți aveau studii superioare, absolviseră facultăți de renume. Se spunea că unii slujiseră chiar în garda familiei regale britanice și că aveau doctorate în tot felul de domenii, de la informatică la administrarea penitenciarelor. În timp ce adunau roadele, monahii vorbeau pe rând, minute întregi, în grecește, fără să se întrerupă între ei. Vizitatorii își puteau da repede seama că povestesc din viețile sfinților tot atât de firesc cum unii rememorează istoricul unui meci sau ce-au mai făcut prin concedii. N-au văzut pe nimeni

supărat. Monahii spuneau că, făcând ascultare, își suprimau voia proprie, iar mizele personale dispăreau, rămânând doar plăcerea de a ajuta și de a fi de folos. N-a pomenit niciunul lupta interioară și războiul nevăzut din spatele eleganței de a fi om. Călugării tineri conduceau fără permise, pe drumurile desfundate, aceleași mașini cu care transportau și recolta, și culegătorii înapoi la mănăstire. Pe-acolo nu exista niciun magazin. Banii deveneau inutili, iar consumul și risipa nu mai stăteau în puterile nimănui.

În alte zile mergeau și culegeau kiwi, care se întindeau puzderie pe bolți, asemeni viței de vie. Călugării de acolo repetau pe rând, cu voce tare, până le obosea glasul, rugăciunea inimii: *Κύριε Ιησού Χριστέ, ἐλέησόν με/ Kyrie Isou Hriste Eleison Me*. Din unele părți ale grădinii începea să se audă și *Doamne Iisuse Hristoase, Fiul lui Dumnezeu, miluiește-mă pe mine, păcătosul*. Sutele de lăzi de kiwi se umpleau și tinerii nu oboseau, deși nu mâncau mare lucru. Când ploua, lucrau în bucătărie, unde curățau legume și îi ascultau pe pușinii călugări români. Cei din mănăstire păreau fericiți. La fel păreau și băieții. În serile acelea, tânărul care venea în strana bisericii doar la Prohod a uitat de lume și, amintindu-și intersecția de la Unirii la ceasurile dimineții, pe care o vedea zilnic, cu toată aglomerația, graba și zgomotele ei, s-a gândit că n-ar mai vrea să se mai întoarcă acasă.

Într-una dintre seri, pe culoarul dormitoarelor, s-a ivit un călugăr despre care se zvonea că are o sută de ani. Auziseră de el și îl așteptau, pentru că, din când în când, obișnuia să țină o cuvântare pelerinilor mai tineri. Nu le-a vorbit mult, dar a repetat într-una: „Dulcețile tinereții! Cine poate să le lepede? Când ești tânăr e greu să te lepezi de plăcerile tinereții, dar nu izbânda sau înfrângerea, ci lupta... lupta îl face pe om, om!”

Băiatul care venea în strana bisericii doar la Prohod nu se mai gândea deloc la casă. La mese, îi era de ajuns terciul de linte. Onomastica lui, în calendarul de stil vechi îl găsisese la mănăstire. Pentru a-l sărbători, călugării au improvizat o prăjitură cu fructe. Își sărbătorise ziua de două ori în două săptămâni. Nu mai chiulea nici de

la slujbe. De ziua lui s-a încurajat să meargă și la Miezonoptică.

Pe scaunele incomode, care nu lăsau odihna să vină, orele au trecut pe nesimțite. La final, policantrul din mijlocul bisericii a fost puțin coborât, apoi monahii au început să îl învârtă, și, odată cu el, sutele de lumânări și lumini se roteau într-un dans aproape hipnotic. A pus pe seama oboselii acea stare de moleșală, de transă, care l-a cuprins, în care avea impresia că asistă la reprezentarea vizuală a scurgerii timpului, a creației, a nașterii, a morții și a învierii.

Călugării s-au încolonat și, intonând în grecește un cânt înălțat Maicii Domnului, s-au închinat și au bătut mătinii înaintea icoanei Născătoarei, din pridvor. Băieții spuneau că a fost, poate, cea mai duioasă cântare pe care-am auzit-o și, oricât au căutat-o mai târziu, n-au mai putut-o afla. Pe chipurile monahilor se citea emoția. Absorbiți de scenă, priveau de afară, de la intrare. Era răcoare și părea că poate ploua oricând. Privindu-i pe acei bărbați sfinți care îngenuncheau în fața icoanei, tânărul care venea în strana bisericii doar la Prohod s-a gândit că ei, pelerinii, au vrut să fugă de cele lumești venind la mănăstire, însă cele lumești erau în ei, le cărau după ei fără să le vadă, agățate ca niște ciulini de obiceiurile lor. Ei erau cei care tulburau pacea călugărilor, care îi primeau, totuși, cu dragoste. Atunci i-au căzut pe mâinile cu care apăra de vânt o lumânare primele picături de apă. Sus se vedeau doar stele.

Peste ani, câțiva dintre tinerii care au vizitat atunci Muntele Athos au devenit preoți sau călugări și au mărturisit că nu au putut uita acea noapte.

Băiatul care nu venea în strună decât la Prohod, proaspăt student la teologie, nu s-a mai întors acasă. A trimis, în schimb, o foaie de hârtie împăturită, pe care erau câteva rânduri: *Uneori, Doamne,/ în vremea ploilor mărunte de toamnă,/ petreci câte o noapte în sufletul meu/ care-i ca un cuib de vulpi./ Apoi, când pleci, lași acolo/ un soare orbitor, pe care zici/ c-ai să mi-l ceri înapoi la primăvară./ Doar că până atunci,/ din cauza luminii/ pe care-ai lăsat-o înăuntru,/ toate vulpile care ies par îngeri. ■*



Tel. 318.24.38; 318.81.06

E-mail: edituraexpert@gmail.com
office@fnsa.ro

caiete
critice
vă recomandă:

