

# caiete critice

Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

NR. 3 (377) • MARTIE 2019

ALEXANDRU ZUB:  
HISTORIENS ROUMAINS  
DANS LA GRANDE GUERRE

SERGE FAUCHEREAU:  
AVANGARDES EUROPÉENES. LETTONIE (III)

BIANCA BURȚA-CERNAT:  
1907. POEMUL REVOLTEI:  
CIULINII BĂRĂGANULUI

PETRUȘ COSTEA:  
CU MARK AINLEY DESPRE ZONE IGNORATE  
ALE EXCELENȚEI ÎN PIANISTICĂ ȘI CÂTEVA  
REVELAȚII PRIVIND ÎNREGISTRĂRILE LUI DINU LIPATTI

DE VORBĂ CU PIANISTUL  
VINICIU MOROIANU:  
„ARTIȘTII ROMÂNI CARE ACTIVEAZĂ ÎN ȚARĂ  
NU SUNT PUȘI ÎN VALOARE AȘA CUM AR TREBUI”

## Existențialismul româneșc (II)

Fragmente critice de Eugen SIMION



# caiete critice

Numărul 3 (377) / 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](http://caietecritice.fnsa.ro)  
e-mail: [caietecritice@gmail.com](mailto:caietecritice@gmail.com)

# CUPRINS

3 / 2019

3

## FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION

*Existențialismul românesc (II)*

*The Romanian Existentialism (II)*

18

## A GÂNDI EUROPA

Alexandru ZUB

*Historiens Roumains dans la Grande Guerre*

*Istorici români în Marele Război*

23

## AVANGARDES EUROPÉENES

Serge FAUCHEREAU

*Lettonie (III)*

*Letonia (III)*

32

## INTERVIU

Alexandru DUMITRIU

*Viniciu Moroianu: „Artiștii români care activează în țară nu sunt puși în valoare așa cum ar trebui”*

*Viniciu Moroianu: “The Romanian artists who perform at home are not highlighted as they would deserve”*

41

Petruș COSTEA

*Cu Mark Ainley despre zone ignorate ale excelenței în pianistică*

*și câteva revelații privind înregistrările lui Dinu Lipatti*

*Talking to Mark Ainley about left out areas in piano playing virtuosity and a few revelations regarding Dinu Lipatti's recordings*

51

## EVOCARE

Eugen SIMION

*Ardelenii. Ion Brad și Dumitru Micu*

*The Transylvanians. Ion Brad and Dumitru Micu*

56

## COMENTARII

Bianca BURȚA-CERNAT

*1907. Poemul revoltei: Ciulinii Bărăganului**1907. Le poème de la révolte. Les Chardons du Baragan*

66

Cătălin STURZA

*Ghilotina anilor 1990. Cazul Nicolae Breban (II)**The Guillotine of the 1990s. The Nicolae Breban (II)*

78

## SCENE LITERARE DIN VIAȚA OBIȘNUITĂ

Mihăiță STROE

*Lungul drum spre casă**The long Way Home*

## 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 (II)

### 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 (Berdiaev, 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

## 6. O revoluție spirituală în care religia trebuie să joace un rol esențial. Există o unitate spirituală a Europei? „Bătrânii” trebuie eliminați

*Revoluție spirituală?* Ea stă în centrul gândirii lui Nae Ionescu. Este ceea ce el sintetizează, cercetând mișcarea de idei din secolul al XIX-lea până în 1931: o nouă structură spirituală se configurează în Europa odată cu apariția impresionismului în pictură, apoi a simbolismului, a puritanismul englez, până la noile formule „de înțelegere și de creație”... Această structură spirituală are în componentă următoarele elemente:

„Prin renașterea metafizicei, cu critica științei și răsturnarea ei din funcțiunea de interpretă și valorificatoare a existenței, cu criza raționalismului cartezian, cu diminuarea lui Kant și cu renașterea peripatetică, cu criza idealismului gnoseologic, cu izbânda sau cel puțin cu efortul spre izbândă al realismului, cu prăbușirea mecanicismului materialist, cu asaltul vitalismului și renașterea spiritualistă etc.; noua mișcare religioasă, caracterizată printr-o recrudescentă a religiilor dogmatice, autentic creștine și criza acută a protestantismului, interesul pentru spiritualitatea răsăriteană întinsă până la țărmul Pacificului, teosofia, mișcarea sectelor ș.c.l.; frământările din lăuntru al artei până la cubism și expresionism sau cum se mai numesc și toate

încercările de creare ale unui stil al epocii categoric deosebit și caracteristic; și pentru a nu stăruî prea mult în aceste indicațiuni nesistematice, în ordinea politică criza democrației și a parlamentarismului, pe care nu o poate contesta nimeni. Nu sunt astea semne categorice ale unei lumi noi? Mi-aș îngădui să cred că da. Un spirit încercând a construi mai mult pe realități imediate, iubitor de viu și de concret, mergând însă nu la abstracție și la încadrarea științifică a realității, ci la principii de existență, la esențe ultime, – într-un efort constant de a depăși, prin iubire și prin trăire directă a concretului, limitele existenței noastre omenești; o nouă valorificare, calitativă, realistă și esențialistă – metafizică deci – a realităților, opusă până în cele mai mici amănunte și cele mai esențiale resorturi, mentalități definite de raționalismul cartezian, cartea de vizită a democrației, a economiei capitalist burgheze și a protestantismului. Iată. Acestea sunt faptele peste cari nu se poate trece. Ele încadrează, după cum spuneam, o spiritualitate nouă, iar această nouă spiritualitate se instaurează. Se mai poate spune atunci însă, că lipsește revoluția în spirite care să o pregătească pe cealaltă politic-economică și să-i asigure succesul? Cu toată prudența necesară, pot spune că nu. Dar dacă această revoluție, în spirite, e deja aici, – nu avem dreptul să bănuim că și cealaltă se atine pe undeva pe la ușă?”

Ce s-a adevărit, ce s-a înfăptuit din acest program lansat în 1931 de un ideolog fanatizat în credințele sale sincretice și de un profesor convins că raționalismul cartezian se va prăbuși și că lumea viitorului va fi dominată de recrudescența religiilor dogmatice? Greu de răspuns. Un sociolog al culturii și un istoric al ideilor ar putea să facă, mai bine decât un critic literar, socoteala acestor preziceri și să tragă linia. În ceea ce mă privește, mă limitez să constat că previziunile acestui spirit dogmatic când este vorba de religie (ceea ce intră în contradicție flagrantă cu libertățile lui față de filosofia de școală) se bazează pe o revizuire radicală a realităților existente și, cum scrie el, pe o valorificare „realistă și esențialistă”, calitativă, a raționalismului. Adică a filosofiei practice pe care se bazează democrația și economia occidentală. Când comparăm, azi (2019), lucrurile, vedem că predicatorul Nae Ionescu s-a înșelat profund. Lumea europeană n-a mers cum o gândea el, a mers cum a vrut ea să evolueze.

Dar există Europa în această viziune autarhistă, bazată pe realități naționale? Nae Ionescu zice că nu. Nu există ca realitate, ci numai ca o ficțiune („iar luarea ei în considerare nu e numai lipsită de eficacitate, ci deadreptul primejdioasă”). Europa n-ar fi decât o ficțiune anglo-saxonă. Curios cum ideile din 1931 ale lui Nae Ionescu seamănă cu ideile euroscepticilor de azi:

„Europa nu există. Nu există unitate spirituală. Ceea ce numim noi astăzi spirit european este o atitudine precumpănitor anglo-saxonă, așa zice specific anglo-saxonă, care nu izbutește a încadra decât nord-vestul Europei, lăsând în afara acestei structuri spirituale într-o bună măsură sudul și întru totul sud estul și estul continentului. De altfel această structură nici nu definește spiritul european ca atare; ci însemnează pur și simplu o preponderență istorică, pe o anumită perioadă: cea care începe ca renașterea. Dacă mâine sub spirit european se va înțelege același lucru, e cu totul îndoielnic. Căci astăzi spiritul european se definește prin structura anglo-saxonă cam în același fel în care acum două mii cinci sute de ani el se definea prin

cea greacă, acum două mii prin cea română și așa mai departe. Dacă însă «spiritul european» nu e o realitate unitară, ci numai unul din aspectele (și anume cel mai prestigios într-un moment dat) ale unui conglomerat de spiritualități, – impenetrabile, ca toate formele de cultură, – nu se poate vorbi, din acest punct de vedere cel puțin, de o solidaritate europeană”.

Într-un singur punct suntem nevoiți să-i dăm dreptate lui Nae Ionescu: atunci când are suspiciuni asupra modului în care este judecată cultura europeană. Judecată fără prezența *metafizicii răsăritene*, parte, totuși, din această cultură. Are dreptate și când spune că națiunile sunt realități istorice și că ele apar în spațiu și timp și, ca atare, „sunt condiționate de tot ce cade sub categoria individuației”. Să-i dăm dreptate și când prezice că, dacă Europa se va uni, ea se va uni prin și „într-o structură anglo-saxonă” sau că spiritul anglo-saxon (începând cu limba engleză) va deveni, atunci, dominant? Ceea ce, în contradicție cu opțiunile filosofului existențialist român, dar în chipul pe care îl imaginează în anii '30, s-a împlinit?! În această categorie de probleme intră și relația cu Dumnezeu, adică religia. Filosoful nu mai are, însă, dreptate atunci când, pornind de la aceste relații, trage concluzia că a fi bun român însemnează a fi și ortodox. Dar dacă ești român catolic nu mai ești bun român? Întrebare retorică. Nae Ionescu, ca bun sofist, răspunde prin altă întrebare.

### **7. Ce-i învăț, cu adevărat, Nae Ionescu pe elevii săi și prin ce se despart elevii de profesorul lor? „Trăirismul” (existențialismul românesc în paisprezece puncte)**

Revin la interogația cu care am început acest eseu despre modelele și structura existențialismului românesc. Ce i-a învățat Nae Ionescu, dezvățându-i, și ce i-a dezvățat, predând metafizica și revizuind raționalismul, pe discipolii din *generația tragică* românească? Să admitem următoarele concluzii provizorii:

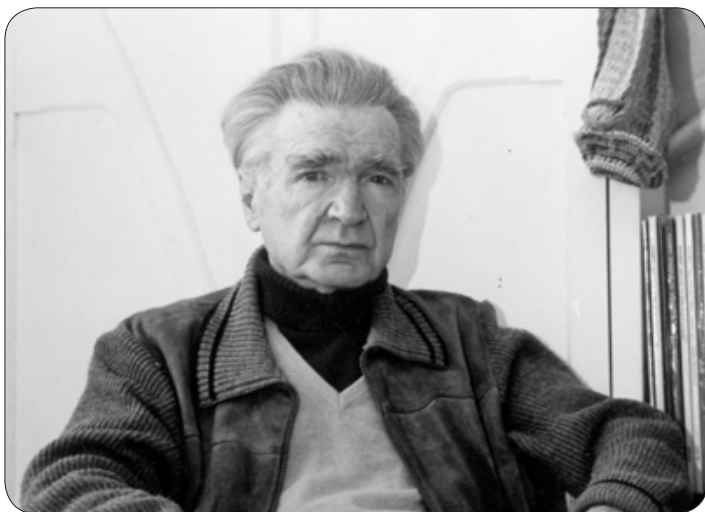
1. I-a învățat, întâi, că metafizica este altceva decât învățaseră ei în manualele de filosofie, și anume că nu-i o sumă de concepte, ci „un cod de trăire și de valorificare a realității”;

2. Că el nu predă *soluții filosofice*, ci ridică doar *probleme filosofice*, care au în centrul lor „filosofia ființei” (o noțiune nouă, existențialistă, în filosofia românească), existența, experiența, religia, păcatul (etica), mântuirea omului, revoluția mistică;

3. Numele citate mai des la cursul lui Nae Ionescu nu sunt Kant și Hegel (modelele filosofiei de școală), ci Origene și părinții Bisericii, apoi, Anselm de Canterbury, Luther, Ioan al Crucii, Șestov, Berdiaev, Keyserling, Massis, Soloviev și mai puțin cunoscuții Kireevski, Șumaticov... Mulți dintre ei sunt și autorii pe care-i citesc tinerii „trăiriști” și, cam în același timp cu ei, cei care preconizează *meditația existențială* și cred că *filosoful obiectiv* cedează locul *filosofului subiectiv*. Profesorul nu pretinde că știe totul, el învață odată cu elevii săi și, când nu cunoaște subiectul, preferă să tacă, adică să lipsească de la cursuri. În ceea ce privește credința sa în Dumnezeu, mărturisește: „Cred, cu toate că e absurd”. În politică, opinia lui este că marea pacoste o constituie oamenii inteligenți. În politică și, în genere, în istorie. Aceștia fac teorii și sunt orgolioși, Or, istoria se face nu cu intelectuali orgolioși și irascibili, care încurcă lucrurile cu subtilitățile și paradoxurile lor, ci cu *plutonieri majori sau seminariști fanatici ca Stalin*. O idee care-i place și lui Cioran. O idee, evident, greu de acceptat. Ea duce la totalitarism. Un sistem politic pe care Europa l-a cunoscut, din nefericire (nazismul și bolșevismul), lăsând în urmă ceea ce știm că a lăsat...

4. Bătrânii sunt primejdioși în spațiul public, pentru că au acaparat puterea și nu vor s-o cedeze. Și nu numai în politică. Chiar și în știință:

„La toate răscrucile cari comandă drumurile activității s-au instalat bătrânii: sterpi, neputincioși, cu mentalitatea de vagmistru, umil cu cei mari, tiranic cu cei mici; invidioși,



lipsiți de generozitate, neștiind ce însemnează bucuria de a avea un elev; alegându-și creaturile dintre toți cei lipsiți de demnitate și de libertate de spirit; nevăzând în tinerii învățați decât «negri» de muncă, buni a le scoate reviste pe cari bătrânii le «diriguesc», a le purta geanta, a le organiza conferințe, a le face reclamă în gazete, sau a scrie studii pe care «bătrânii» le iscălesc. (Aș vrea să mi se spună că am calomniat!) Așa e! Incapacitatea de adaptare a bătrânilor la noile condițiuni de viață, neputința lor creatoare, înăbușe viața noastră publică și închircește energiile națiunii. *Nu există astăzi* – decât cu disparent de rare excepții – *în țara românească om trecut de 50 de ani, care să nu ocupe locul unuia mai tânăr și mai capabil*. Cei mai mulți dintre ei o simt. Dar cine este așa de nebun încât să renunțe la «drepturi câștigate»? Stau deci. Stau și fac școală tinerimii. Școala lor: a rutinei și a ruginii, a lipsei de curaj și de demnitate personală, a «cumințeniei» și a lipsei de generozitate. Și așa creștem cu toții, în mentalitatea oamenilor de casă, a lipsei de personalitate, a lașității de gândire și de creație. Suntem prudenți – și îmbătrâniți înainte de vreme. Și cum suntem noi, așa ne este și țara”.

Și dacă așa stau lucrurile cu bătrânii acaparatori și ruginiți, ce-i de făcut? Nimic altceva decât să ne debarasăm de ei. Zicala românească „Cine n-are bătrâni să-i cumpere” nu mai funcționează în discursul profesorului de metafizică. Ideologul

democrației țărănești și al corelațiilor organice nu mai pune preț pe înțelepciunea lor. N-au loc în ponoarele filosofiei sale de existență. Totul cade pe seama tinerilor. Mitul tinerilor este esențial în această utopie sociologică, în care, după cum am reținut, nu democrația are rol esențial, ci „voinicii” organizați în cete. Despre preeminența și drama tinerilor va fi vorba în romanele existențialiste ale lui Eliade și în eseurile lui Cioran. În *Schimbarea la față a României*, cartea cea mai importantă a memorialistului Cioran, drama României este drama oamenilor tineri, care nu mai cred în ordinea stabilită de „bătrâni” (înaintași) și în valorile lor morale, socotite specifice, fondatoare ale identității noastre, începând cu morala și valorile religiei ortodoxe și încheind cu „mioritismul” (filosofia resemnării în fața morții). Cioran preconizează, se va vedea, un ethos eroic care să scoată România din inerția ei istorică și să-i schimbe radical mentalitățile. Spre

deosebire de profesorul său, Cioran nu așteaptă, în acest proces, revoluția mistică. Nu crede în ea. Creștinismul, cu morala toleranței și a milei, nu poate impune ethosul eroic care să scoată acest popor blând (prea blând) și resemnat (prea resemnat) din mentalitățile lui orientale. Nietzscheanul Cioran merge mai departe decât profesorul său. Vrea, repet, o schimbare a temelior, o nouă morală și o mitologie în care „Miorița” să nu-și mai găsească locul.

5. Ce-i curios este că această nouă etică și această nouă filosofie de existență, recomandate de Nae Ionescu adepților săi, asociază în scrierile acestora din urmă dimensiunea tragicului. Generația, în cvasitotalitatea ei, se consideră o *generație tragică*. Toate personajele lui Eliade vorbesc despre tragicul existenței și au obsesia eșecului.

Măreția lor este să-și dea seama de această condiție și s-o valorifice, în existența de toate zilele, prin reflecții sincere și inteligente. Sau prin acte disperate de violențe. Să intre, altfel zis, în situații tragice și, de se poate, să le învingă prin meditație sau prin „act” brutal. Naratorii din proza lui Eliade (personajele exponențiale din roman) sunt, toți, „pascalieni”, „gidieni”, „kierkegaardieni”, intră în conflict cu părinții („bătrânii” care, evident, trăiesc în afară de timp și nu înțeleg nimic din dramele tinerilor), ratează marea iubire și se pregătesc pentru marele eșec. Mircea Vulcănescu dă o nuanță eroică acestui pesimism, propunând conceptul de *pesimism activ* (sau pesimism eroic). Cioran introduce, masiv, în scrierile sale, *scepticismul pasional, demonia negativității, frenesia îndoielii*. Refuzul stă la baza moralei sale. Este un negaționist radical, spre deosebire de Eugen Ionescu, care își pune frica de existență, refuzul lumii din afară, negația literaturii sub umbrela divinității. Este, în esență – și așa rămâne până la sfârșit – un spirit religios, cu repetate crize mistice. Caz interesant în literatură... Vom vorbi despre el în alt loc.

★

Din aceste exemple (vor fi și altele), deducem că tinerii existențialiști români așază la baza filosofiei lor de viață ideea tragicului, cu rădăcini și cu efecte în toate domeniile. O primă definiție posibilă (provizorie) a lor este că vor să intre în lume ca niște revoltați, cu conștiința că trag după ei piatra de moară a condiției lor tragice. Sunt niște Sisifi blestemați să urce zilnic pe muntele meditației stânci care se vor prăvăli, iremediabil... Și atunci? Atunci ce se alege din „experiența” lor,

din *trăirea* pe care o exaltă, din morala aventurii continue și din metafizica pe care au învățat-o de la părintele lor spiritual? Se alege (și se alege bine) o literatură (inclusiv o literatură filosofică) care pune în discuție totul în cultura românească, de la filosofie la politică și, de aici, la morala colectivă. Se întâmplă că unii dintre acești tineri 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, autorii, fac literatură fără să vrea, ca reputatul personaj. Noica detestă literatura, dar când îl citești, observi că limbajul scrierilor este limbajul unui creator de o frapantă originalitate. Nici Cioran nu admiră literatura și, în afară de Dostoievski și de Eminescu, nu se referă pozitiv la alți scriitori și la alte opere literare. Esecurile sale sunt, însă, estetic vorbind, memorabile, în românește, ca și în franțuzește. Nu degeaba criticii francezi l-au fixat în același plan cu moralistii din secolul al XVII-lea și l-au declarat cel mai mare moralist

al secolului al XX-lea. „Moralist” înseamnă, în cazul de față, scriitor de aforisme. Cioran este, cu adevărat, un mare scriitor. Opera lui românească (circa 6.000 de pagini, incluzând, în afară de cele cinci volume, articolele rămase în presa timpului și bogata lui corespondență) este, azi, un punct de reper în cultura noastră.

6. Nae Ionescu i-a convins pe mulți dintre acești tineri care își căutau *rostul* (o formulă ce-i place lui Noica) în jurul anului 1930 că trebuie să facă o altfel de filosofie decât făcuseră cei

dinaintea lor. O filosofie bazată pe experiența (trăirea) lor. Ideea prinde repede și, când citim primele scrieri ale lui Cioran – inclusiv corespondența din această epocă –, reținem faptul că el se arată interesat mai mult de mistici decât de filosofi clasici (filosofii predăți în clasă). Începe o lucrare despre Kant și se plictisește. Citește pe filosofi religioși ruși (Șestov, Berdiaev, Rozanov), probabil pe Merejkovski, pe filosofi

spanioli, cum am precizat deja, și arată o preferință pentru confesiunile sfintelor. Mistica sfintelor rămâne, alături de muzică, pe lista scurtă a opțiunilor sale spirituale. Nu-l interesează, să mai spun o dată, sistemele filosofice, îl interesează subiectele legate de destinul său. Se specializează în îndoieli, în refuzuri, maladii ale spiritului, dezamăgiri, și devine, cum zice undeva (cred că în *Caielele* din perioada 1956-1972), un *specialist în suspiciuni*. „Ființa” lui este o sumă de antinomii, contradicții, paradoxuri, și modul lui predilect de expresie este negația. Negația este, însă, atât de expresivă încât tulbu-

ră și, în cele din urmă, deturneză conținutul negaționist al frazelor. Limbajul este un spectacol de inteligență și imaginație paradoxală.

7. Noica este, dintre filosofi ieșiți de sub pulpana predicatorului Nae Ionescu, cel care dă un conținut mai profund *filosofiei ființei*. Îi dă, totodată, un *rost* mai precis, legând-o de tradițiile spirituale și de structura și semnificațiile vocabularului limbii române. Va cerceta, urmând pe Heidegger, „casa spiritului”, care este, cum știm, cuvântul, pentru a determina filosofia

---

*Existențialismul românesc  
descoperă, prin Noica, rădăcini  
în tradițiile spirituale românești,  
iar filosofia ființei românești  
în gramatica limbii române.  
Proiectul lui, dus la capăt în anii  
'70 ai secolului al XX-lea, fusese  
anticipat de un mic eseu scris de  
Mircea Vulcănescu: Dimensiunea  
românească a existenței (1934),  
o replică – până la un punct  
– la cartea incendiară a lui  
Cioran, Schimbarea la față a  
României. Este prima manifestare  
mai coerentă în sfera filosofiei  
ființei românești pe care o dă  
existențialismul românesc*

---

ființei românești. În anii '30 – momentul de afirmare a acestei generații existențialiste –, aceste idei n-au avut mare răsunet și n-au dislocat categoriile filosofiei de școală, dar, mai târziu (prin contribuția lui Noica, ieșit din pușcăriile comuniste și decis să facă aici, în Răsăritul oprimat, cultură de performanță într-un domeniu – filosofia – controlat la sânge de ideologia oficială marxist-leninistă), mai târziu, zic, după aproximativ patru decenii, aceste deschideri au rodit în cultură. „Generaționiștii”, cum mai erau numiți în anii '30, revin în acest chip în cultura română, după ce, prin Cioran, Eliade și Eugen Ionescu, se impuseseră în Occident. Trebuie să spunem că, având o mare vocație de „antrenor cultural” – cum singur se caracterizează –, Noica reușește, făcând mici compromisuri, în proiectele sale. El este cel care încearcă să pună într-o paradigmă mai precisă filosofia neliniștii pe care o recomandă, la 1928-1930, dascălul generației tragice. Existențialismul românesc descoperă, prin el, rădăcini în tradițiile spirituale românești, iar filosofia ființei românești în gramatica limbii române. Proiectul lui, dus la capăt, repet, în anii '70 ai secolului al XX-lea, fusese anticipat de un mic eseu scris de Mircea Vulcănescu: *Dimensiunea românească a existenței* (1934), o replică – până la un punct – la cartea incendiară a lui Cioran, *Schimbarea la față a României*. Este prima manifestare mai coerentă în sfera filosofiei ființei românești pe care o dă existențialismul românesc. Despre ea, voi vorbi ceva mai încolo.

8. „Trăiriștii” nu au fost dezbărați, dezvățați, prin cursurile profesorului Nae Ionescu, de ceea ce Nietzsche numește undeva, referitor la gustul detestabil al nemților, „abuzul de concepte fantomatice și fără viață”. S-au dezvățat, probabil, consultând direct pe Nietzsche, așa cum face, în mod cert, Cioran. Pentru acesta, orice concept luat din cărți este un adversar ce trebuie doborât. În cazul lui, doborât cu fraze nespuse de frumoase. Tot de la Nietzsche vine, putem bănuși, și vehemența cu care autorul volumului *Lacrimi și Sfinți* (1937) respinge religia creștină, despărțindu-se la acest punct de *son maître-à-*

*penser*. Nu era, de altfel, prima oară. Nu va fi nici ultima. Nae Ionescu preconiza revoluția mistică și nu concepea democrația viitorului (*democrația țărănească*), s-a reținut, fără ortodoxie. Cioran le detestă pe amândouă (democrația și creștinismul), întocmai ca Nietzsche în *Dincolo de bine și de rău* („creștinismul este morala sclavilor”, „forma cea mai funestă de infatuare a individului”, „creștinismul este un platonism de utilitate publică” etc.). Creștinismul lipsește din utopia neagră (utopia dezamăgirilor, utopia negativităților, utopia eșecurilor, îndoielilor, suspiciunilor, nenorocirilor, pe scurt: utopia nenorocului românesc și, în genere, *utopia nenorocului de a te naște* – cum sună titlul uneia dintre cărțile sale!) pe care o scrie într-un stil ce fascinează, să mai spun o dată, prin limbajul paradoxal, incitant, iradiant... Un prim exemplu (voi aduce și altele) care arată că elevii lui Nae Ionescu se despart de el în multe privințe. Se despart și între ei, cum voi dovedi. Nae Ionescu este, s-a văzut, împotriva importului de forme străine în procesul evoluției sociale, Cioran preconizează, în 1936 (*Schimbarea la față a României*), o imitare agresivă, rapidă a lor, Eliade valorifică miturile (întâmplările „illo tempore”), Cioran le contestă și recomandă interzicerea lor în literatură; Mircea Vulcănescu descoperă aproximativ zece influențe în structura omului românesc, în timp ce ereticul Cioran vine și spune că omul românesc este o creație nereușită, un produs al resemnării și, în genere, al unei existențe vegetative. Cum mai poate fi definit, în această situație, existențialismul (trăirismul) românesc? Prin diversitatea lui și prin sentimentul că lumea ce-i așteaptă pe acești tineri intelectuali, dornici să iasă dintr-o cultură considerată minoră și să se afirme, plenar, în cultura europeană, este o lume rău făcută, marginală, plină de complexe, înnămolită în prejudecăți și strivită de vanități localiste (zise specifice).

9. Nu toți gândesc în același fel aceste realități. Unii (ca Noica, Eliade și Mircea Vulcănescu) sunt mai degrabă „localiști” sau, cum recomandă Maiorescu pe la începutul anilor '80 din secolul al XIX-lea, sunt „naționali cu fața spre universa-

litate”; alții, precum Cioran, sunt adversari inco-ruptibili – și, din această pricină, foarte suspecti – ai „localismului”, ai „specificului”, ai prejudecă-ților socotite „naționale”, considerate de tradițio-nalismul spiritual (Iorga este un punct de reper) determinante pentru identitatea românească. Dar tot Cioran are derapaje naționaliste, chiar xenofobe, în unele fragmente din *Schimbarea la față a României*, exagerări care-l vor urmări, apoi, toată viața. Se va lepăda de ele, le va regreta, dar nu vor fi niciodată uitate de adversarii săi. Jurn-alul său de idei (*Cahiers*, Editions Gallimard, 1997) și corespondența lui enormă și foarte vari-ată sunt pline de justifi-cări și nuanțări pe care le face în jurul acestui acci-dent biografic, care, este limpede, îl obsedează.

10. Rezumând: existențialiștii români – dominați de tinerii filosofi – nu sunt ra-cordăți în chip direct și în chip determinant la mișcarea existențialis-tă europeană, dar nici nu rămân multă vre-me străini de ea. Unii (Cioran, Noica, Petre Pandrea, Țuțea) pri-mesc burse de studiu în Germania, scriind des-pre ce văd și ce aud aco-lo. Mircea Eliade merge în India și, la curent cu romanul anglo-saxon, introduce conflicte și modele epice noi în epica noastră. Tot el aduce spiritualitatea hindusă în Europa spiritului și, după aceea, în lumea inte-lectuală din Statele Unite ale Americii. În ceea ce privește religia, el optează, încă din această fază, pentru *un creștinism cosmic*. Eugen Ione-scu trăiește până la 13 ani în Franța și, cât stă în România (până în 1942), nu pierde legătu-ra cu mișcarea de idei din ceea ce el consideră a fi „țara mamei” (Franța). Într-o propoziție

din *Nu*, esențială pentru gândirea, aspirațiile și atitudinea sa față de „țara tatălui” (România) – țara pe care, din motive freudiene, o detestă și pe care vrea s-o părăsească – scrie: „dacă aș fi francez, aș fi genial”. A ajuns și a debutat în 1960 cu o piesă – *Cântărețul cheală* – scrisă, mai întâi, în 1943, în limba română, sub titlul *Englezește fără profesor*, prin care a inventat tea-trul absurdului.

11. Mai toți au complexul de a aparține unei culturi minore. Cioran, în grad maxim. Eugen Ionescu, Eliade, Noica, Mircea Vulcănescu, Pe-tre Pandrea sunt, și ei, dușmani ai provincialis-mului în cultură, dar nu vor s-o părăsească. Vor s-o spiritualizeze și, pornind de la mitu-rile, tradițiile ei, Eliade face teoria unei culturi de legătură, punte între Occident și Orient, iar Petre Pandrea conside-ră că „spiritul pandur” al Olteniei va face să renască în viitor cultu-ra europeană. Dovadă Brâncuși, care, plecând din Hobița, de lângă Târgu Jiu, și ajuns la Paris, a schimbat stilul sculpturii universale. „Spiritul cobilițar” (un termen greu de tradus în altă limbă; este vor-ba de spiritul orgolios, creator, inventiv, bun

*Mai toți existențialiștii români au complexul de a aparține unei culturi minore. Cioran, în grad maxim. Eugen Ionescu, Eliade, Noica, Mircea Vulcănescu, Petre Pandrea sunt, și ei, dușmani ai provincialismului în cultură, dar nu vor s-o părăsească. Vor s-o spiritualizeze și, pornind de la miturile, tradițiile ei, Eliade face teoria unei culturi de legătură, punte între Occident și Orient, iar Petre Pandrea consideră că „spiritul pandur” al Olteniei va face să renască în viitor cultura europeană*

negociator și, totodată, iscusit „războinic” al Ol-teniei natale!) va regenera arta decadentă a Oc-cidentului. Aspirații, complexe, utopii, disperări și orgolii „localiste”. Într-un stil mai cumpănit și cu o mai mare erudiție, Eliade va aduce, și el, miturile spiritualității românești în ceea ce am putea numi viziunea lumii (vezi, de pildă, *De la Zalmoxis la Gingis-Han*). Face același lucru cu tradițiile noastre religioase atunci când scrie *Is-toria credințelor religioase*.

Ce rezultă din aceste exemple? Că spiritul român începe să fie studiat în alt chip, și anume din unghi universal sau în contextul spiritualității universale. Nu este o fatalitate ca o cultură să fie și să rămână minoră, este suficient ca o mare personalitate să iasă în față (cazul Kierkegaard) pentru ca o cultură socotită minoră să-și dovedească originalitatea, puterea de creație și să devină un model spiritual în cultura europeană. Este limpede că tinerii existențialiști români au complexul marginalității lor și, trecând în altă limbă (E. Ionescu, Cioran, filosoful Ștefan Lupășcu), și-au demonstrat capacitatea de creație. Noica a vrut să câștige pariul cu Eliade și Cioran, rămânând în spațiul cultural românesc... Cine a câștigat? A câștigat, cred, cultura română și s-a infirmat prejudecata (veche, statornică, țeapănă) că numai țările bogate occidentale pot crea modele și numai modelele lor culturale pot fi iradiante. Eroare, demonstrează cu 30-40 de ani în urmă, Mircea Eliade. „Europa – avertizează el – nu mai este de mult centrul creator al spiritualității; sunt culturi mai vechi și nuclee roditoare în cultură mai fecunde decât cele europene; Occidentul a primit mult și a dat mai puțin; Europa a obosit, a secătuit spiritualicește”, este de părere istoricul religiilor.

Nu știi dacă este așa și, dacă este așa, este pe vecie așa, dar sigur e că o altă teorie privind raporturile dintre centru și marginalitate în sferă intelectuală câștigă azi teren: teoria că *marginalitățile sunt creatoare, ele produc modelele noi în sfera creației culturale, schimbă lumea spiritului și a artei, în timp ce vechile centre nu fac decât să industrializeze artele, făcând din ele bunuri de piață...* O teorie, repet, care circulă și are, nu fără temei, mare succes. Să ne gândim numai la romanul din a doua jumătate

a secolului al XX-lea: după Proust, romanul s-a deplasat în America de Sud și a produs, apoi, emergența pe care o cunoaștem.

12. Cu aproape o sută de ani în urmă, într-un moment bun pentru cultură, câțiva tineri români vor să schimbe tipul de conflict sentimental din proza românească și să studieze, când fac filosofie, filosofia ființei românești, nu filosofia (sau, mai corect, nu numai) filosofia din cărți, pentru a scrie alte cărți. Au învățat acest lucru de la mai mulți profesori (Pârvan, Nae Ionescu), au citit în cărțile altora (străini)

și, fapt esențial, au gândit și au descoperit ei ce să facă pentru ca subiectivitatea creatorului să vină la putere și filosofia ființei individuale să treacă în primul plan al meditației. N-au lichidat, din fericire, raționalismul cartezian și n-au părăsit de tot categoriile kantiene și hegeliene, cum li s-a sugerat, dar au deschis filosofia și literatura spre psihologia și neliniștile omului și ale existenței sale, depășind, astfel, gândirea pozitivistă și, deopotrivă, impresionismul plin de „fast și de fatalități”, cum zice unul dintre ei. În sfera de reflecții intră, astfel, nu numai ideea absolutului,

ci noțiuni mai modeste, mai aproape de existența omului, cum ar fi ideea de păcat sau aceea de mântuire. Nae Ionescu are credința că religia ortodoxă și, în genere, revoluția mistică vor fi determinante pentru această revoluție spirituală. „Trăiriștii” (existențialiștii) români nu l-au urmat până la capăt în această direcție. Gândirea unora dintre ei păstrează o dimensiune religioasă (Eugen Ionescu, Mircea Vulcănescu). Eliade studiază religia ca fenomen spiritual într-o cronologie a istoriei și în legătură cu tradițiile spirituale locale, iar Cioran o contestă în mod spectaculos, cu o vehemență care, repetându-se, dă de bănuț. El încearcă



Mircea Eliade  
văzut de Victor I. Popa

să caute argumente în fiecare zi împotriva lui Dumnezeu și nu le află niciodată atât de convingătoare încât să nu le caute și a doua zi, în timp ce colegul său de generație, Eugen Ionescu, caută în fiecare zi argumente pentru a crede în existența lui Dumnezeu. Amândoi sunt, în fapt, după vorba lui Pascal despre Montaigne, niște *incroyants-croyants*, necredincioși-credincioși, unul (Cioran) mai sceptic, celălalt (Eugen Ionescu) mai aproape și în mod mai dramatic de condiția spiritului autentic religios, cu dese crize de autentic misticism.

13. Intrând în politică, la îndemnul și din admirație pentru profesorul lor, Nae Ionescu, existențialiștii români („generaționiștii”) au încurcat enorm lucrurile și, în fapt, au făcut să eșueze ideea lor de a construi o Românie culturală în care să guverneze factorul spiritual. La început, erau împreună și credeau că *spiritualul* este prioritar, nu *politicul*. Detestau sincer și vehement politicianismul românesc, injustițiile sociale, slăbiciunea instituțiilor democratice, apoi, după 1933, s-au despărțit. Eugen Ionescu și Petre Pandrea rămân de stânga, Eliade, Cioran și Noica se orientează spre extrema dreaptă. Ce-a urmat se știe. Catastrofă! Unii au elogiat revoluția bolșevică, alții voiau să înceapă și la noi revoluția naționalistă. Cioran le acceptă (în *Schimbarea la față...*) pe amândouă, Eugen Ionescu le respinge vehement (în 1939) tot pe amândouă, considerându-le, deopotrivă, nefaste pentru libertatea omului. Dovadă de intuiție bună, de clarviziune politică și morală la un scriitor care, deocamdată, nu crede prea mult în literatură. Politica le-a marcat, vreau să zic, destinul acestor tineri eminenți. Istoria n-a fost de partea lor, dar nici ei n-au știut, de la început, ce să aleagă din istoria confuză în care au trăit. Unii au ales, după 1945, exilul (Eliade, Cioran, Eugen Ionescu), alții au intrat în pușcăriile regimului comunist (Mircea Vulcănescu, Petre Pandrea, Constantin Noica, Petre Țuțea) și, cazul lui Mircea Vulcănescu, n-au mai ieșit de acolo. Încercăm, acum, să le reconstituim opera și să-i citim cum trebuie (cu înțelegere pentru destinul lor într-o istorie agitată, dominată de

confruntarea dintre două sisteme totalitare) și să-i judecăm drept.

14. O ultimă chestiune preliminară: cât de existențialist, în sens european, este „trăirismul” românesc și, dacă este, cât și unde se racordează neliniștile acestor tineri cu mișcarea de idei dominată, atunci, de Husserl, apoi de Heidegger, Jaspers și, bineînțeles, de Kierkegaard, care revine în chip spectaculos în actualitatea spirituală a secolului al XX-lea? Un studiu ce merită să fie făcut.

## 8. „Experiențialismul” și sursele lui teoretice

Dincolo de aceste date de biografie intelectuală și de cronologie a ideilor într-un secol în care revoluțiile se țin lanț și modelele spirituale se schimbă des, elementul cel mai important în ecuația existențialismului românesc, dacă acceptăm că el există, este chiar prezența *generației tragice*. Nu este prima oară în istoria națiunii române când o generație biologică are conștiința unicității și originalității ei. Și nici prima oară când o generație de tineri (sentimentul generaționist apare la tinerețe și, de regulă, apare sau se împuținează când tinerețea se duce!) vrea să schimbe ceea ce au făcut (și au făcut rău, de mântuială) cei dinaintea lor. O lege, se spune des, a vieții culturale. Lupta dintre generații. Cazul pe care îl discutăm aici – cazul generației tinere din '30 – este, însă, cu totul aparte. Esteticianul român Tudor Vianu face o diferență între o *generație biologică* și o *generație de creație*. Generațiile biologice sunt multe într-un secol, *generațiile de creație* nu sunt decât două sau trei (Thibaudet zicea trei) într-un secol. Dacă acceptăm această împărțire – și este cazul s-o acceptăm –, generația lui Eliade, Cioran, Eugen Ionescu, Noica este, cu certitudine, o *generație de creație*. Are un proiect foarte ambițios (vrea să schimbe totul), începând cu ierarhia valorilor în lumea românească: *vrea să aducă spiritualul la putere; să guverneze elita intelectuală, nu politicienii etc.*

Mai mult decât atât: generaționiștii schimbă centrul de interes asupra lor înșiși. Au credea că sunt sortiți să îndeplinească o misie

istorică: să *spiritualizeze* poporul român și să ducă în lume cultura română. De aceea, încearcă să schimbe paradigmele vechi, începând cu paradigma filosofiei. Eliberată de obsesia „României Mari” (ideal înfăptuit de generația anterioară), ei își pun probleme de alt tip: existențial, filosofic, cultural. Bătălia dintre *moderni* și *anti-moderni* se duce în alt plan spiritual, nu tematic și nici pur ideologic. În fond, ce vor acești tineri neliniștiți? Vor să schimbe, din temelii, lumea românească și vor, înainte de orice, să se exprime pe ei, cu contradicțiile, suspiciunile, cu sentimentul dominant că sunt hărăziți unui destin tragic. Cioran, cel mai acut, cel mai radical și cel mai neîncrezător în soluțiile filosofiei dintre toți, leagă acest sentiment de însăși condiția omului și de ideea de *nenoroc*, care ne-ar urmări în istorie pe noi, românii. Mircea Vulcănescu leagă condiția existențială a „insului” (noțiune cu care operează în *Dimensiunea românească a existenței*) de condiția ființei universale.

Ce apropie această generație și, încă o dată, ce o diferențiază, ideologic și estetic, de mișcarea existențialismului european? Primele manifestări nu par a avea o legătură evidentă, determinantă. „Neliniștea”, reclamată de tinerii de la 1927-1933, plutește, însă, în aer. „Existența”, oricum, este un termen pe buzele tuturor, raționaliști și „trăiriști”. Este urmat, ca frecvență, de ideea „experienței individuale” (trăirea directă). Petru Comarnescu formulează, pornind de la ideea experienței necesare în procesul creației, conceptul de „experiențialism” pentru a marca voința tinerilor creatori – în literatură, artă și filosofie – de a schimba modelele.

---

*Generația lui Eliade, Cioran, Eugen Ionescu, Noica este, cu certitudine, o generație de creație. Are un proiect foarte ambițios (vrea să schimbe totul), începând cu ierarhia valorilor în lumea românească. Acești tineri neliniștiți vor să schimbe, din temelii, lumea românească și vor, înainte de orice, să se exprime pe ei, cu contradicțiile, suspiciunile, cu sentimentul dominant că sunt hărăziți unui destin tragic*

---

Termenul este preluat de Mircea Vulcănescu în fragmentele *Pentru o spiritualitate filosofică* și *Către ființa spiritualității românești* (cu idei reformulate, apoi, în conferința din 1943 – *Dimensiunea românească a existenței*). Termenul n-a rămas, însă, în limbajul filosofic și nici în acela al criticii literare. A rămas, însă,

acela legat de *existență* (cu atributele adiacente: experiență, autenticitate, aventură a spiritului, cunoaștere în sfera subiectivității, cunoaștere prin *trăire nemijlocită*). Le întâlnim și în limbajul moderniştilor moderați și chiar în manifestele avangardei. La Camil Petrescu, de pildă, admirator al lui Stendhal și partizan, teoretic, al romanului proustian, sau la atipicul M. Blecher, un prozator fixat stilisticește la granița dintre expresionism (prin substanța epicii) și reveriile și formele disolute, onirice ale avangardei. Un senti-

ment de *agonie lucidă* – cum îi zice un filosof pe care l-am citat des în acest eseu – străbate scrierile acestor autori care pun în discuție cunoașterea obiectivă și compartimentele psihologiei tradiționale.

Cei care încearcă să dea o justificare teoretică acestei neliniști spirituale sunt, la început, Eliade și Mircea Vulcănescu. Ce-i curios este că voința de schimbare din temelii a existenței și, *ipso facto*, a gândirii românești se asociază în chip curent, cum s-a putut reține din dovezile citate până acum, cu sentimentul de destin tragic, de *nenoroc*, manifestat în existența insului și în imaginarul colectiv. Un semn, un dat, cu alte cuvinte, al existenței noastre ca popor. Un paradox, totuși, în ecuația acestei schimbări la față. Căci se ridică inevitabil interogația: cum

se poate schimba fața României vegetative, resemnate, urmărite de blestemul „nenorocului”, dacă spiritul românesc încearcă să opereze cu „pesimismul activ” (formulă preluată de Mircea Vulcănescu de la Pârvan și plasată în centrul sociologiei și mitologiei sale spirituale) sau cu un copleșitor sentiment al tragicului, al adamismului (alt blestem pe capul nostru), al neseriozității și al eșecului care, toate, ne urmăresc în istorie ca o fatalitate? E paradoxul pe care îl cuprinde programul ambițios, vast și nu de puține ori confuz al „trăiriștilor” români.

★

Pentru a înțelege mai bine natura filosofică a acestor anxietăți care agită, după Primul Război Mondial, spiritul tânăr românesc, să încercăm să le căutăm sursele. În răspunsul pe care îl dă la o anchetă inițiată de Petru Comarnescu (în „Tiparnița literară”, an I, nr. 2, 30 noiembrie 1920), privitor la *Noua spiritualitate*, Mircea Vulcănescu citează următoarele izvoare teoretice ce stau în atenția tinerilor care vor să schimbe fața culturii române: Bergson, Dostoievski, Freud, Gide, Kierkegaard, Papini, Proust, Șestov, Jacques Maritain, Massis, Maurras... Din listă lipsesc, după cum se observă, Husserl, Heidegger, Karl Jaspers, Berdiaev... La ei se va referi ceva mai târziu Mircea Vulcănescu în conferințele și scrierile sale, multe dintre ele rămase sub formă de proiect. Mai sunt și alții, de pildă Constantin Floru și Walter Biemel, care audiaseră cursurile și seminariile lui Heidegger, la Freiburg (chiar Noica, spun biografii lui,



asistase la câteva cursuri). Aceștia scriu despre filosofia existenței în cunoștință de cauză. Walter Biemel evocă (în „Universul literar”, 10 dec. 1942<sup>1</sup>) atmosfera unei ore de seminar la care participă 25 de studenți veniți din toată lumea. Aici se vorbește o limbă dificilă. O altă limbă germană decât aceea auzită pe stradă sau folosită în cărțile obișnuite. De aceea, când studentul (neamț din România) cere profesorului acceptul de a participa la seminarul pe care acesta îl conduce, profesorul îl întreabă mai întâi cum stă cu germana și elina și dacă a citit textele esențiale ale idealismului filosofic german. Studentul în cauză dă un răspuns sigur numai în ceea ce privește limba. Da, o cunoaște, prin forța lucrurilor. Este acceptat. În seminar se discută, întâi, o propoziție din Hegel: „spiritul

și natura, cugetarea și existența sunt cele două laturi infinite ale ideii” și, nemulțumit de răspunsurile elevilor săi, profesorul de filosofie lămurește, într-un limbaj ezoteric, relațiile dintre cei doi termeni ai ecuației. Altfel se discută despre lumea lui Hölderlin, în cadrul unui curs la care participă peste 300 de tineri. Se discută – este un fel de a spune. Vorbește, adică, Heidegger, despre imnele lui Hölderlin, folosind cuvinte (*Ge-fragtes, Er-fragtes, Be-fragtes*) pe care ascultătorii trebuie să le învețe bine – adică să me-

diteze îndelung la ele pentru a le intui sensurile filosofice. Studentul român este încântat, sedus de limbajul profesorului („extraordinarul lui simț al limbii, rezultat al unei cugetări precise și pătrunzătoare până în ultimele ascunzișuri”) și-i face un portret, care nu seamănă deloc cu cel ideal, clasic al filosofului abstras în lumea

<sup>1</sup> Vezi *Artă și Adevăr*, volum omagial pentru Walter Biemel la aniversarea a 85 de ani, volum coordonat de Mădălina Diaconu, București, Humanitas.

ideilor și miturilor presocratice. Heidegger are mai degrabă o înfățișare burgheză, prozaică:

„Deodată, ușa se deschise și intră Heidegger. Bronzat de soarele Pădurii Negre și purtând un costum cenușiu, cu pantalonii bufanți scurți și întinși, el făcea mai degrabă impresia unui alpinist decât aceea a unui filosof. Nimic ce ar fi putut fi artificiu academist, nici o poză, nimic din vreo morgă profesorală. În primul moment, am crezut că nu e el. Când însă a început să vorbească, liniștit și încet, privindu-ne cu ochii-i neobicinuit de mari și vii, din care radia un foc ce ne aprinse pe toți, am fost copleșiți de marea personalitate a acestui om și filosof. El ne puneă întrebări, întrebări așa de simple, încât eram de-a dreptul uluiți. La răspunsuri nu admitea nici un fel de frazeologie înaltă sau vreo așa-zisă propoziție filosofică. Fiecare cuvânt trebuia să fie explicat conform celei mai stricte accepții a lui, deoarece tocmai studenții în fi-

losofie întrebuițeauă cu plăcere noțiuni care nu spun nimic, cu generalitatea sau abstracția lor. Fără îndoială o mare parte a puterii de a impresiona a lui Heidegger rezidă în faptul că el dă noțiunilor o pondere nouă, neadmițând întrebuițarea nici unui cuvânt în semnificația lui uzată și palidă, ci mergând, la fiecare cuvânt în parte, până la înțelesul lui original, pe care-l opune apoi expresiei degenerate sau căreia îi împrumută un înțeles personal. De aceea, lectura operelor lui Heidegger îi și cade așa de greu novicelui, deoarece el – începătorul – e smuls din lumea sa expresivă și nu este obișnuit să pătrundă în această lume nouă, în cuprinsul căreia trebuie să lupti pentru fiecare pas făcut. Mai cu seamă gradările fine se șterg

ușor, iar prin aceasta devine imposibilă însușirea cugetării lui Heidegger”.

Nu toți ascultătorii și lectorii lui Martin Heidegger au, repet, acest sentiment de admirație. Îmi amintesc că, în convorbirea pe care am avut-o, în anii '90, cu Petru Dumitriu<sup>2</sup>, acesta mi-a mărturisit că a părăsit cursurile filosofului pentru că limbajul i s-a părut imposibil: abscons, cu trei rânduri sau mai multe de ambiguități, nuanțe... Și alții s-au plâns de dificultatea de a-l înțelege. Chiar Cioran îi reproșează, în *Caiete*, limbajul complicat, la-

birintic. Și, totuși, Heidegger domină, filosoficește, secolul său. Românii l-au descoperit relativ repede și, prin el, l-au descoperit pe Kierkegaard. Sau, poate, invers, filosoful danez a deschis interesul și a educat gustul tinerilor pentru filosofia ființei ascunsă în cuvinte. Și, în genere, pentru un alt mod de a aborda problemele metafizicii. Tinerii din generația lui Cioran

---

*Raționalismul speculativ și  
ideea de sistem în filosofie  
reprezintă punctele centrale  
în meditația existențialistă.  
Românii îl contestă și ei  
odată cu opoziția lor față de  
„filosofia de școală” și de ideea  
filosofiei ca sistem*

---

il citesc deodată cu rușii Șestov (1866-1938), Berdiaev (1874-1948), cu nemții Keyserling (1880-1946), Karl Jaspers (1883-1969), Klages (1872-1956), familiarizându-se mai întâi sau, poate, în același timp cu fenomenologia. Nota comună a acestor filosofi ieșiți din medii intelectuale diferite este refuzul obiectivismului filosofic și științific modern și revendicarea existențialistă a unei experiențe spirituale concrete. „Gânditorul subiectiv”, cum îi spune Kierkegaard, ia locul gânditorului obiectiv, *alienant* (spune Berdiaev), detașat de tema meditației. Întoarcerea la autenticitatea existenței se asociază cu revalorizarea valorilor spirituale ale Evului Mediu (în primul rând a valorilor religioase).

<sup>2</sup> Eugen Simion, *Convorbiri cu Petru Dumitriu*, ediție definitivă, note de Oana Soare, București, Editura Curtea Veche, 2011.

Toate acestea sunt însoțite de un refuz categoric al civilizației moderne și, *ipso facto*, de o nouă viziune asupra istoriei. Specialiștii vorbesc, în cazul lui Berdiaev – un autor pe care îl citesc, dintre români, și misticii și scepticii –, de o concepție teologică escatologică a istoriei. Religia este, oricum, o dimensiune importantă în filosofia existențialistă, chiar dacă nu toți existențialiștii îl acceptă pe Dumnezeu. Mă gândesc la Cioran. Dar și el spune, într-o scrisoare către Eliade, că o propoziție este nulă dacă în spatele ei nu se află o gândire religioasă. Șestov (*Kierkegaard et la philosophie existentielle*, 1936) vorbește de o „logică a credinței”, pe care o opune raționalismului și, în genere, demersului științific. Raționalismul speculativ și ideea de *sistem* în filosofie reprezintă punctele centrale în meditația existențialistă. Românii îl contestă și ei odată cu opoziția lor față de „filosofia de școală” și, după cum am precizat, de ideea *filosofiei ca sistem*. Sistemul se leagă de filosofia obiectivă, o categorie

pe care existențialiștii o exclud din demersul lor, ca și pe aceea de metodă. Metodă, sistem, erezia obiectivității etc. sunt noțiuni care nu stimulează filosofia ființei. Omul sistemului, dintre filosofi, este Hegel. Existențialismul face din el personajul negativ al filosofiei, marele Satan. O temă pe care o aflăm și în literatura filosofică românească, dominată acum – în anii '30 – de fragmentariști, moraliști, creatori de limbaj. Numai Mircea Vulcănescu și Noica vor să pună ordine în ideile lor și să le adune într-o pagină coerentă. Nici Mircea Eliade nu rezistă ispitei de a elabora o teorie, când este vorba de mituri, arhetipuri și circulația lor în istoria credințelor religioase. Radical se dovedește, și aici, spiritul negaționist al lui Cioran,

care refuză totul, începând cu categoriile filosofiei clasice. Ideea de „sistem” este, în eseistica lui, o calomnie, o cădere atât de mare încât nu apare în texte decât însoțită de attributele cele mai defăimătoare.

În fine, în spațiul de reflecție a filosofiei (dominat de problemele individului – un „existant singular”) apar teme noi, cum ar fi *disperarea, angoasa, modul de a fi al omului* și, repet, *modul de a se situa în lume*. Ideea centrală este că existența precede esența, în măsura în care faptul de a exista este anterior în raport cu toate construcțiile teoretice referitoare la această primă experiență. Este

definiția pe care o aflăm în toate dicționarele care vorbesc despre existență și existențialism<sup>3</sup>. Apariția, în 1927, a cărții lui Martin Heidegger, *Ființă și timp*, studiile lui Karl Jaspers și, mai târziu, acelea ale lui Jean-Paul Sartre și Gabriel Marcel, comentariile asupra operei lui Kierkegaard – sursa principală, determinantă a acestui puternic curent

de gândire care a trecut în literatură (Camus, Sartre, Simone de Beauvoir) au adâncit, au nuanțat și, în cele din urmă, au dus la discreditarea filosofiei ca „sistem” (adică filosofia totalizantă ca, de pildă, hegelianismul) și au propulsat în primul plan al meditației filosofice omul (*l'existant*) și condiția lui ontologică: *existența în lume, situarea în lume, orientarea omului în lume, libertatea lui în raport cu realul, raporturile cu divinitatea, vina (culpabilitatea), revolta, libertatea de a alege, posibilitatea și imposibilitatea de a alege* între „a fi eu însumi” și „a nu fi eu însumi” etc.

Acestea sunt temele care domină metafizica secolului al XX-lea. Acestea și încă altele, cum ar fi provocarea pe care o reprezintă

---

*Existențialiștii sunt, în genere, împotriva progresului și cred că dominația tehnicii va strivi metafizica. Heidegger spune, prin anii '60, că locul metafizicii va fi luat de cibernetică*

---

<sup>3</sup> Vezi *Enciclopedia de la Philosophie*, Librairie Generale Française, 2002.

pentru filosofie explozia tehnologiei de vârf. Existențialiștii sunt, în genere, împotriva progresului și cred că dominația tehnicii va strivi metafizica. Heidegger spune, prin anii '60, că locul metafizicii va fi luat de cibernetică. Cioran este, în 1936 (în *Schimbarea la față a României*), de partea progresului, cu alte vorbe, *un spirit modern*, apoi, în opera franceză (în *Cahiers*, de exemplu) e împotriva progresului. Este *un antimodern*, „farouchement” antimodern... sau, cum spune un cercetător actual al problemei, Antoine Compagnon, *un antimodern modern*, din clasa lui Chateaubriand, Baudelaire, Barthes, adevărații creatori ai modernității. Criticând modernitatea, în speță *caracterul nivelator al progresului și ceea ce este efemer în orice formă nouă*, ei au dat substanță și durabilitate modernității, spre deosebire de fanaticii modernizării în artă, care au compromis, prin exces, idealurile și durabilitatea ei.

În privința religiei, atitudinea lor este, iarăși, împărțită. Șestov este esențial mistic (*Sur la balance de Job. Pérégrinations à travers les âmes*, 1929; *Kierkegaard et la philosophie existentielle*, 1936; *Athènes et Jérusalem, un essai de philosophie religieuse*, 1938), opunând, am văzut, „logica credinței” cercetării științifice a adevărului. Berdiaev (*Cinq méditations sur l'existence*, 1936) introduce masiv experiența religioasă în meditația filosofică, iar prietenul lui Cioran, Gabriel Marcel – convertit de la iudaism la catolicism –, spune că omul are de ales între *a fi* și *a avea* (verbe esențiale, după Sfântul Augustin) și recomandă, evident, pe *a fi*, însoțit de ideea sacralului. Sartre și Simone de Beauvoir sunt vehement atei. Când află, citind pe Nietzsche, că Dumnezeu este mort sau, mă rog, că s-a retras din lume, excesiva Simone țipă de bucurie: „în sfârșit, omul este liber”. Dar cât de liber este omul? Și, dacă a pierdut pe Dumnezeu, omul este, cu adevărat, liber? Este întrebarea pe care și-o pun, în chip curent,

chiar și cei mai nihiliști dintre existențialiști. Cioran al nostru, de pildă. L-am citat deja cu propoziția lui despre fondul religios al oricărei judecăți, interogații, reflecții. Sunt și altele care relativizează considerabil relațiile moralistului (denunțate în *Lacrimi și Sfinți*, 1937) cu Dumnezeu. Cum am spus mai înainte, Cioran este un necredincios care, dacă nu în fiecare zi (ca prietenul său, Eugène Ionesco), dar din când în când, în momente de mai mare liniște a spiritului, caută argumente pentru necredința lui acceptată. Și nu le află. Află mai degrabă argumente că Dumnezeu nu s-a retras definitiv din lume. Cioran rămâne până la sfârșit în această dilemă. El însuși, ca spirit, este un spirit dilematic, se hrănește cu negativități și se recomandă, celor care îl citesc, ca un specialist în apocalips. Frecventând apocalipsul existenței și, *ipso facto*, apocalipsul gândirii asupra existenței, Cioran nu are cum să nu-l caute și, uneori, să-l întâlnească, în disperările sale, pe Dumnezeu. Și, chiar dacă nu-l găsește, își pune, în chip dramatic, întrebări asupra existenței sau inexistenței sale.<sup>4</sup>

Când îi citesc scrierile – mai ales cele românești, care sunt mai libere, mai directe, mai radicale –, îmi dau seama că viața autorului *Lacrimilor și Sfinților* nu-i deloc ușoară. Abjurarea credinței nu-i asigură deloc liniștea spiritului. Dimpotrivă. Dumnezeu veghează îndeaproape neliniștile sale. Omul este o eroare, scrie acest kierkegaardian ardelean, existența este un supliciu, un blestem, nimic nu are rost pe lume, nici măcar filosoful care meditează la lipsa de rost, neantul ne ia în primire de când ne naștem, în fine, universul este gol și orice act al omului este lovit de nulitate... Poate că este așa, dar, reflectând la toate aceste blestемate chestiuni imposibile, moralistul dă un rost (un *corp*, am putea spune, o *semnificație*), prin frazele lui memorabile, acestei utopii a neantului existențial. ■

<sup>4</sup> Vezi și Eugen Simion, *Cioran. O mitologie a nedesăvârșirilor*, 2015.

## ALEXANDRU ZUB

Istoric, membru al Academiei Române

*Historien, membre de l'Académie Roumaine*

e-mail: institut\_xenopol@yahoo.com

# Historiens roumains dans la Grande Guerre

### Abstract

An extensive literature illustrates the presence of Romanian historians in the war, but especially the studies, the historical memoirs, the direct testimonies, the positions taken that followed, are evidences of all this. The most important figure of the Romanian historiography between the two world wars is N. Iorga, who played a role of *spiritus rector* in the Romanian society. A consistent text by Ioan Ursu, *Why Romania entered in the war* (1918) shows the main reasons why the Romanians participated in the war, one of which is the duty to preserve the unity of the Romanian state, given the ingratitude of the Vienna imperial court face to Romanians. The other historians who justify through their work the idea of a close link between history-reality and history-reflection are A.D. Xenopol, V. Pârvan, G. Vâslan, Vasile Bogrea, V. Madgearu, D. Gusti.

Keywords: Romanian historians, studies about war, N. Iorga, Ioan Ursu, A.D. Xenopol

O vastă literatură de resort ilustrează prezența istoricilor români în război, dar mai ales studiile, memoriile istorice, mărturiile directe, luările de poziție care i-au urmat sunt dovezi în acest sens. Figura cea mai importantă a istoriografiei românești dintre cele două războaie mondiale este N. Iorga, care a jucat un rol de *spiritus rector* în societatea românească. Un text consistent al lui Ioan Ursu, *De ce România a intrat în război* (1918), arată principalele motive pentru care românii au participat la război, unul dintre acestea fiind datoria de a păstra unitatea statului român, dată fiind ingratitudea curții imperiale de la Viena față de români. Alți istorici care justifică prin activitatea lor ideea de legătură strânsă între istoria-realitate și istoria-reflecție sunt A. D. Xenopol, V. Pârvan, G. Vâslan, Vasile Bogrea, V. Madgearu, D. Gusti.

Cuvinte-cheie: istorici români, studii despre război, N. Iorga, Ioan Ursu, A.D. Xenopol

Sans doute, la guerre a donné beaucoup de travail aux historiens. Cette terrible divinité, la guerre, n'élude personne et on pourrait même dire qu'elle eut raison de préférer souvent les « dévots de Clio », parce que c'étaient eux qui avaient commencé la guerre bien avant, avec d'autres moyens. La grande conflagration n'avait surpris, dans l'espace roumain, ni Xenopol, ni Iorga, ni Pârvan, ni Ursu, ni Lupaș, justement parce que chacun d'entre eux attendait qu'elle apportât le parachèvement de l'idéal national.

La même chose est arrivée aux historiens de n'importe où, mais surtout à ceux qui se trouvaient dans des zones où le programme de la bourgeoisie autochtone ne fut pas encore réalisé. Sous cet angle, l'Europe Centrale, tout comme celle de sud-est, a pu être jugée en tant qu'espace favori du militantisme<sup>1</sup>.

Un souffle messianique traversait l'intelligentia du monde slave à la dissolution des anciens empires. Dans l'historiographie roumaine, on remarque la figure imposante de N. Iorga, dont l'énorme érudition était mise au service de son tempérament volcanique. Après avoir lu ses plus importantes œuvres, Charles Bémont n'hésitait pas à lui attribuer « une place éminente dans le monde de l'érudition historique »<sup>2</sup> mais aussi un rôle de *spiritus rector* dans la société roumaine de l'époque dont il a été le porte-parole dans les plus difficiles moments. Il a compris mieux que personne que les défaites du moment (fin de l'année 1916) ne nuisaient pas au grand idéal collectif et qu'une rénovation morale avait lieu dans les couches les plus profondes de la vie populaire au moment où tout semblait être perdu. Il a été un vrai facteur vital, polariseur des énergies de la résistance à tout prix et aussi des efforts ultérieurs de reconstruction. Dans un discours au parlement, le 27 décembre 1916, quand l'horizon semblait définitivement dépourvu de tout espoir, N. Iorga a tenu à



Nicolae Tonitza, *Soldați români în captivitate* [1917]

souligner que la guerre qui se déroulait n'était pas seulement un combat de forces aveugles mais elle allait prouver la supériorité de l'âme humaine en lutte avec les circonstances négatives.

Beaucoup d'historiens (H. Temperley, Ch. Péguy, H. Pirenne) ont pris part à la Grande Guerre. Certains d'entre eux ont essayé de l'expliquer bien avant qu'il finisse. E. Lvisse, qui avait entretenu de bons rapports avec A.D. Xenopol, a écrit en pleine conflagration *Pourquoi nous nous battons* (*Pages d'histoire*, 1917). H. Berr, le promoteur de la « synthèse », explorait le même phénomène de point de vue historiographiques<sup>3</sup> et J. Carcopino, dont l'amitié avec V. Pârvan est bien connue, allait évoquer ses expériences liées au front de Salonique<sup>4</sup> où les Roumains avaient mis tous leurs espoirs.

<sup>1</sup> R.W. Seton-Watson, *The Historians as a political Force in Central Europe*, London, 1922.

<sup>2</sup> Charles Bémont, *Introduction*, in N. Iorga, *Histoire des relations entre la France et les Roumains*, Paris, 1918, p. IX.

<sup>3</sup> H. Berr, *Les études historique et la guerre*, in « Revue de synthèse historique », 29, 1919.

<sup>4</sup> J. Carcopino, *Souvenirs de la guerre en Orient. 1915-1917*, Paris, 1970.

Une vaste littérature de ressort illustre la présence des historiens dans la guerre et surtout dans les études qui l'ont suivie. Elle s'est changée dans une guerre littéraire qui contenait les mémoires historiques, le témoignage direct, une déposition de la part des professionnels qui comprenaient qu'il ne fallait pas fermer les yeux devant un phénomène si important. Certaines prises de position étaient marquées, dans la zone, d'une réflexion moralisatrice. C'est ainsi que N. Iorga<sup>5</sup> avait commencé, afin de publier finalement des « notes quotidiennes » sur la guerre, des mémoires, son vaste autobiographie où l'époque même joue un rôle très important, des conférences, des études spéciales et même des synthèses<sup>6</sup>.

L'attitude de l'historien face aux événements allait constituer, à son tour, un thème de recherche<sup>7</sup>. Outre les historiens qui écoutaient au devoir professionnel d'évoquer la guerre en train de se dérouler, des diplomates, des militaires, des publicistes ont cherché à leur tour d'informer le monde sur un aspect ou un autre, parfois sur l'ensemble<sup>8</sup>. De ce point de vue, « les notes » de N.P. Comnène, diplomate versé<sup>9</sup>, sont dignes d'intérêt, tout comme les notes de E. Lovinescu<sup>10</sup>, Simion C. Mândrescu<sup>11</sup>, D. Caracostea<sup>12</sup>, Cicerone Iordăchescu<sup>13</sup>, sur la propagande roumaine au delà des frontières.

À ce propos, le texte le plus consistant, le plus sobre et le mieux écrit, semble être celui signé par I. Ursu: *Pourquoi la Roumaine a fait*

*la guerre* (1918), texte dédié à sa femme, la fille du fameux général Grigorescu, le vainqueur de Oituz et Mărășești, pour sa foi dans la justice triomphante. Le livre, écrit dans les circonstances les plus critiques pour son pays et pour l'Entente, avait le but de montrer « les principaux facteurs qui avaient déterminé la Roumanie d'entrer dans le jeu sanglant et plein d'honneur des états qui s'étaient alliés contre le militarisme prussien »<sup>14</sup>. Pour mieux comprendre l'attitude de son pays, l'historien Ursu, se trouvant en mission à Paris, fit une longue recherche, montrant que le peuple roumain, bien que politiquement divisé, n'a pas cessé de former un tout, préservant pendant des siècles l'unité de sa langue et de ses coutumes, si difficile à trouver chez d'autres peuples en Europe. Ce n'était pas donc une idée impérialiste, qui l'a obligé de faire la guerre, mais le devoir d'assurer l'unité de l'État et de constituer, tout comme dans l'ancienne synthèse de la Dacie, un gardien de la civilisation latine à l'Est du continent. Les frontières naturelles s'imposèrent d'une façon inexorable, selon les réalités bien connues. L'auteur remarquait d'abord les contrastes entre les intérêts de l'Autriche-Hongrie et ceux de la Roumanie, tels qu'ils s'étaient révélés pendant la dernière décennie, sur des fondements plus anciens, afin de s'occuper plus tard du problème de la Transylvanie et de la Bucovine, des « droits ethnique », du « danger allemand », de la « raison d'État », de la politique hongroise et de l'ingratitude de

<sup>5</sup> Iorga, *Războiul actual și urmările lui pentru viața morală a omenirii*, Vălenii de Munte, 1916.

<sup>6</sup> *Idem*, *Războiul nostru în note zilnice*, I-III, Craiova, f.a.; *Memorii*, I-II, București, 1931; *Pentru întregirea neamului*, București, 1925; *Intrarea României în război*, București, 1936; *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*, I-III, București, 1934; *Un témoin critique autrichien des débuts de la Grande Guerre*, in « Revue Historique de Sud-Est Européen » (*RHSEE*), VI, 1929, 10-12, p. 309-336.

<sup>7</sup> I. Scurtu, *N. Iorga și atacarea Serbiei de către Austro-Ungaria*, in « Romanoslavica », XV, 1967, p. 147-155.

<sup>8</sup> G.N. Condurachi, *Războiul din 1914. Teatrele de operații ruso-austro-german*, București, 1915; I.D. Protopopescu, *Germania și războiul european*, București, 1915; I. Manolescu, C. Găvănescu, *Războiul cel mare*, I-III, București, 1915-1916; C. Găvănescu, *Epopoea română*, Iași, 1918.

<sup>9</sup> N.P. Comnène, *Notes sur la guerre roumaine (1916-1917)*, Paris, Lausanne, 1917.

<sup>10</sup> E. Lovinescu, *În cumpăna vremii*, București, 1919.

<sup>11</sup> Simion C. Mândrescu, *În Franța și Italia pentru cauza noastră. 27 septembrie 1917-1 ianuarie 1919*, București, 1919.

<sup>12</sup> D. Caracostea, *Aspectul psihologic al războiului*, București, 1919.

<sup>13</sup> Cicerone Iordăchescu, *Însemnări din anii 1916-1919*, Iași, 1937.

<sup>14</sup> I. Ursu, *Pourquoi la Roumanie a fait la guerre*, Paris, 1918, p. 9.



Iosif Iser, *La atac* [1916-1917]

la cour impériale de Vienne envers les Roumains. Il traitait également la question du mouvement « mémorandiste », des manifestations d'unité morale et culturelle dans l'habitat roumain, des affinités avec le monde latin de l'Occident, de l'entrée de la Roumanie en guerre aux côtés de l'Entente, de l'isolation imposée par la défaite sur le front de l'Est etc. Le peuple roumain avait déjà fait des sacrifices considérables, assumé des grands efforts défensifs. « Ces sacrifices et ces souffrances vont donner des fruits », dit l'auteur, « car il ne faut pas oublier que les peuples unis contre les Allemands luttent pour la justice et c'est pour cela qu'ils doivent triompher ». Une « Grande Roumanie » va s'ériger sur les tombeaux des défunts, une Roumanie dans ses frontières naturelles selon les principes de la nationalité. Bâtie sur la citadelle carpatique, la nouvelle

Roumanie devait être une force assez grande pour bien assurer l'équilibre dans ce coin du monde, en tant qu'élément de civilisation, d'ordre et de paix dans le concert européen<sup>15</sup>.

C'était en 1918. Une première modification de la frontière s'était produite par la décision du conseil de l'État de Chișinău (27 mars), tandis que les missions spéciales de Paris, Rome, Washington préparaient le terrain pour l'unification si longtemps attendue. Un Conseil National de l'Unité Roumaine, présidé par Take Ionescu, venait de se constituer à Paris, à la disposition duquel des savants comme I. Ursu, O. Tafrali s'étaient mis tout de suite. G. Vâlsan publiait une étude sur les Roumains de diaspora<sup>16</sup> et V. Stoica plaidait d'une manière insistante mais justifiée la cause roumaine aux États Unis, en publiant plusieurs livres à ce sujet<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 262-263.

<sup>16</sup> G. Vâlsan, *Les Roumains de Bulgarie et de Serbie*, Paris, 1918.

<sup>17</sup> V. Stoica, *The Romanian Nation and the Romanian Kingdom*, Pittsburgh, 1919; *Bessarabia*, New York, 1919; *The Dobrogea*, New York, 1919; *The Romanian Nation, a Sentry of Western Civilisation in Eastern Europe*, Pittsburgh; *O lămurire în legătură cu propaganda noastră în America*, București, 1924; *În America pentru cauza românească*, București, 1926.

Tout à la fois, N. Iorga éditait à Paris l'*Histoire des relations entre France et les Roumains*, à la fin de laquelle il insistait sur la stabilisation des relations entre la grande nation latine de l'Ouest et sa petite sœur du Danube, sur des fondements créés par une longue histoire et surtout par la camaraderie d'armes que les événements récentes avaient imposés<sup>18</sup>.

Mais Iorga n'est pas le seul historien roumain qui agit ainsi. Nous avons déjà rappelé l'exemple de son professeur, A.D. Xenopol et on devrait citer encore d'autres noms, assez nombreux d'ailleurs, illustrant la même idée de la consubstantialité de l'histoire-réalité avec l'histoire-réflexion. Ioan Ursu, dont on déjà parlé, a été très dévoué à celui-ci, étant l'un des plus actifs historiens roumains. Sa mission en France, à côté de Ioan Nistor, I. Găvănescu, O. Tafrali, G. Murnu, Simion Mândrescu *et alii* a eu le plus grand succès, contribuant en bonne mesure à la création d'une attitude favorable à la cause roumaine<sup>19</sup>.

Pourtant, personne ne peut remplacer les témoignages directs surtout s'ils viennent de la part des historiens authentiques. N. Iorga fixa, de sa main, le spectacle du refuge en Moldavie, la fin de l'année dramatique 1916. « Une invasion de l'effroi et du désespoir venait des détroits de l'Ardeal, afin de punir cruellement la légèreté et le désordre. Des soldats qui ne se connaissent pas, des officiers à cheval, des autos militaires, des paysans, des femmes, des vieux, comme à l'époque des terribles invasions quand on fuyait les tartares. »<sup>20</sup>

Effrayé de mort, il a été obligé de se réfugier lui-même, abandonnant sa fortune dans une ville qui n'était pas préparée d'accueillir cette

foule immense. C'est là qu'il a rencontré A.D. Xenopol<sup>21</sup>, qui ressemblait à peine à l'homme d'une intelligence si vive qu'il avait été une fois. « La résistance au désastre n'existait pas »<sup>22</sup>; il fallait la créer, malgré la pression des événements et grâce aux efforts infatigables de N. Iorga. Le grand tribun a fait que l'espoir renaisse dans les âmes et que l'idée d'un refuge vers Kharkow soit quittée en faveur d'un combat à outrance sur les nouveaux alignements. Un nouveau esprit prenait contour petit à petit et d'autres y avaient contribué, comme Vasile Bogrea, jeune savant considéré par Iorga « âme de son âme »<sup>23</sup>. Il faut mentionner aussi G.T. Kirileanu, I.D. Ștefănescu, G. Enescu, Al. Lapedatu « qui vivait à peine dans la misère »<sup>24</sup>. Ensuite il faut rappeler le cercle réformiste, multidisciplinaire, formé autour de D. Gusti, V. Pârvan, V. Madgearu, le dernier coquetant même avec l'idée d'une « révolution » qui change tout<sup>25</sup>.

Après la mort de sa femme – elle-même une victime de la guerre – Pârvan n'a plus eu la force de participer de manière active, se limitant de systématiser « les idées fondamentales de la culture sociale »<sup>26</sup>.

C'est l'esprit, militant par excellence, qui ranimait les générations historiographiques de l'entre-deux-guerres roumain, thème qui mériterait, sans doute, d'être entamé à l'autre occasion. ■

(Texte repris et ajusté du volume *La Roumanie et la Grande Guerre*, édité par Dumitru Ivănescu et Sorin D. Ivănescu, Iași, Editura Junimea, 2005, p. 249-264)

<sup>18</sup> Iorga, *Histoire des relations entre la France et les Roumains*, Paris, 1918, p. 265.

<sup>19</sup> O. Tafrali, *Propaganda românească în străinătate*, Craiova, 1920; *Curs de istorie generală și politică în legătură cu războiul*, Iași, 1920. Voir également *La Roumanie d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, 1914.

<sup>20</sup> Iorga, *O viață de om*, 1972, p. 479.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 486.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 485.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 497.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 500.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 501.

<sup>26</sup> Pârvan, *Scrieri: Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane*, 1919, p. 353-375.

## 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 (III)

### 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 hardly 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

Après la mort de Grovalds, Suta a assumé le rôle de passeur entre Riga et Paris, avec l'appui du Ministère letton des affaires étrangères, il s'est notamment introduit auprès de la revue *L'Esprit Nouveau* dont le rôle sera crucial auprès des artistes lettons. Il y publiera deux articles assez généraux mais bien illustrés de reproductions photographiques

qui renseignent autant le public français qu'elles flattent les artistes reproduits, satisfaits de se voir reconnus par une des meilleures revues de l'époque où ils voisinent avec Picasso, Braque, Léger, Matisse, Gris, Laurens... Suta y insiste sur le combat que les jeunes Lettons mènent contre « la tradition officielle, dénuée complètement de principes directeurs » :

Les jeunes artistes lettons n'hésitèrent pas à choisir entre un art survécu et l'art français de nos jours – il était tout naturel qu'ils donnassent la préférence au dernier. Par intuition d'abord, en pleine conscience ensuite, ils adoptèrent la conception claire et les moyens d'expression que propage avec tant de ténacité *L'Esprit Nouveau*<sup>1</sup>.

## Riga-Paris-Riga

Suta reconnaît implicitement en 1924 qu'une « conception claire » mène dorénavant la peinture lettone ; elle leur est venue après le séjour à Paris en 1922-1923 subventionné par l'État de nombreux artistes tels qu'Aleksandra Beļcova et Suta, les frères Skulme, Tone, Ubāns ; entre 1922 et 1927 il faut nommer encore Melderis, Svemps, Liberts, Kārlis Miesnieks, Liepiņš, Šveics... Grâce à la correspondance entre Melderis et Oto Skulme on connaît le détail des relations des Lettons avec les artistes qui gravitent autour de *L'Esprit Nouveau*. Parmi les noms les plus souvent rencontrés on citera les deux directeurs de la revue, ainsi que Lipchitz, Gris, Marcoussis, Zadkine, peut-être Léger ; si Matisse, Picasso et Braque se mêlaient moins aux autres, les Lettons leur prêtaient néanmoins la plus grande attention.

Lorsqu'en décembre 1923 le Groupe des Artistes de Riga présente sa seconde exposition,



Niklāvs Strunke, *Nature morte au moulin à café* (1923)

il est visible que plusieurs ont été influencés par le *purisme* de Jeanneret et Ozenfant, cette version rationnelle et ordonnée qui se plaît un peu trop aux natures mortes pleines de bouteilles, de carafes et de colonnes cannelées. Beaucoup plus synthétiques les nouveaux tableaux du Groupe sont moins « lisibles » que ceux de leur premier cubisme. Peu au fait de ce qui se fait dans l'avant-garde parisienne, le public et la critique de Lettonie ne peuvent pas juger de ce qu'il y a d'authentiquement neuf chez ses propres artistes. On leur reproche de copier l'École de Paris au détriment de la recherche d'un art national. Suta est particulièrement attaqué parce qu'il est le meneur du Groupe et parce qu'il peint des bouteilles et des colonnes cannelées (*Nature morte à la bouteille*, 1923 ; *Nature morte à la pipe*, 1923 et la *Nature morte au verre*, 1923 où le verre à moitié plein vient plutôt d'une nature morte de 1922, de Gris, reproduite dans le numéro de *L'Esprit Nouveau* où il a publié un article). Il entendra le reproche et usera d'une iconographie plus personnelle avec sa *Nature morte à l'équerre* (1924), un chef-d'œuvre d'adresse à conjuguer sans hiatus avec ou sans perspective quelques objets sur une table dans un intérieur et un coin de rue vu non pas par une fenêtre mais par un coin de tableau.

On a rencontré Strunke, comme Suta, parmi les Tirailleurs lettons, puis parmi les graveurs « expressionnistes » puis parmi les plus radicaux du Groupe de Riga, avec des tableaux aux éléments « découpés », sans profondeur. En 1923, il n'était pas à Paris, comme ses amis, mais à Berlin auprès de Zāle qui l'a introduit auprès des futuristes italiens alors dans la capitale allemande. Il est vraisemblable que ce sont eux qui l'ont incité à se rendre en Italie l'année suivante. Séduit par le pays, il y reviendra très souvent. De ces années-là datent certains de ses tableaux les plus remarquables. Sa *Nature morte au moulin à café* (1923) est une grande composition fort abstraite où, auprès du moulin, on ne reconnaît guère qu'un pot de confiture et,

<sup>1</sup> Romans Suta, « Lettonie », *L'Esprit Nouveau*, n°25, Paris, juillet 1924, non paginé.

peut-être, une casserole au bleu éclatant. Sans aucune perspective, c'est un parfait ensemble ordonné de formes colorées qui ne doit rien à aucun cubiste particulier, pas même Léger pour lequel il a confessé une véritable admiration. Est-ce la fragmentation des plans qui a plu aux futuristes dans *À table* (1923) ? Tout y contredit le dynamisme futuriste : le statisme absolu et l'ordre soigneux des rectangles de couleur autour d'un grand cercle blanc où l'on veut reconnaître une table et deux cercles plus petits censés être les têtes des buveurs. Le portrait du peintre italien Ivo Panaggi (1924) est lui aussi constitué de découpures de formes géométriques de couleur unie. C'est en Italie qu'il a peint de merveilleux petits paysages de *Capri* (où l'a précédé l'Estonien Konrad Mägi) ou de *Sorrente* (1924) dans cette même manière simple et élégante, très différente de celle qu'il emploie dans les nombreuses illustrations qu'il a commencé à faire et qui change selon le sujet accompagné. Mais Strunke a une autre vocation. « À cette époque-là, raconte Dzintra Andrušaitė, Niklāvs s'intéresse au metteur en scène russe Alexandre Taïrov et au travail de décorateur d'Alexandra Exter »<sup>2</sup>. Taïrov, le fondateur du Théâtre Kamerny à Moscou, insistait notamment sur l'importance d'une profondeur scénique jouant des plans verticaux et des volumes : « Toutes les constructions scéniques doivent être à trois dimensions, car seulement dans ce cas elles pourront se combiner harmoniquement avec le corps à trois dimensions de l'acteur »<sup>3</sup>.

Pour Strunke, la décoration scénique sera une occupation durable puisque, de la pièce pour marionnettes *San Secondo Rosso* au théâtre de la Casa d'Arte de Giulio Bragaglia à Rome en 1924 à *Vent, emporte-moi !* de Rainis au théâtre de Stockholm en 1953, en passant par l'opéra *Rouslan et Ludmila* de Glinka au Théâtre National de Riga en 1931, Strunke aura conçu une quarantaine de décors. *Homme qui entre dans une pièce*, dont il existe deux versions très



Oto Skulme, *Composition d'un portrait* (1923)

proches d'une de l'autre, une gouache avec un papier collé, de 1924, et une grande huile sur toile de 1927, rappelle son travail de scénographe : une silhouette d'homme avec, par exception, un certain relief, franchit un plan vertical et entre dans un espace où apparaît une table chargée par une vaste ouverture conventionnelle, comme sur une scène de théâtre.

De son séjour à Paris, Oto Skulme ne ramène pas de certitude. Une scène de rue de *Paris* (1922) détaille dans un style naïf des rues proche de la place Furstenberg tandis qu'une *Nature morte* (1923) propose une bouteille et un compotier sur une petite table dans le plus pur style cubo-puriste. Peu après, renonçant à la sobriété, il peint une *Composition d'un portrait* (1923) qui revient au réalisme et à la ressemblance requise dans les portraits classiques. Une femme (Marta Skulme) est assise à table dans un café devant des gâteaux

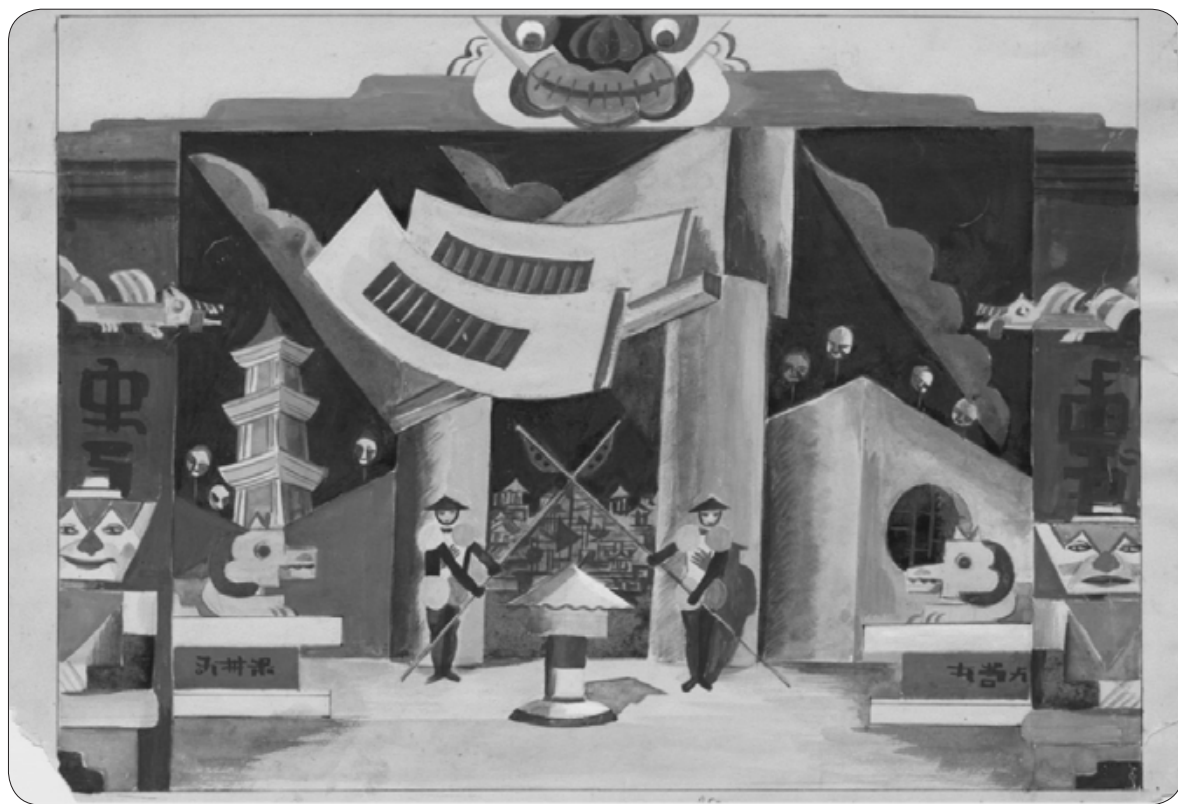
<sup>2</sup> Dzintra Andrušaitė, *Niklāvs Strunke*, Riga, Valters un Rapa, 2002, p.79, trad. S.F.

<sup>3</sup> A. Taïrov, « L'atmosphère scénique », *Vešč'-Objet-Gegenstand*, n°3, Berlin, mai 1922, p.16.

et une bouteille (très figurative et fonctionnelle d'évidence puisqu'elle en boit) mais ce qui focalise l'attention c'est le rouge intense – rouge la robe, rouge le fauteuil, rouge le bâton de lecture du journal, rouge le talon haut des chaussures, rouge les lèvres de la femme qui sourit un peu à notre adresse en levant son verre, indifférente au reste de cubisme du sol et du décor qui l'entoure. Peut-être Oto Skulme tient-il cette mobilité de son métier de scénographe, comme Strunke. Attaché au Théâtre des Arts de Riga fondé en 1920 où on n'ignore pas les expériences de l'étranger – Antoine et surtout les Russes, Stanislavski, Meyerhold... – il a été confronté aux pièces les plus diverses dont il a tiré le meilleur parti : une étonnante suite de tableaux de science-fiction pour le *Moulin rouge* de Ferenc Molnar (1927) est dans la lignée du cinéma de grande qualité : de Marcel L'Herbier *L'Inhumaine* (1924) avec les décors de Léger, *Aelita* (1924) de Yakov Protozanov avec les décors d'Alexandra Exter,

et *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Mais il y a aussi le spectaculaire et impertinent *L'Amour sur dreadnought* d'après *Beaucoup de bruit pour rien* de Shakespeare (!) ou les décors de conte fantastique de *Vent, Emporte-moi !* de Rainis (1929). Dans les années trente les décors d'Oto Skulme chercheront moins à surprendre ou à émerveiller (*Da Narr* de Mārtiņš Ziverts, 1938). Certes, en Lettonie comme ailleurs, de nombreux peintres ont parfois été tentés par le théâtre (notamment Suta, en 1926, avec une scénographie cubisante pour *Turandot* de Carlo Gozzi) mais aucun ne s'y est consacré aussi durablement que Strunke et Oto Skulme, sauf Liberts, fidèle collaborateur de l'Opéra national de Riga : *Mignon*, d'Ambroise Thomas, 1926 ; *Casse-noisette* de Petr Tchaïkovski, 1928 ; *Parsifal* de Richard Wagner, 1934...

Enhardi par son séjour parisien, Uga Skulme a suivi en peu de temps une curieuse évolution. Cubiste prudent, il est passé au cubisme hardiment synthétique. Son *Portrait*



Esquisse réalisée par Romans Suta pour la scénographie de « Turandot » (1926)

*d'homme à table* (1923) accumule des fragments géométriques qui reconstituent plus ou moins une silhouette d'homme sur laquelle on croit reconnaître une oreille et un schéma de main emprunté à Juan Gris. Se trouvant peu satisfait de cette nouvelle manière, il se détourne la même année de l'abstraction cubiste pour reprendre la perspective traditionnelle et peindre des personnages massifs et inexpressifs, stéréotypes repris à la récente période « néo-classique » de Picasso et aux nus de Léger. Ce ne sera qu'un palier vers une figuration plus orthodoxe.

Jusqu'ici on a prêté peu d'attention à Aleksandra Beļcova qui va se révéler parmi les plus intéressantes des peintres du Groupe de Riga. Née en Ukraine, elle a vingt ans lorsqu'elle part étudier à l'école de Penza en 1912. Elle y rencontrera en 1915 les artistes lettons et estoniens réfugiés. En 1918 elle se perfectionne auprès de Nathan Altman à Petrograd lorsque Suta la convainc de le rejoindre à Riga. Elle y retrouve en 1919 ses condisciples de Penza et sera présente à la première exposition du Groupe des artistes de Riga. On connaît mal les premières œuvres d'Aleksandra Beļcova sur lesquelles ses biographes ne nous renseignent pas. On sait seulement par sa fille, Tatjana Suta, qu'elle a exposé pour la première fois à Petrograd en 1919<sup>4</sup>, et Natālija Jevsejeva<sup>5</sup> ne mentionne qu'une évidente influence d'Altman. Ajoutons qu'en effet, son portrait de *Nastja, la femme à l'éventail* (1920) rappelle fort par sa légère géométrisation et son bleu dominant la *Dame au piano* (1913) et le célèbre *Portrait d'Anna Akhmatova* (1914) d'Altman. Ensuite le Groupe de Riga l'entraîne dans sa mouvance. Une *Femme* (1920) dont le visage est estompé évoque les personnages de Tone, un *Autoportrait au chapeau bordé de bleu* (1920-1921) est une construction aux angles aigus où le cubisme est sensible. *La femme au chapeau* (1922) est traitée de façon réaliste mais se détache sur un fond de plans rectangulaires

polychromes. Ce n'est qu'en 1922, qu'avec une série de panneaux décoratifs comme *La loge de théâtre* et *Sukubs*, magnifiques agencements de formes à deux dimensions qu'elle révèle une forte personnalité. En 1922 elle épouse Suta et le couple bénéficie d'une bourse pour un voyage d'étude. Un passage à Berlin suscite quelques tableaux d'un cubisme analytique orthodoxe et un peu confus (*Berlin*, 1923). Avec le Novembergruppe où les a introduit Belling, elle expose cette année-là avec Suta, Strunke, Vidbergs, Zāle et Dzirkalis. Son séjour à Paris la ramène à la stricte bi-dimensionnalité avec une belle *Nature morte à la pendule* (1924) et un portrait de fillette triste, *L'enfant au ballon* (*Taņa*), 1924. Mais déjà, une aquarelle de 1924-1925, *La couturière* montre chez l'artiste, un besoin de réalisme.

Tous les artistes lettons de l'époque n'ont pas reçu une impulsion réellement bénéfique de Paris. Eliass qui avait précédé ses compagnons dans la capitale avant-guerre n'a pas renié son fauvisme. Leo Svemps s'est formé en autodidacte et, bien qu'une de ses peintures soit reproduite dans *L'Esprit Nouveau*, elle relève plus de l'École de Paris dont il ignore vraisemblablement presque tout. Sa *Nature morte au hareng* (1922) n'a pas la touche nerveuse ni le pathétique d'un Soutine sur le même sujet ; mais c'est, au contraire, parce qu'elle est dénuée de pathos que sa *Femme* (1922) au regard sérieux sous son chapeau fleuri retient notre attention. La diversité de l'art à Paris pouvait désorienter les tempéraments les plus influençables. Šveics, par exemple, durant la même année, d'une *Femme à la cruche* d'une belle composition, entre le Gleizes de la *Femme au gant noir* (1920) et le Gris du *Pierrot à la guitare* (1922), passe à une *Nature morte* ou une *Composition* qui sont des pastiches des natures mortes de Braque des années 1918-1919. Dans le numéro de *L'Esprit Nouveau*

<sup>4</sup> Tatjana Suta in catalogue *Aleksandra Beļcova, 1892-1981*, Riga, Rīgas Galerija, 2002, p.27.

<sup>5</sup> Natālija Jevsejeva, *Aleksandra Beļcova*, Riga, Neputns, 2014, p.17.

qui reproduit sa *Femme à la cruche*, il trouvera dans la reproduction d'un tableau de Picasso le sujet et la construction de sa propre *Nature morte au poisson* (1928).

Depuis qu'il a été présent sur la scène berlinoise, le nouvel art letton s'est fait connaître ailleurs dans les périodiques et les expositions. En janvier 1924, dans cette Estonie aux côtés de laquelle ils combattaient il y a peu, le Groupe des artistes de Riga est invité à participer à une exposition de cubistes baltes par le Groupe des artistes estoniens né à leur exemple. Les Lettons vont donc voisiner à Tartu puis à Tallinn avec leurs condisciples de Penza, Ole, Hist, Raudsepp et avec Jaan Vahtra et Mart Laarman, une occasion de constater qu'ils ne sont pas si différents les uns des autres. Mais les contacts ne sont pas toujours faciles. Groupés en 1924 autour de la revue « constructiviste » *Blok*<sup>6</sup> des artistes avant-gardistes polonais proposent d'exposer leurs œuvres avec le Groupe de Riga, probablement à l'instigation de Katarzyna Kobro séjournant en Lettonie avec Strzemiński. Une exposition commune a lieu en novembre-décembre au Musée des beaux-arts de Riga. Les œuvres polonaises sont accueillies sans enthousiasme bien que Maria Nicz-Borowiakova et Aleksander Rafałowski soient alors proches du purisme<sup>7</sup> et Henryk Stazwski encore cubiste bien qu'on veuille voir en lui un constructiviste, et qu'on condamne Strzemiński au nom de ce même constructivisme – ou ce qu'on imagine sous cette appellation – alors que l'artiste parle de post-suprématisme. Peut-être Katarzyna Kobro est-elle la plus proche du constructivisme avec ses sculptures de tôle et de matériaux divers<sup>8</sup>. Considérant que leurs œuvres sont incomprises, les Polonais en

prennent prétexte pour refuser de participer ensuite à l'exposition qui devait être montrée à Tallinn. Sans doute fallait-il aussi économiser pour participer à l'Exposition internationale des arts décoratifs qui se préparait à Paris.

## Baltars

Depuis quelque temps, plusieurs artistes du Groupe de Riga songeaient à se lancer dans la céramique. Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle la manufacture russe Kouznetsov et la manufacture allemande Jensen s'étaient implantées dans la capitale lettone y fabriquant des faïences et porcelaines utilitaires plutôt qu'artistiques. En Russie même, depuis la Révolution de 1917, les soviétiques avaient relancé la céramique, à des fins économiques mais non moins idéologiques. On montrait à la population et à l'étranger qu'on rompait avec l'ancien régime et que la nouvelle société serait résolument moderne, quitte à la bousculer dans ses goûts traditionnels. On a pu faire appel à des artistes très abstraits, comme les suprématises Malévitch et ses disciples Nikolaï Souiétine et Ilia Tchachnik, ou figuratifs comme Altman, Pétrov-Vodkine, ou le Lituanien Doboujinski. Dès 1918, Sergueï Tchékhonine, oubliant l'époque tsariste et les marquises en porcelaine de Constantin Somov, créait un plat où il introduisait la faucille et le marteau des soviets au milieu d'un décor de fleurs et de fruits modern style<sup>9</sup>. Les artistes baltes qui ont vécu ou voyagé en Union Soviétique n'ignorent pas ces nouveautés, mais, en introduisant à leur tour l'art moderne dans la céramique, ils veulent travailler selon leur propre tradition et libres de propagande imposée. « Ce n'est qu'en décembre 1924 que l'atelier de peinture sur porcelaine est devenu *Baltars* (du latin *ars*

<sup>6</sup> *Blok* n° 6-7, automne 1924 ; avec une note de Suta sont publiées cinq reproductions d'œuvres d'O. Skulme, A. Beļcova, R. Suta, E. Šveics, déjà parues dans *L'Esprit Nouveau* et d'une sculpture de Marta Skulme inédite.

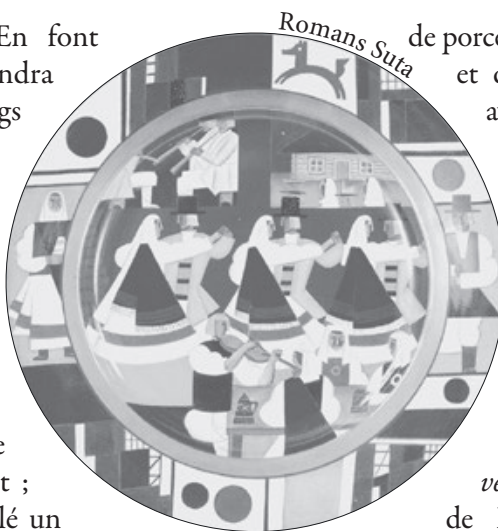
<sup>7</sup> Cf. Maria Kossakowa, *Teoria awangardy francuskiej, puryzm i jego twórcy*, Wrocław, Ossolineum, 1980, et Andrzej Turowski, *Konstruktywizm polski*, Wrocław, Ossolineum, 1981.

<sup>8</sup> Cf. Zenobia Karnicka in catalogue *Katarzyna Kobro*, Leeds, Henry Moore Institute/Muzeum Sztuki/Łódź, 1999, p.143-144.

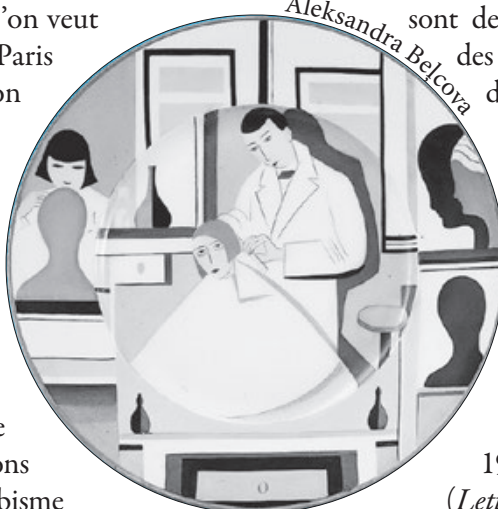
<sup>9</sup> Cf. L. Andreeva, *Sovietskii farfor*, Moscou, *Sovietskii Khoudojnik*, 1975, p.133.

*baltica* – art baltique). En font partie Romans Suta, Aleksandra Beļcova, Sigismunds Vidbergs et le technicien spécialiste Dmitrijs Abrasimovs »<sup>10</sup>. Šveics et Lūcija Kuršinska viendront parfois se joindre à eux. *Baltars* reçoit l'aide d'Austra Ozoliņa-Krauze qui dirigeait le journal satirique *Ho-Ho* auquel le Groupe de Riga collaborait ; c'est chez elle qu'est installé un premier four à céramique car il faut travailler d'arrache-pied si l'on veut présenter des céramiques à Paris en avril 1925. Après, un salon *Baltars* sera ouvert suscitant un authentique intérêt.

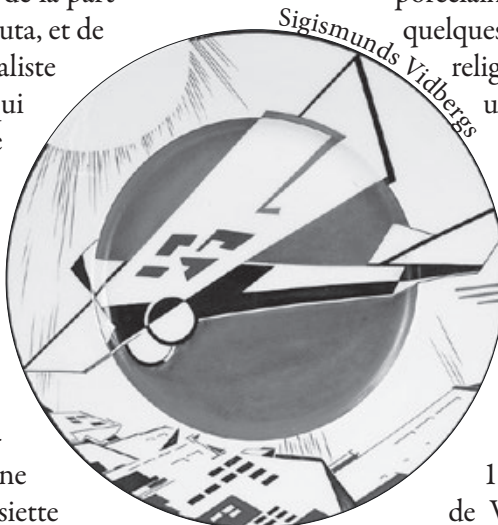
Bien qu'il soit lié à l'esthétique de l'époque, on ne peut pas simplement ranger *Baltars* sous l'étiquette art-déco. Le fruit de son intense activité est plus complexe et se manifeste selon deux directions distinctes : d'une part le cubisme et l'abstraction géométrique de la part d'Aleksandra Beļcova et de Suta, et de l'autre le dessin toujours réaliste de Šveics et de Vidbergs qui avait étudié auprès de Tchékhone. De façon générale, *Baltars* privilégie le réel quotidien plutôt que l'extraordinaire et le légendaire : *Chez le coiffeur* (1925-1928), assiette de porcelaine de Beļcova, les activités de *Riga* (1925-1928), grand vase de porcelaine de Suta, *Travail* (1926), assiette



Romans Suta



Aleksandra Beļcova



Sigismunds Vidbergs

de porcelaine de Vidbergs, des marins et des pêcheurs chez Suta, des aviateurs chez Vidbergs, des villageois chez Beļcova. Cet univers familial n'exclut pas un certain goût pour l'exotisme, notamment des motifs nègres chez Beļcova et des motifs orientaux chez Suta un *Festival de chant* (1924-125) sur un plat de porcelaine et la chanson *Adieu vertu* (1928) sur une assiette de Beļcova. Moins populaires, les décorations cubistes et abstraites sont de Suta (des *Constructions* sur des assiettes de porcelaine et des plats de faïence en 1926) ou de Beļcova (*Jeune fille à la fenêtre*, grand plat de faïence de 1925 ; *Construction*, assiette de porcelaine de 1926). L'histoire récente apparaît parfois chez Suta (*Une Manifestation* ou des *Réfugiés*, plat de porcelaine, 1925-1928) ou chez Vidbergs (*Lettonia* 1918, assiette de porcelaine, 1924-1925). Notons encore quelques exemples d'inspiration religieuse chez Beļcova, telle cette urne de porcelaine de 1927 ornée de scènes bien connues de la vie de Marie.

Avec une telle diversité les œuvres de *Baltars* rencontreront un véritable succès pendant plusieurs années. Elles ont très remarquées à l'Exposition des arts décoratifs à Paris en 1925. La figuration élégante de Vidbergs reçoit une médaille

<sup>10</sup> Zigurds Konstants, *Baltars*, Riga, Latvijas Enciklopēdija, 1996, p.9-10, trad. S.F.

d'or ; le cubisme de Suta n'obtient qu'une médaille de bronze, signe avant-coureur d'un retour du réalisme. *Baltars* expose dans plusieurs pays occidentaux au cours des trois années suivantes<sup>11</sup>. On estime à plus trois cents le nombre de pièces produites entre 1925 et 1927. Malheureusement, faute de subventions conséquentes et à cause d'une production à trop petite échelle, pour une élite aisée, l'engouement faiblit et des problèmes financiers surgissent qui l'acculent à la faillite en juillet 1928. Il en reste désormais, outre un bon nombre d'œuvres remarquables, le souvenir d'une expérience artistique peu commune, fondamentale pour la culture lettone.

### Des lettons à l'étranger

Les choix personnels ou les aléas de l'histoire font qu'il n'est pas toujours simple de décider qu'un artiste appartient à une culture ou à une autre. Il est donc plus sage de ne pas trancher de façon trop intransigente : Pablo Picasso est espagnol et français et davantage, comme Fritz Lang est allemand, américain et davantage, car ce n'est pas un changement de passeport qui peut résoudre une question aussi complexe. La Lettonie fournit de bons exemples d'artistes ainsi écartelés, dispersés.

Ida Karkovius naît à Riga en 1879 dans une famille germano-balte aisée<sup>12</sup>. Elle étudie la peinture dans une école privée de sa ville natale puis, en 1903, elle part se perfectionner en Allemagne à Dachau auprès d'Adolf Hölzel durant quelques mois avant de retourner au pays. En 1908 elle est de retour auprès d'Hölzel qui est maintenant à l'Académie de Stuttgart et a toujours beaucoup d'ascendant sur ses élèves (Johannes Itten, Willi Baumeister, Oskar Schlemmer). Sa méthode consiste à enseigner par l'analyse des chefs d'œuvres de la peinture, méthode qu'utiliserait un autre artiste très influent, Itten « pas par Hölzel lui-même,

mais par son élève Ida Kerkovius qui, plus tard, à quarante ans, s'est astreinte à suivre le cours d'Itten au Bauhaus »<sup>13</sup>. Elle est en effet devenue l'assistante de Hölzel et sa peinture est un mélange d'expressionnisme et de naïveté. De 1920 à 1923 elle étudie donc au Bauhaus de Weimar auprès de Itten mais aussi à l'atelier de tissage de Georg Muche et Gunta Stölzl. C'est à partir de là qu'on lui reconnaît une double vocation. Hans Hildebrandt, par exemple, dans son célèbre ouvrage *Die Frau als Künstlerin*, en 1928<sup>14</sup>, reproduit un banal paysage aquarellé et un tapis, tissé à la main aux motifs géométriques plus convaincants. C'est peut-être le tissage qui entraînera sa peinture vers plus d'abstraction. En 1930 Ida Kerkovius fait sa première grande exposition à Stuttgart, mais mal considérée par le régime hitlérien, elle voyage à l'écart de l'Allemagne et séjourne chez ses parents à Riga tout en peignant des paysages. La guerre oblige sa famille à émigrer et elle perd une partie de son œuvre et notamment ce qu'elle a réalisé en Lettonie. Elle en perd une autre grande partie quand son atelier de Stuttgart est bombardé, mais elle y reprend son activité d'artiste qu'elle exerce jusqu'à un âge avancé. À partir des années 1950 son art qui évoque parfois l'art brut est reconnu, respecté, loué. En 1959 le Wurtemberg lui organise une grande exposition à Stuttgart où elle mourra en 1970. C'est au Musée d'art étranger qu'elle sera exposée à Riga en 2001.

Autre native de Riga, en 1893, Vera Idelson n'a guère d'œuvres connues aujourd'hui que par les revues avant-gardistes de l'entre-deux-guerres qui en ont reproduit. Elle fait ses études d'art en Russie et s'enthousiasme pour les mises en scène hardies de Meyerhold et de Taïrov. Elle restera durablement marquée par les décors scéniques d'Alexandra Exter. En 1922-1925, comme bien des artistes de l'ex-empire russe, elle est à Berlin. Elle y côtoie d'autres Lettons comme Zāle et

<sup>11</sup> Cf. Ludmila Neimiševa in catalogue *Riga's Porcelain Art 1925-1940*, Riga, Neputns, 2012, p. 39.

<sup>12</sup> Cf. Kurt Leonhard, *Ida Kerkovius, Leben und Werke*, Cologne, Dumont-Schauberg, 1967.

<sup>13</sup> Rainer Wick in Johannes Itten, *L'Etude des oeuvres d'art*, Paris, Dessain et Tolra, 1990, trad. Annick Bigot, p.21.

<sup>14</sup> Hans Hildebrandt, *Die Frau als Kunstlerin*, Berlin, Rudolf Mosse Buchverlag, 1928, p.132 et p.177.

Strunke et fait la connaissance de l'Italien Vasari, un passionné de théâtre qu'elle va seconder tout en continuant à peindre et s'activer dans les arts appliqués. Durant un séjour à Capri en 1924 parmi les futuristes, elle croise de nouveau son compatriote Strunke et rencontre Enrico Prampolini dont le théâtre de pantomime et de marionnettes la séduit. En 1926, elle suit les cours d'Alexandra Exter à l'Académie moderne. L'année suivante est joué *L'angoisse des machines* de Vasari pour lequel Silvio Mix a composé de la musique et elle-même des costumes et décors auxquels elle travaille depuis longtemps. À ce jour, c'est son œuvre la plus connue, celle sur laquelle repose sa réputation. Si l'on en juge par le matériel graphique qui en a été conservé, les plans géométriques mobiles qui masquent les acteurs paraissent moins futuristes que constructivistes, surtout si on les compare aux costumes que Panaggi conçoit la même année pour une représentation en Italie. Les vrais costumes qu'elle dessine pour une version cinématographique jamais tournée sont moins originaux.

En 1930 on retrouve Vera Idelson parmi les membres du groupe Cercle et Carré. Elle s'y est intégrée facilement car Vasari et Prampolini sont en contact avec Michel Seuphor, le rédacteur en chef de la revue *Cercle et Carré*. Officiellement trésorière du groupe, elle publie aussi dans le numéro initial de *Cercle et Carré* un mot d'ordre lapidaire : « ART = perfection, clarté, pureté, ordonnance, stabilité = harmonie »<sup>15</sup>. Elle est également l'auteur d'un vigoureux plaidoyer pour le rapprochement de l'acteur de théâtre avec les marionnettes :

Le mouvement de la marionnette est le mouvement pur, affranchi des lois de la pesanteur, souple et libre à l'infini, possédant toute la précision et perfection du mouvement mécanique, des ralentis et des accélérés. C'est dans cet accéléré même qu'est le centre du problème, car il nous donne *le mouvement pur, abstrait, le mouvement en soi*<sup>16</sup>.

Ce sont là des idées de l'art scénique le plus avancé, de Meyerhold, de Lothar Schreyer, de Schlemmer ou de Prampolini avec lequel Vera Idelson travaille. À la grande exposition de Cercle et Carré elle présente deux « constructions » et deux maquettes de théâtre aujourd'hui disparues, entre Arp, Baumeister, Cueto, Exter, Kandinsky, Le Corbusier, Léger, Mondrian... C'est l'apogée de sa carrière. Elle continuera à se consacrer au théâtre mais son avant-gardisme décline ; en 1936 elle crée les costumes pour *Quatorze juillet*, pièce commandée à Romain Rolland par le Front populaire. La guerre arrête son activité publique. On retrouve son nom comme illustratrice d'un poème de Seuphor, *Les Yeux*, en 1944. Et puis le silence et la disparition presque totale de l'œuvre. Pour l'histoire de l'art, Vera Idelson est une figure agitée, ambiguë de l'entre-deux-guerres cosmopolite – lettone, française, italienne, on ne sait pas précisément.

C'est l'attachement à une culture, un pays et des gens qui peut déterminer l'appartenance d'un artiste à un lieu, à une terre. Très mobile, Ida Kerkovius revenait séjourner en Lettonie, Vera Idelson conservait des relations avec ses compatriotes (Zāle, Strunke). La question est plus délicate quand il s'agit de personnes qui ont volontairement quitté leur pays sans désir de retour. Sont-ils Lettons, ces natifs de Riga ? Le cinéaste Eisenstein qui se souvenait si bien de son enfance balte, Vera Moukhina qui a sculpté le célèbre duo surmontant le pavillon soviétique de l'exposition de 1937 ? Serge Trétiakov qui prophétisait en 1929 au nom du réalisme socialiste et la *dépersonnalisation* de l'art : « Chaque gamin photographe est un soldat du combat contre les académiciens du chevalet, et chaque petit reporter objectiviste tient au bout de sa plume la mort des belles-lettres »<sup>17</sup>, au terme d'une carrière au service du régime soviétique, ce prophète connaîtra une fin digne de la politique stalinienne, « éliminé », comme, par exemple Drēviņš et Klucis un peu plus tôt. ■

<sup>15</sup> *Cercle et Carré*, n°1, Paris, 15 mars 1930, p.5.

<sup>16</sup> *Cercle et Carré*, n°2, Paris, 15 avril 1930, p.3.

<sup>17</sup> Serge Tretiakov, *Dans le front gauche de l'art*, Paris, François Maspero, 1977, p.109, trad. Blanche Grinbaum.

## ALEXANDRU DUMITRIU

Ziarist, București

Journalist, Bucharest

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

### De vorbă cu pianistul Viniciu Moroianu:

„Artiștii români care activează  
în țară nu sunt puși în valoare  
așa cum ar trebui”

.....

#### Abstract

Reputatul pianist Viniciu Moroianu – născut la București, în 1962 – evocă, în acest dialog, apropierea sa de creația componistică a lui Dinu Lipatti, a cărei valorificare a devenit una dintre misiunile artistice ale invitatului *Caietelor critice*. De asemenea, sunt aduse în discuție exigențele și provocările pianisticii, precum și dificultățile cu care se confruntă muzicienii români. Profesor de pian la Universitatea Națională de Muzică din București, Viniciu Moroianu vorbește și despre drumul – tot mai greu – spre performanță al studenților.

Cuvinte-cheie: Viniciu Moroianu, Dinu Lipatti, artă pianistică

The reputed pianist Viniciu Moroianu – born in Bucharest in 1962 – evokes in this dialogue his approach to Dinu Lipatti’s musical composition, the valorization of which has become one of Moroianu’s artistic missions. As well as that, Viniciu Moroianu talks about the exigencies and challenges of piano playing but also about the difficulties sometimes faced by the Romanian musicians in their country. A piano professor at the National University for Music from Bucharest, the guest of the *Critical Notebooks* also discusses the students’ path to performance – which is getting harder and harder.

Keywords: Viniciu Moroianu, Dinu Lipatti, piano

- Există, stimate domnule Viniciu Moroianu, un spațiu concertistic – în București, în țară, în străinătate – de care sunteți atașat, unde vă face plăcere să cântați?

- E o întrebare frumoasă, care nu cred că mi-a fost adresată vreodată! În misiunea pe care mi-o asum pe scenă este important să nu fac nicio deosebire de nivel artistic între o sală sau alta, între un public sau altul, între o sală de mare anvergură și o sală de mici dimensiuni, mai retrasă din circuitul muzical. Dar sigur că am săli pe care le iubesc foarte mult. Ateneul Român este una dintre ele, poate cea mai prestigioasă, fiindcă în pereții ei sunt „înmagazinate” nenumărate comori artistice. Foarte mari muzicieni au călcat, în decursul timpului, pe scena Ateneului și umbrele lor se simt în acel spațiu de cultură. Sunt și săli din țară care îmi plac. M-aș gândi, în primul rând, la Palatul Culturii din Tîrgu Mureș. Cred că aceste două săli de concert, cu orgă, sunt săli simbol ale României și au o vibrație specială. Între sălile din străinătate m-aș opri la Sala Mare a Palatului Muzicii (Megaro Moussikis) din Atena, un spațiu pe care l-ar merita, de multă vreme, și Bucureștii...

### **Lipatti a lăsat un tezaur componistic în mare parte necunoscut**

- La începutul lunii februarie, ați susținut, pe scena Ateneului Român, un recital alcătuit din „Sonata pentru pian” de Dinu Lipatti și din câteva lucrări de Frédéric Chopin. Aș vrea, dacă sunteți de acord, să ne oprim la Lipatti. De fapt, la devotamentul pe care îl arătați muzicii lui. Interpretați frecvent compoziții ale sale, iar teza dumneavoastră de doctorat, devenită o carte, este consacrată componisticii pentru pian solo a lui Lipatti. Valorificarea acestei creații reprezintă una dintre misiunile dumneavoastră artistice...

- Este, într-adevăr, o misiune care s-a conturat în timp. Am pornit, cum spuneți, de la o teză de doctorat, pe care am susținut-o acum 14 ani, legată exact de creația lui pentru pian solo. A fost o cercetare care s-a tot extins și adâncit. Primul meu contact puternic și

definitiv cu Lipatti compozitorul s-a produs în 1992 – iată că se adună deja niște decenii! –, când regretatul muzicolog Viorel Cosma mi-a încredințat manuscrisul celei mai importante lucrări pentru pian de Lipatti, *Fantezia op. 8*, o lucrare de aproape o jumătate de oră. A urmat încurajarea primită de la muzicologul Grigore Bărgăuanu, din Paris, de a alcătui o ediție critică cu toate cadențele pe care Dinu Lipatti le-a scris la concerte de Haydn și Mozart. Așa s-a petrecut apropierea mea de lucrările lui Lipatti. Am fost primul care a cântat *Fantezia*... după prima ei audiție, asigurată de autorul însuși, în 1941. Trecuseră 51 de ani de la acel moment... De atunci, mi s-a revelat o serie de manuscrise – de aici sau din străinătate – care mi-au arătat că Lipatti a lăsat un tezaur componistic în mare parte necunoscut sau, și mai grav, subapreciat. Această latură a artei lui trebuie scoasă la lumină. Am descoperit cu încântare că, în timpul meteoricei sale vieți, Lipatti a fost încurajat să compună de către foarte importanți confrăți, în frunte cu George Enescu. I s-au cântat lucrări și a smuls, câteodată cu mare greutate, din timpul scurt pe care l-a trăit în viața pământească, a smuls, așadar, un timp important pentru a duce la capăt un număr de 49 de titluri. O creație importantă, diversă, nu numai pentru pian, care demonstrează că și în materie de compoziție Lipatti a fost extrem de școlit, de cultivat. A îmbrățișat neoclasicismul interbelic cu multă siguranță, cu profesionalism și cu conștiința echilibrului formei, realizând o sinteză între neoclasicism și caracterul popular românesc. Aș sublinia că Lipatti s-a considerat mereu compozitor român și a încercat să aducă un glas special, aparte, de creator provenit de pe aceste meleaguri. În mare parte, această creație a căzut într-un con de umbră după moartea lui. Revalorificarea ei critică încă întârzie la nivelul pe care aceste manuscrise îl merită. Sunt lucrări care emană o inventivitate și o inspirație absolut deosebite.

- Considerați că este o componistică dificilă?

- Într-o oarecare măsură, da. Cel puțin în prima parte a vieții, Lipatti a scris complicat



și sofisticat, în ultimul deceniu propunându-și să exprime un conținut savant prin mijloace cât mai simple. Ar fi fost extraordinar dacă mai putea continua niște decenii în această direcție... Muzica lui – și m-aș referi la cea de pian – este încărcată ca scriitură, pe potrivea virtuozității lui, a mâinii lui, a minții lui foarte organizate. Lipatti s-a propus ca interpret al propriilor lucrări, asemenea marilor pianiști de mai demult – Chopin, Liszt sau Rachmaninov – și s-a supus celor mai înalte provocări de meșteșug pianistic. De aceea, muzica lui nu este simplă și cere dăruire și studiu îndelungat.

### **O cultură muzicală și o precocitate care merită aduse în prim-plan**

- *Ați avut momente de impas în fața partiturilor lui Lipatti?*

- Originalitatea neostentativă și bogăția de idei pe care le întâlnesc în partiturile lui nu mi s-au revelat întotdeauna foarte ușor, dar

satisfacțiile au fost mari. O experiență recentă a fost exact această *Sonată pentru pian*, pe care am interpretat-o în recitalul de la Ateneu. O lucrare în care, inițial, nu am crezut foarte mult. Lipatti a considerat-o – cu îndreptățire – de școală. A scris-o înainte de a împlini 15 ani. Ea dă seamă asupra unei extraordinar de puternice școli de compoziție Mihail Jora, compozitor și pedagog pe care Lipatti l-a venerat toată viața. *Sonata pentru pian* este prima lucrare pe care Jora i-a dat voie să o arate în public, fiind prezentată la un concurs de compoziție „Enescu”, unde a obținut o mențiune. A fost prima lui distincție în calitate de compozitor, urmată, în sens ascendent, de premiul II și de premiul I în anii următori. În urma acestui prim succes la concursul „Enescu”, din juriul căruia făceau parte cei mai importanți compozitori ai momentului, Lipatti va avea curajul să dea următoarei sale lucrări numărul de opus 1, adică *Sonatinei pentru vioară și pian*. *Sonata pentru pian* a rămas fără număr de opus. Lipatti nu a interpretat-o niciodată și m-am

întrebat multă vreme dacă nu are, totuși, decât un interes documentar și atât, dacă poate rezista pe o mare scenă de concert și dacă se întrevede cu suficientă tărie în ea ceea ce avea devină, în mod accelerat, un glas componistic, dacă nu este, totuși, doar o muzică de școală, eclectică, doar o probă de măiestrie a asimilării unui tezaur componistic bisecular, cu ale sale cuceriri de limbaj. Studiind-o în lunile acestea, mi-am dat seama tot mai mult că este o creație care rezistă. În plus, dezvăluie o cultură muzicală și o precocitate care merită aduse în prim-plan.

- *Ați interpretat-o și în alte ocazii?*

- Da, deși e o achiziție nouă de repertoriu.

Am cântat-o la Casa Artelor „Dinu Lipatti” din București, anul trecut, în decembrie, și în țară, încă nu foarte mult. Pentru publicul unei mari săli de concert din România este, practic, o primă audiție. În urmă cu niște ani, această sonată a fost înregistrată, în străinătate, de Luiza Borac. De asemenea, acum 20 de ani, a fost înregistrată și la Radio București, de către colegul meu, Horia Maxim, care a și reluat-o, la rugămintea mea, la una dintre edițiile Festivalului „I love Lipatti”. Dar într-o mare sală de concert cred că s-a cântat prima oară. Este o lucrare căreia merită să i se facă dreptate. Sigur că ce a urmat în creația lui Lipatti trebuie cu atât mai mult cunoscut. *Sonata pentru pian* reprezintă doar începutul, în niciun caz nu este singura emblemă a unui uriaș pianist care a și compus, și a făcut-o bine.

### **Un interpret trebuie să aibă capacitatea de a „salva” muzici mai puțin inspirate**

- *Mărturiseați că, o vreme, n-ați crezut în această lucrare. Ce îl îndepărtează, ce îl apropie pe un artist de o creație sau alta?*

- Aici contează mult sensibilitatea fiecăruia. Este vorba despre acel impact pe care un mesaj

artistic îl are sau nu asupra ta, a interpretului. Ca interpret ești un mesager al unei bogății ideatice dintr-o lucrare și îi admiri inspirația melodică, perfecțiunea formei, felul cum compozitorul gestionează puncte culminante, punctele maxime și punctele minime, felul cum stârnește emoții prin echilibrul unei construcții de granit. Muzica este bazată pe o perfectă logică, așa cum Universul este construit într-o logică perfectă. Dacă simt „fisuri” – ca într-o construcție arhitectonică – în alcătuirea unei lucrări sau o inspirație scăzută a compozitorului în felul cum știe să opereze, chiar și cu teme frumoase, și mi se pare că efectul artistic nu este ușor de adus în fața publicului într-un mod convingător, în

asa fel încât publicul să fie sedus, să fie pătruns și ținut de la început până la sfârșit de liniile de forță ale acelei muzici, dacă lucrul acesta nu se întâmplă, prefer să nu fiu eu cel care dă glas unei astfel de lucrări. Am cântat muzici din toate stilurile, nu întotdeauna de valoarea cea mai înaltă a operei. Un interpret trebuie să aibă capacitatea de a

„salva” anumite muzici care par mai puțin bine construite sau mai puțin inspirate. Și aceasta este o provocare a profesiei noastre. Sigur că marea bucurie este să cânti capodopere din toate timpurile, mai ales când unele lucrări le descoperi tu însuși, când găsești diamante atât în muzicile din secolele trecute cât și în cele scrise în deceniile secolului XX și XXI.

- *Puteti simți, pe durata unui recital sau a unui concert, dacă publicul este cucerit de actul artistic?*

- Există o aură care poate să înconjoare acest act. O aură care se zămislește sau nu. Atunci când ceva plutește în aer, acest lucru îl simte și interpretul. [*Dialogul se desfășoară în cancelaria Conservatorului. Din sala de repetiții învecinată cu cancelaria se aud acorduri de pian. Interlocutorul devine atent.*] Skriabin! Da... În calitate de spectator, am trăit o astfel de stare la un recital al lui Radu Lupu. Era un suflu ca

de liturghie, spectatorii erau transfigurați. Se simțea un anume freamăt, un mod de a asculta într-o liniște concentrată. Antipodul este un spectacol muzical în care interpretul dă glas în mod convențional partiturilor și atunci apare un fel de zid între scenă și public, care ascultă în mod politicos, fără să se implice emoțional, fiindcă acel stimul din partea scenei nu există în suficientă măsură sau nu există deloc.

## Cutume de „încălzire”, de adaptare cu scena și pianul

- *Ca să urcați pe scenă încărcat de o stare care să vă și stimuleze harul interpretativ, trebuie să vă menajați, trebuie să vă izolați înainte?*

- Da, este un ritual pe care îl are fiecare artist, cu mici diferențe. Sunt necesare ore de pauză fonică, de odihnă, de somn chiar, e necesară o anumită alimentație... Este o performanță care are inclusiv conotație athletică, olimpică, de concentrare adâncă. Trebuie să te simți în formă înainte de a urca pe scenă și, în același timp, trebuie să arăți o prospețime prin care să nu se vadă că în spatele acestui „joc” – cum spun englezii, francezii sau nemții cântului instrumental – sunt zeci de ore în care ai finisat un pasaj sau altul. Efectul sonor trebuie să poarte pecetea celui inefabil și a acelei inspirații, a celui plus pe care numai scena ți le dau. Asta sigur că se bazează pe o șlefuire și pe o asimilare în adânc a gramaticii partituri și a mesajului ei.

- *Cu cât timp înainte de startul unui concert sunteți la sală? Aveți nevoie de un timp de acomodare, chiar dacă spațiul vă este familiar?*

- E nevoie, bineînțeles! Există un spațiu de repetiție de sală în care verific din nou cum aud

în acel unic loc senzațiile sonore, cum răspunde sau cum mai răspunde instrumentul pe care îl cunosc dinainte sau nu. Întotdeauna sunt prezent la sală cu cel puțin o oră înainte de a începe spectacolul. Repetiția de sală este în alt moment sau în altă zi. Acolo unde se poate, repet cu o zi înainte. Sunt cutume de „încălzire”, de adaptare cu scena și cu pianul pe care le respect de zeci de ani. *[Acordurile de pian din încăperea alăturată se „întețesc”]* Lipsesc o secundă, să-l rog ceva pe colegul meu de alături...

- *I-ați spus că nu interpretează corect?*

- Nu, l-am rugat să fie mai cu cruțare! E un student din clasa mea...

## În goana, în viteza mentalităților de astăzi...

- *Parcurgeți un drum lung cu o lucrare până la prezentarea ei pe scenă?*

- Lucrurile au multe variabile. Se citează foarte mult metoda de lucru a lui Dinu Lipatti, care a rămas consemnată.

Aceea de a învăța o partitură nouă în mici amănunte, mai întâi cu auzul interior și pe urmă la pian, stabilindu-ți cele mai adecvate unelte, digitații, privind în „infraroșu” textul muzical, pentru a-i stabili toată alcătuirea și regia lui sonoră, după care s-o lași o vreme să se „coacă” în interiorul tău, între timp să lucrezi la altceva, iar după un număr de săptămâni sau luni s-o

reiei și abia apoi să găsești momentul psihologic când s-o aduci pe scenă... În fine, după un număr nu chiar mic de „botezuri” ale scenei, în care să tragi învățăminte cu fiecare reluare a lucrării, numai după aceea să o prezinți pe o scenă importantă și pretențioasă, iar o înregistrare, tot așa, să vină atunci sau chiar mai târziu. În goana,

---

*O lucrare nu trebuie adusă pe scenă – chiar pe o scenă mai puțin pretențioasă – până nu simți că este la un nivel înalt. Așezarea ei este un proces care nu poate fi scurtat sau violentat cu nimic, un proces de care trebuie mereu ținut seama, indiferent de provocările de viteză pe care le trăim cu toții*

---

în viteza mentalităților de astăzi, acest lucru este mai greu de înțeles ca oricând. Oportunitățile impresariale te obligă adesea să cânti pe scene importante lucrări noi, abia învățate, de care depind tot felul de alte concerte. Lucrul acesta se simte, se simte o anume neașezare în viziunea cu care te apleci asupra unei lucrări sau a alteia. Ce-am făcut în recitalul de la Ateneu a fost o combinație de achiziții mai recente în repertoriu, trecute, totuși, de un număr de ori în public, alături de lucrări învățate în studenție sau în gimnaziu și reluate în decursul anilor, tot adăugând sau refăcând alchimia lor, printr-o viziune mai adâncă, pe care mi-am format-o, în timp, despre un compozitor sau un stil. În plus, încercând să cânti lucrări din toate stilurile, de la baroc până în zilele noastre, capeți acea perspectivă pe care ți-o dă asupra unei felii din istoria muzicii faptul că adaugi sau reiei în repertoriul tău

muzici importante din epoca artistică de care aparține compozitorul respectiv. Așadar, trebuie să veghezi să asiguri acest echilibru privind diversitatea repertoriului, îmbogățirea lui continuă și, în același timp, reluarea și adâncirea muzicilor cărora le-ai dat viață. În concerte cu miză artistică foarte mare e important să alegi lucrările cele mai șlefuite, pe care te simți cel mai sigur. Poate că publicul nu sesizează întotdeauna aceste mici diferențe, dar discernământul interpretului trebuie să fie o viață întreagă treaz și să nu-și îngăduie nicio abatere. Ca să revin la prima întrebare, orice scenă trebuie adânc respectată. O lucrare nu trebuie adusă pe scenă – chiar pe o scenă mai puțin pretențioasă – până nu simți că este la un nivel înalt. Așezarea ei este un proces care nu poate fi scurtat sau violentat cu nimic, un proces de care trebuie mereu ținut seama, indiferent de provocările de viteză pe care le trăim cu toții.

## Un stadiu de performanță artistică de la care nu trebuie abdicat

- Am observat că obișnuiești să cântați fără partitură. Câte lucrări puteți „stăpâni” pe de rost?

- Memoria muzicală este un dar de la Dumnezeu și s-a tot vorbit despre muzicieni cu o memorie fabuloasă. Unul dintre ei a fost George Enescu, care aproape „fotografia” o partitură dintr-o privire, pentru ca, apoi, să o reproducă fără să o mai aibă în față. Memoria muzicală se educă pe bază de logică a acestui limbaj perfect, care merge direct la suflet. Este

o condiție importantă în profesiunea noastră. În multe decenii din secolul trecut, *trend*-ul în lume a fost să cânti orice lucrare solo pe dinafară. Asimilarea partiturii fără să ai în față concretul notelor care să te „fure” este o condiție absolut necesară, inclusiv când interpretezi muzici foarte complicate. Se

---

*Asimilarea partiturii fără să ai în față concretul notelor care să te „fure” este o condiție absolut necesară, inclusiv când interpretezi muzici foarte complicate. Le cerem imperativ studenților de la clasele de pian să cânte orice pe dinafară*

---

îngăduia să folosești partitura în muzica de cameră, unde ai și răspunderea partenerilor. Sigur că și în muzica de cameră ideea este să te uiți în partitură cât mai rar, să o stăpânești aproape pe dinafară. Mari interpreți din generațiile trecute cântau și această muzică de cameră tot pe dinafară. Astăzi, când provocările de repertoriu sunt atât de mari, e un fel de tendință de a se accepta partitura în niște situații. N-aș spune că este un *trend* bun. De acest *trend* ne lovim și în învățământul muzical. Le cerem imperativ studenților de la clasele de pian să cânte orice pe dinafară, ceea ce sigur că înseamnă un efort suplimentar, răsplătit prin atingerea unui profesionalism mai înalt în asimilarea partiturii. Eu însumi sunt adeptul interpretării fără partitură cel puțin a muzicilor solo. Mi se pare că acest lucru îmi arată mie însumi un stadiu de performanță artistică de la care nu trebuie să abdic niciodată.

## Sper să-mi dea Dumnezeu zile și liniște ca să mă reîntorc la compoziție

- În tinerețe, pe lângă studiul pianistic, ați și compus. Vă mai tentează această îndeletnicire?

- E o întrebare care răscolește tot felul de trăiri, unele mai degrabă dureroase. A fost o renunțare la compoziție care a venit odată cu anii de studenție. Am compus relativ mult, inclusiv încercări de orchestrație, de muzică de cameră, de muzică vocală – în paralel cu studiul pianistic – în copilărie și adolescență.

Unele lucrări s-au cântat. Performanța pianistică și greutatea generală a vieții din anii '80 m-au obligat să dau totul studiului de instrument. Din când în când, mai deschid câte o veche partitură pe care am scris-o...

- Și credeți în acea partitură?

- Da! Compoziția mi-a folosit extraordinar de mult. Ideea de a alege din tot felul de trasee muzicale cât anume să scot sau până unde să mă întind este o gimnastică intelectuală savantă, care m-a ajutat să privesc analitic partiturile altora. M-am întrebat la un moment dat cât de nou și de proaspăt ar putea fi un culoar componistic propriu, dacă ar interesa pe cei de acum sau pe cei din viitor. Mărturisesc că n-am părăsit ideea de a mă reîntoarce la compoziție și sper să-mi dea Dumnezeu zile și liniște ca să mă încerc câte ceva în acest domeniu. Aș evoca apostolatul unor maeștri care au crezut mult în mine când eram copil și adolescent, care m-au îndrumat inclusiv în discipline teoretice, lucru foarte important la acele vârste: Marta Paladi, Gabriel Amiraș, Doru Popovici, Pascal Bentoiu, Constantin Bugeanu.

Și pentru această moștenire scumpă pe care o respir și trăiesc de atâtea decenii ar merita să mă reîntorc la hârtia cu portative și să încerc să mă „spovedesc” din nou ei.

- Ce exersează acum studentul dumneavoastră?

- O sonată de Haydn, pe care o tot învață! Înainte fusese un studiu de Skriabin. E un student performant, pe care, în martie, îl așteaptă Concursul național de compoziție și interpretare muzicală „Mihail Jora”. Merge bine, este în anul IV și mă bucur că îl găsesc aici studiind!



© Alexandru Dumitriu

- Nu e un obicei să îl găsiți aici?

- Ba da! Suntem chiar în penurie de săli când toți studenții au nevoie deodată... Se presupune că studenții din București au pian acasă – și nu e întotdeauna așa, pentru că unii nu au instrumente bune sau au probleme cu vecinii. Iar muzica de cameră și acompaniamentele se repetă în școală, nu le poți lucra la domiciliu. Și, atunci, suntem în continuare în penurie de săli. S-au tot încercat variante, însă ne izbim de tot felul de birocrății. De exemplu, s-a dat în folosință

corpul nou de clădire, dar s-a împărțit cum a vrut Ministerul, nu cum am vrut noi. Primim aprobări pentru tot felul de clădiri, dar noi nu avem aproape niciun cuvânt de spus! Ne trebuie săli mici și izolate fonic, nu hale, cum crede Ministerul. Ei dau banii și vin cu proiectul făcut. Nu putem avea dialog, ei sunt „patronii” care gestionează sumele din banii publici. Problema nu s-a rezolvat. Ne trebuie și studiouri mici, în care studenții să poată lucra...

### **Mase de oameni trec prin viață fără o cultură muzicală clasică**

- S-a întâmplat să întâlnești muzicieni stradali care să vă surprindă printr-un nivel de performanță artistică?

- Da, am întâlnit! Și, câteodată, mi s-a frânt inima ascultându-i. Simțeam că ar putea să cânte, cu succes, în altă parte, pe o scenă.

- Oare aceste „scene” deschise nu le pot oferi unele satisfacții?

- Sunt tot felul de nuanțe aici. Pe de o parte, prezența lor în stradă sau în stații de metrou are, într-un fel, un sens misionar: de a face ca niște persoane grăbite și care nu intră în mod obișnuit în sălile de concert să fie „lovite”, să spun așa, de un impact artistic puternic, să se oprească, să asculte și, eventual, să li se deștepte curiozitatea de a auzi și altădată și în alt loc acea muzică. Prin asta, în ziua de azi, când mase de oameni trec prin viață fără o cultură muzicală clasică, sigur că rolul lor este important. Pe de altă parte, sunt, printre acești tineri sau mai vârstnici muzicieni, și unii care ar fi putut să facă performanță artistică în săli de concert și care au fost, din varii motive, marginalizați de societate și de diferite medii artistice înrobite unor cercuri de interese care au vagă legătură cu artisticul și cu profesionalismul. Din această cauză, unii dintre ei își găsesc un debușeu – inclusiv financiar – cântând în spații neconvenționale. Îi admir pe acești oameni când cântă bine și frumos, îi admir și cred că fac un lucru bun. În același timp, mă rog pentru ei să își găsească locul pe care îl merită într-o sală de concert mai importantă.

### **Programările de concerte au devenit o zbatere continuă**

- Ce vă doriți de la această stagiune? E o stagiune „rodnică” pentru dumneavoastră?

- Ocazii de a cânta apar, mai mult sau mai puțin întâmplător. Pe unele am ajuns să le provoc eu însumi, amintindu-le decidenților muzicali că mai trăiesc și că mai cânt și să mă autopropun, ceea ce nu este foarte ușor. A trebuit să învăț și

acest lucru. Programările se fac de prea multe ori prin insistențe, ceea ce sigur că nu este normal. În stagiunea trecută, am prezentat, în mai multe orașe din țară, *Concertul nr. 3* de Rachmaninov. Anul acesta voi avea *Concertul nr. 2* de Brahms, alt „mamut” pianistic. Mă pot considera privilegiat că am putut convinge în lanț niște filarmonici din țară să mă programeze cu această dificilă și ciclopică lucrare, atât pentru orchestră, cât și pentru solist. Voi cânta la Brașov, la Râmnicu-Vilcea și la Sibiu. Am fost în toamnă la Iași, cu dirijorul Horia Andreescu. La Brașov, voi fi alături de dirijorul Cristian Mandeal. Acestea sunt, într-adevăr, bucurii mari. Despre stagiunea viitoare nu știu încă nimic. Multe concerte apar în ultimul moment. Reușesc, totuși, să adun în jur de 30 de concerte pe stagiune, ceea ce nu cred că este rău. E necesar, la orice vârstă, să-ți verifici randamentul pe scenă apărând constant, cântând mult în aceeași seară, pentru a te verifica pe tine însuși în privința eficienței și a concentrării pe termen lung, adică pe parcursul unor zeci de minute.

- Ați semnalat nu o dată impedimentele de care se izbesc destui artiști români în privința programării unor recitaluri și concerte...

- Zbaterea aceasta are, din păcate, și conotații umilitoare și este supusă de prea multe ori întâmplătorului și haosului. Mai demult, totul era etatizat în materie de cultură. Sigur că această situație putea naște corupție. În același timp, artiștii, fiind considerați – cât de cât – valori de propagandă la nivel de imagine a țării, aveau parte de o oarecare ocrotire. Începând cu posturile de solist de stat, care erau „importate” din U.R.S.S. și îți ofereau, la modul ideal, acel confort de a putea propune cicluri de concerte pe durata unor decenii de activitate concertistică prin care să slujești în primul rând o anumită scenă și să ai, cu acest statut, posibilitatea de a aduce, prin programările din alte părți, finanțe acelei instituții, de a recomanda colegi de breaslă merituoși. Un lucru care, în mare măsură, a dispărut. Posturi de solist de stat s-au mai scos, mai mult sau mai puțin transparent. Instituțiile culturale depind, cu excepția Capitalei, de

primării. Factorul politic și-a vârat coada și aici... Pe urmă, generațiile s-au schimbat. Instituția impresariatului de muzică clasică nu a renăscut la noi, iar programările de concerte au devenit, cum spuneam, o zbatere continuă. Un concert reușit nu implică neapărat reinventarea artistului. Unele instituții se comportă ca niște fortărețe în care chiar nu poți accede de ani de zile și probabil că încă niște ani de zile. Un lucru cu care se confruntă și generația noastră, și promoțiile de studenți, pe care nu ne este ușor să-i motivăm și să-i facem să creadă că formarea lor profesională este, într-adevăr, încurajată și recunoscută de organizatorii vieții muzicale. Problemele sunt, sigur, sensibil diferite astăzi față de cele de mai demult. Cea mai mare lovitură pe care a primit-o generația noastră în anii '80 era faptul că puteam pleca din țară cu imensă greutate, șantajați cu tot felul de servicii... Astfel, oportunitățile se micșoraseră până spre zero pentru aceia care n-au fost dispuși să le cânte în strună unora și altora. Astăzi, sigur că deplasările sunt libere, concurența este uriașă în toată lumea... Instituțiile care ar trebui să promoveze cultura muzicală o reduc, de prea multe ori, la promovarea diasporei, iar artiștii români – din toate generațiile – care activează preponderent în țară nu sunt, din păcate, puși în valoare așa cum ar merita. Am mai spus că din generația mea nici nu mai sunt foarte mulți în România, ne-am descompletat în mod dramatic prin emigrări. Din generația tânără, prea puțini rezistă la nivelul talentului lor. Tot acest tezaur de talent muzical, care încă se regenerează în mod miraculos în România, ar merita o susținere programatică mult mai mare. Din păcate, de câteva decenii, acest lucru nu este înțeles, cu excepția unor inițiative izolate. Artiștii din generația mea, care nu vor mai cânta, probabil, mulți ani, ar trebui sprijiniți inclusiv prin asigurarea de înregistrări și de difuzare a ceea ce fiecare dintre noi ar putea să

dea mai bun la această vârstă și cu experiența pe care am acumulat-o.

## Mă străduiesc să slujesc arta muzicală cât mai bine

- Ce ți-neți cel mai mult să înregistrezi?

- Sunt mai multe lucrări mari pe care le-am învățat în anii din urmă: Variațiunile „Goldberg” de Bach, Variațiunile „Diabelli” de Beethoven, lucrări uriașe, concerte cu orchestra – spuneam de

Rachmaninov, de integrala muzicii de pian de Lipatti, pe care am completat-o în lunile din urmă, adică 75 de minute de muzică de patrimoniu. Ar fi o serie de lucrări importante.

- Presupun că veți asista, în această toamnă, la unele concerte de la Festivalul „Enescu”...

- Firește! Experiența

aceasta de a asculta pe viu, în trei dimensiuni, muzici bine făcute, de a alterna scena cu prezența în sală este extraordinar de benefică. Îi îndemn pe studenți să meargă la concerte importante și îi cert pe cei care ajung mai rar...

- Care este cel mai bun loc într-o sală de concert?

- Depinde de sală. Eu, de obicei, stau mai în spate. Mi se pare – și se spune – că sunetul „se adună” mai bine acolo. Nu caut neapărat să văd în amănunt scena, cum aș face, de pildă, într-o sală de teatru. Sunt locuri pe care trebuie să le cunoști, cu unghiuri „moarte”, cum se spune, unde sunetul se aude cu ecou, dublat, sunt locuri care trebuie evitate, chiar dacă vizibilitatea este avantajoasă. Stau mai în spate, ca răspuns generic.

- Iar eu vă doresc să fiți, cu arta dumneavoastră pianistică, acolo unde vă este locul: cât mai în față!

- Cât mai am puteri, mă străduiesc să slujesc arta muzicală cât mai bine cu putință! ■

15 februarie 2019

---

## Cu Mark Ainley despre zone ignorate ale excelenței în pianistică și câteva revelații privind înregistrările lui Dinu Lipatti

.....

### Abstract

Cu câteva luni înaintea centenarului nașterii pianistului Dinu Lipatti, în toamna anului 2016, muzicologul canadian Mark Ainley – la ora actuală, împreună cu profesorul Grigore Bărgăuanu, cel mai important cunoscător al activității pianistului român – a fost invitat în România pentru o serie de conferințe.

Cunoscut melomanilor datorită celor două bloguri ale sale – [www.dinulipatti.com](http://www.dinulipatti.com) și [www.thepianofiles.com](http://www.thepianofiles.com), ultimul dublat de o pagină de Facebook extrem de activă –, Mark Ainley a vorbit, în cele câteva interviuri acordate cu ocazia vizitei în România, aproape exclusiv despre Dinu Lipatti, despre cercetarea în arhivele Columbia de la Londra și despre înregistrări recuperate, astfel că, pentru interviul de față, ne-am propus să plecăm de la blogul dedicat marilor pianiști ai secolului trecut.

Un film emblemă din istoria cinematografului, *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni, a imprimat în memoria cinefililor efectul uluitor – între fascinant și terifiant – obținut de un artist fotograf prin mărirea progresivă, până la extrem, a detaliilor unor fotografii: el a ajuns, astfel, să descopere, în infrastructura unor imagini care emanau un calm paradisiac, scena unui asasinat, adică o realitate la antipodul celei percepute la prima vedere. Pentru orizontul melomanului familiarizat cu grila consacrată a excelenței în pianistică și care s-a păstrat mai mult sau mai puțin constantă în ultimele decenii, nuanțările, redistribuirile de accente operate de Mark Ainley în rutina clasificărilor curente, cu o subiectivitate pe cât de energică, pe atât de competentă, produc un adevărat efect de *blow-up* asupra „fotografiei” canonice familiare.

Dincolo de puzderia numelor de artiști ai pianului, de ieri și de azi, cvasinecunoscuți publicului larg, pe care muzicologul canadian le vehiculează sau chiar le înscrie în lista personală a preferințelor – adesea în răspăr cu ceea ce e îndeobște acceptat –, pe noi, românii, ne interesează, iar pe alocuri ne captivează, investigațiile neobosite și ingenioase întreprinse de Mark Ainley, cu rezultate spectaculoase, în recuperarea corpului de înregistrări Lipatti rămase necunoscute. Am încercat să pătrundem, prin dialogul care urmează, în istoricul și argumentarea acestei pasiuni.

Cuvinte-cheie: Mark Ainley, Dinu Lipatti, înregistrări inedite, recuperări culturale

---

A few months before the birth centenary of Dinu Lipatti, in the fall of 2016, the Canadian musicologist Mark Ainley – currently the most knowledgeable about the work of the Romanian piano player, alongside professor Grigore Bărgăuanu – was invited to Romania for a series of lectures.

Well known to lovers of classical music due to his two blogs – [www.dinulipatti.com](http://www.dinulipatti.com) and [www.thepianofiles.com](http://www.thepianofiles.com), the latter doubled by a very active Facebook page –, Mark Ainley talked, in the few interviews given during his visit to Romania, almost exclusively about Dinu Lipatti, his research in Columbia Archives in London and about the retrieved recordings, thus, for this very interview we decided to start the discussion from the blog that is dedicated to the great piano players of the past century. An emblematic movie in the history of the cinema, *Blow-Up* by Michelangelo Antonioni, imprinted in the memory of film lovers the amazing effect – between fascinating and terrifying – obtained by an artist of photography by progressively augmenting to an extreme point the details of a picture: thus, he managed to discover, in the infrastructure of some images suggesting heavenly calm, the scenery of a murder, that is a reality totally opposed to what it first seemed to be. In the case of classical music lovers who are familiar with the standards of excellence in piano playing which were left more or less the same during the last few decades, the nuances, the redistribution of accents in the routine of current classifications operated by Mark Ainley with a subjectivity as energetic as it is competent, cause a real blow-up effect to the familiar „canonic” picture. Beyond the great number of the past and present piano players, quasi unknown to the large public, who the Canadian musicologist circulates or inscribes in the personal list of preferences – oftenly in opposition to the accepted norm – we, the Romanians, are interested, and even sometimes drawn into the industrious and ingenious investigations conducted by Mark Ainley, with spectacular results, as far as the retrieving of the body of Lipatti recordings still almost unknown by the public. By means of the following dialogue we tried to look into the history and the motivations of this passion.

Keywords: Mark Ainley, Dinu Lipatti, unpublished recordings, cultural retrieving

- *În ultimii ani, în ce privește modul de a asculta muzică, streaming-ul este de departe preferat de majoritatea tinerilor – Spotify permițând chiar să ascuți gratis sau cu un abonament înfimt tot ce apare în lume. CD-urile par a se adresa mai ales cunoscătorilor sau, oricum, celor de modă veche. S-a schimbat oare ceva în felul de a asculta muzică? Un tânăr curios să descopere muzică înregistrată în prima jumătate a secolului trecut mai poate suporta zgomotul de fundal, celebrul fâșâit al acelor discuri?*

- Acum câțiva ani, la invitația unor profesori de pian de la Universitatea din Vancouver, le-am ținut studenților câteva conferințe în care le-am prezentat conceptul de înregistrare istorică și am avut impresia, când mă aflam în fața lor, că tinerii aceștia de 19-20 de ani poate că nu cumpăraseră niciodată în viața lor un CD, pentru simplul motiv că aveau totul pe Internet, iar ei se născuseră odată cu Internetul și nu știau cam

cum putea fi înaintea acestei epoci. Când le-am vorbit de discurile de 78 de turații, de faptul că fața unui disc durează doar cinci minute și că lucrările ample erau, așadar, înregistrate pe mai multe discuri, au rămas uluiți. O fată chiar m-a întrebat dacă un CD durează doar cinci minute. Știau cuvântul CD, dar nu știau conceptul celorlalte formate, nu ținuseră niciodată un disc în mână. Ce este și mai trist, profesorii îmi spun că studenții, atunci când studiază o lucrare, o ascultă pe YouTube, dar nu sunt niciodată interesați de interpret. Și, totuși, sunt oameni care studiază muzica și care și-ar dori să fie ei înșiși cunoscuți, dar pe ei nici măcar nu-i interesează alți interpreți... Își imaginează, probabil, că toate înregistrările sunt la fel și nu-i mai interesează rafinamentul interpretului, deși e interesant să vedem cum interpretează Josef Hofmann o mazurcă de Chopin și cum o interpretează Ignaz Friedman, ambii din prima jumătate a secolului

Cu Mark Ainley despre zone ignorate ale excelenței în pianistică  
și câteva revelații privind înregistrările lui Dinu Lipatti

# caiete critice



XX, care a fost, cu siguranță, o vârstă de aur a pianului. Este minunat că acum există YouTube, unde poți găsi înregistrări pe care, la sfârșitul anilor '80 și începutul anilor '90, nu le găseai nicăieri, cum era mai ales cazul cu înregistrările private ale lui Lipatti. Trebuia să știi pe cineva care să aibă acasă astfel de rarități.

## **La 16 ani, voiam să ascult tot și mi se părea că toți pianiștii din trecut erau geniali**

*- Cine intră pe blogul dvs., The Piano Files, este surprins de prezentarea unei liste întocmită după propria dvs. evaluare; o primă parte îi cuprinde pe cei mai importanți pianiști din trecut: Artur Schnabel, Edwin Fischer, Marcelle Meyer, Ignaz Friedman, Clara Haskil, Dinu Lipatti; în partea a doua înscrieți nume ale pianiștilor de azi, mai mult sau mai puțin cunoscuți: Radu Lupu, Stephen Hough, Joseph Villa, Natan Brand, Richard Farrell. Cum a luat naștere lista atât de incitantă și producând nu o dată revelații pentru un meloman?*

- La 16 ani am descoperit înregistrările istorice și pe atunci mă interesau toate. Voiam să ascult tot și mi se părea că toți pianiștii din trecut erau geniali, apoi i-am tot ascultat și mi-am dat seama că nu erau toți geniali, dar nivelul celor mai mari de atunci era în mod evident mai ridicat decât al celor mai mari pianiști de astăzi. Mi se părea că cei de azi nu erau pianiști tot atât de mari, dar mă înșelam, pentru că am descoperit pianiști foarte mari, cu aceeași pasiune și cu un stil apropiat de cel al pianiștilor care cântau în anii '30: Joseph Villa sau Natan Brand, doi pianiști care, din păcate, au murit foarte tineri, în anii '90, la vârsta de patruzeci și ceva de ani. Când îi ascult, la amândoi recunosc un fel de interpretare mult mai romantică, cu un sunet foarte personal... Când am început, îi iubeam pe Cortot, Schnabel, Fischer și Lipatti și nu mi plăceau prea mult pianiștii de astăzi. Dar și printre cei de astăzi sunt figuri excepționale, de exemplu Benjamin Grosvenor; dacă ar fi trăit în anii '30, cu siguranță și astăzi i-am fi ascultat înregistrările. E un artist asemănător celor din anii '30; îl cunosc și știu cum studiază, iar

la 30-40 de ani va deveni un pianist și mai ieșit din comun. Când i-am descoperit pe Joseph Villa și Natan Brand, artiști extraordinari și aproape necunoscuți, am început să mă întreb ce alți pianiști, care au înregistrat discuri sau nu, mai există pe lumea asta. Ca Richard Farrell, pe care William Kapell îl considera cel mai mare pianist pe care-l ascultase vreodată și despre care Olga Samaroff zicea că era cel mai bun student al ei, cu toate că ea fusese și profesoara lui Kapell, pianistul atât de bine cunoscut astăzi. În 2015 a fost descoperit pianistul Jascha Spivakovsky, care n-a înregistrat decât un singur disc, în 1924, o înregistrare acustică, niciodată publicată. Nu i s-a mai propus să înregistreze până în 1959, iar în anul următor s-a îmbolnăvit și n-a mai putut călători. La casa de discuri Pristine au apărut șapte discuri cu el, iar al optulea va apărea în mai 2019: Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann ș. a. Și mai sunt multe înregistrări ale lui făcute acasă. I-am vizitat familia la Melbourne ca să vedem ce se poate face cu arhiva lor. Nu se știe niciodată ce pianiști au rămas necunoscuți din cauza unui stil prea aparte, din cauză că n-au câștigat concursuri sau din motive personale. Revenind la lista mea, ea nu e niciodată completă: până acum trei ani nu-l avea pe Jascha Spivakovsky, de exemplu. Lista cuprinde nume mari și cunoscute, dar și nume mai puțin cunoscute, pe care eu le consider extraordinare. Acum e incredibil că există Internetul! Oricine poate asculta uluitoarea sonată de Rahmaninov cu Joseph Villa, o înregistrare care a circulat în anii '90 doar pe casetă, deci... dacă nu știai pe cineva care să aibă caseta, n-o puteai asculta. Acum, chiar din pură întâmplare, oricine poate asculta pe YouTube această revelație.

## Încă mai am de descoperit artiști puțin cunoscuți

- Cum de nu se regăsesc în această listă numele unor maestri precum Wilhelm Backhaus, Yves Nat, Guiomar Novaes, Maria Yudina, Mieczysław Horszowski, Vladimir Sofronitsky?

- În primul rând, niciodată nu mi-am promis să fac o listă exhaustivă, ci una cu pianiștii mei preferați pe care îi ascult cel mai des. Nici Magda Tagliaferro nu e în listă, deși o ador. Apoi, revenind la ultimele nume, rușii nu sunt neapărat preferații mei. Ca să fiu și mai clar: școala rusă de pian de după al Doilea Război Mondial nu e neapărat preferata mea, pentru că la ei s-a schimbat mult din ceea ce făceau Shura Cherkassky, Josef Hofmann, Benno Moiseiwitsch, Samuil Feinberg. Pentru mine, maniera de a interpreta a Mariei Yudina sau a Mariei Grinberg... e prea intensă. Ar trebui să ascult mai mult. Oricum, școala rusă de pian nu mă atinge la fel de mult ca alte școli. Asta nu se zice printre pianiști, și poate nu e bine să zic, dar nu-mi place Sviatoslav Richter. Găsesc la el o intensitate care nu este chiar mereu în acord cu sensul muzicii. Și nici sonoritatea lui nu e cea mai frumoasă.

- Dar Emil Gilels? Sonoritatea lui e complet diferită.

- Doar uneori. Înregistrările lui din tinerețe le ador, dar cele mai târzii, de la Deutsche Gramophone, nu mereu. Depinde. Când am pus pe Facebook o înregistrare cu Mîndru Katz (marele pianist român născut în 1925, tot student al Floricăi Musicescu) care cânta un studiu de Prokofiev – ca am ploare, nu era agresiv, nu era violent –, mi s-a cerut să dau exemplu de o înregistrare care nu-mi place și am găsit o înregistrare video cu Gilels. Era îngrozitor, lovea în mijlocul lucrării, cu o sonoritate oribilă, atât de agresiv, iar agresivitatea asta e frapantă la el. Rușii cântă prea în forță, cu o sonoritate metalică, pe scurt, nu e școala mea preferată. Și, totuși, Samuil Feinberg se numără printre preferații mei și ador *Clavecinul bine temperat* înregistrat de el. Horszowski e minunat, chiar și la 100 de ani. Îl ador pe Yves Nat. Jacqueline Eymar, o studentă a lui Yves Nat, m-a bulversat recent, după ce am descoperit, în cele două discuri apărute la Meloclassic, o *Appassionata* ieșită din comun. N-am ascultat niciodată o asemenea înregistrare a acestei sonate: sonoritatea, apoi o claritate a liniilor, ca la Lipatti sau Spivakovsky,

unde ascuți mereu o linie care trece de la mâna stângă la mâna dreaptă și invers, un bas profund, transparent, și, totuși, niciodată agresiv. Am fost copleșit! Partea minunată este că, deși ascult înregistrări istorice de treizeci de ani, încă mai am de descoperit pianști puțin cunoscuți.

- *Am vorbit, înainte de a începe interviul, despre cele două integrale înregistrate de Wilhelm Backhaus: studiile de Chopin și sonatele de Beethoven.*

- Pentru mine, Backhaus e, mai întâi de toate, pianistul care a înregistrat studiile de Chopin în 1928. Atunci nu era deloc pianistul calm, înțelept din anii '50, mai în vârstă, trecut deja de 75 de ani. Ce-mi place mult la el, în ultimul recital din 1969, e că, aidoma lui Lipatti, înainte de a cânta o lucrare, făcea câteva arpegii, și cred că e ultimul pianist care mai făcea așa ceva la recitaluri. Lipatti și Backhaus au cântat împreună un concert pentru două pianе de Bach, în 1946, în Elveția, dar nu se știe dacă înregistrarea există sau nu. Arpeggiile acestea, de încălzire să le zicem, sunt încântătoare, foarte personale și îmi plac foarte mult. Am vorbit mai devreme de sonatele lui Beethoven înregistrate de Backhaus la începutul anilor '50, dar, ca să fiu sincer, nu prea le știu. Ziua are, din păcate, doar 24 de ore și nu reușesc să ascult atât cât mi-aș dori. În plus, urechile mele sunt diferite acum, nu mai aud aceleași lucruri ca acum 25 de ani, și mă interesează mai ales înregistrările rare. De exemplu, Meloclassic a publicat recent un disc în care Wilhelm Kempff cântă minunat *Le carillon de Cythère* de Couperin, un repertoriu în care nu ți l-ai fi imaginat pe marele pianist german. Tot la capitolul rarități, sunt pianști care, în înregistrările *live*, dezvăluie un freamăt absent în studio, cum este cazul lui Rudolf Serkin, și el absent din lista mea. Înregistrările lui de studio nu-mi plac prea mult, dar există o înregistrare care a apărut împreună cu o biografie a lui, un *live* din 1948 cu *Studiile op. 25* de Chopin: sunt cele mai fabuloase studii op. 25 pe care le-am ascultat vreodată. E atât de diferit de Serkin pe care-l știu! Cunosc o persoană

care era cu Serkin în studio când înregistra *Hammerklavier*. Înainte să înceapă înregistrarea, a cântat sonata formidabil, ca de încălzire, ca o repetiție generală, dar când s-a aprins lumina, ca semnal că începe înregistrarea, Serkin a cântat complet diferit, ca și cum vraja dispăruse complet. Acest om aproape plângea gândindu-se că nimeni nu se va putea bucura de minunea pe care o produsese Serkin înainte. La Lipatti se producea un alt fenomen: de fiecare dată când începea să cânte, se producea un fel de contopire cu lucrarea interpretată, o inexplicabilă comuniune cu compozitorul...

### **Lipatti avea o sonoritate uriașă, era un pianist plin de pasiune**

- *Lui Lipatti i s-a reproșat, chiar în cronicile din anii '30, că este oarecum rece, că este prea interesat de perfecțiunea tehnică.*

- Am mai auzit astfel de opinii și câteva minune sunt tentat să cred același lucru, dar lucrurile nu stau deloc așa. Când ascuți *Alborada del gracioso*, îți dai seama că acolo nu este acel Lipatti bolnav, slăbit, un mesager al lui Dumnezeu, cum s-a spus. Cine e pianistul ăsta care poate să cânte glissandi atât de ieșite din comun? În plus, cred că transferurile pe CD au fost foarte prost făcute și, din această cauză, nu auzim măreția, adevărata lui sonoritate, în *Concertul* lui Grieg, de exemplu. Lipatti avea o sonoritate uriașă, era un pianist plin de pasiune.

La o conferință pe care am ținut-o la Vancouver, am exemplificat cu o înregistrare puțin cunoscută: un vals de Chopin, înregistrat în 1947, cel op. 34, nr. 1, care a apărut împreună cu *Concertul* lui Grieg, pe ultima față a discului. A apărut apoi o singură dată pe 33 de turații, dar nu a fost inclus în cofretul de la EMI; a apărut doar la o casă de discuri japoneză, Opus Kura, și la APR (într-un transfer foarte bine făcut). Când faci o comparație cu înregistrările din 1950, vezi că atunci era mult mai curat, mai elegant, ca într-un salon, cu amabilități specifice saloanelor, dar în înregistrarea din 1947 e mult mai masculin. Cel din 1950 e mai echilibrat, să

zicem, între masculin și feminin. De fapt, e o problemă cu toate înregistrările lui Lipatti din 1950: au fost făcute într-un studio destul de mic și nu cred că au folosit un pian mare de concert. Jumătate din ce povestește Walter Legge, producătorul, nu este adevărat, încât nu mai știi ce să crezi. El zicea că Lipatti a ales un pian ceva mai mic și că nu era prea încântat de el, pentru că nu avea transparență în sonoritatea de bază (sunt total de acord că e una dintre problemele ultimelor înregistrări). Prin

urmare, pentru că înregistrările din 1950 sunt cele mai cunoscute, cele care sunt cel mai des publicate, și pentru că transferul la Grieg, Schumann și sonata de Chopin a fost, în general, foarte prost făcut, nu auzim măreția sonorității în acustica de la Abbey Road, pe un Steinway minunat. Cred că imaginea unui Lipatti foarte bolnav, cu slăbiciunea fizică de la sfârșit, când nu mai avea aceeași forță, toată istoria înregistrărilor din vara lui 1950 au influențat felul în care le ascultăm. Dacă ascultăm înregistrări din 1947 cu un transfer bun sau studiile lui Chopin, înregistrate live, care au apărut la Archiphon, descoperim, parcă, un alt Lipatti. Cei de la EMI, când au publicat ultimul recital al lui Lipatti, au lăsat arpegi-

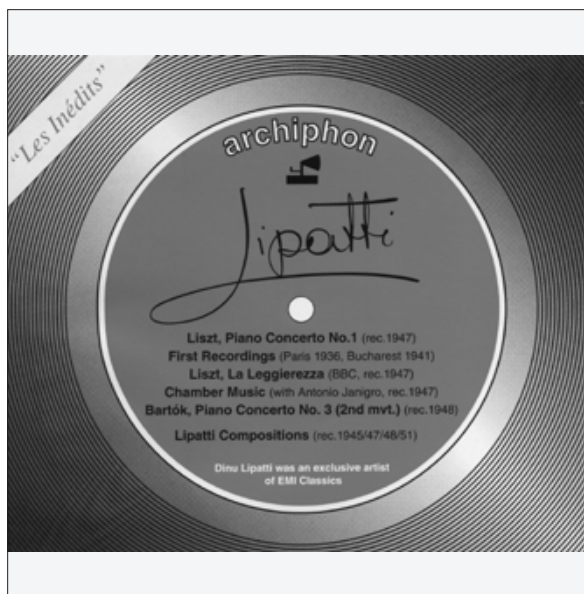
pe bandă, dar nu le-au publicat, și sunt colosale. Mai ales cele dinaintea impromptu-urilor lui Schubert. Recitalul de la Besançon a fost publicat pentru prima oară integral – cu toate arpegiile de încălzire, cu anunțurile crainicului, și chiar cu cele câteva note false – de casa de discuri Solstice, la începutul acestui an.

**Azi, ceea ce se înțelege prin tehnică este doar jumătate din adevărata tehnică**



- *Pianiștii de la începutul secolului XX pot fi recunoscuți după sonoritate, cum e cazul lui Backhaus, Cortot ori Lipatti, dar acest lucru pare pierdut acum, când majoritatea pianiștilor cântă cam la fel. Ce s-a schimbat între timp? Cum de s-a pierdut acest interes pentru o sonoritate proprie?*

- Sunt mai multe motive. În primul rând, modul de a studia pianul s-a schimbat; astăzi nu se mai predau vechile secrete ale artei de a produce un sunet propriu. Cred că Benjamin Grosvenor e unul dintre pușinii care, în zilele noastre, au așa ceva. Tot așa, acum mulți ani, eram în Anglia la niște prieteni și ascultam la radio un concert de Rahmaninov, iar prietenii mei voiau să plecăm; le-am spus că trebuie să aștept până la sfârșit ca să aflu cine cântă, pen-



tru că era ceva cu totul special. Am aflat, la final, că era Stephen Hough. Sunt pianiști care au o

sonoritate a lor, dar sunt puțini care au o individualitate puternică. Pe Cortot îl poți recunoaște după cinci secunde, pe Marcelle Meyer, la fel, după suplețea frazării și sunetul foarte personal, tot așa Clara Haskil sau Lipatti. Am făcut un test cu un profesor de pian de la Vancouver. I-am pus să asculte o înregistrare complet necunoscută cu Lipatti și, după zece secunde, mi-a zis: „Păi, sigur e Lipatti, dar n-am auzit niciodată înregistrarea asta!”. A putut recunoaște sonoritatea, felul de a articula, tușeul lui Lipatti.

Revenind la întrebare, pianele de atunci erau foarte diferite. Cu Steinway, care are corzile încrucișate, sunetul s-a schimbat mult. La Pleyel sau Erard, sonoritatea e diferită, articularea e diferită. Auzim asta în înregistrări făcute în același studio de Yves Nat, Marcelle Meyer, Germaine Thyssens-Valentin. Au cântat toți pe același pian, și, totuși, auzi și caracterul pianistului. Tinerilor de azi nu li se mai predă, așa cum făcea Florica Musicescu, știința sonorității. Benjamin Grosvenor mi-a zis cândva că nu trebuie să uiți niciodată că pianistul comunică prin sonoritatea lui. E important să folosim sonoritatea pentru a transmite mesajul compozitorului.

Îmi amintesc că aveam 16-17 ani când i-am pus unui prieten să asculte un concert din 1937 al lui Josef Hofmann în care cânta prima baladă a lui Chopin. Chipul prietenului meu s-a transformat și mi-a spus că nu-și putea imagina că e posibil să scoți o asemenea sonoritate la pian, că se poate cânta așa. Aici este problema, profesorii de atunci spuneau că trebuie să auzim în mintea noastră sonoritatea pe care o dorim înainte să o producem, dar acest mod de a preda a cam dispărut. Din fericire, sunt și astăzi pianiști pe care îi recunoști imediat, cum e Radu Lupu, tot un elev al Floricăi Musicescu, dar sunt extrem de puțini. Spivakovsky îi spunea fiului său: „Ascultă-i pe cei mari, nu ca să-i imiți, ci ca să cauți și tu ce căutau ei”.

Azi, ceea ce se înțelege prin tehnică este doar jumătate din adevărata tehnică. Azi, totul e prea vizual, ai impresia că studiază mai degrabă în fața oglinzii, nu în fața pianului, iar oamenii, cei naivi să zicem, își imaginează că pianistul

trăiește muzica. Nu vreau să dau niciun nume, dar cine se uită la Mezzo poate identifica rapid doi-trei pianiști din această categorie. Acești pianiști cântă notele, toate notele, le cântă cu viteză, dar când cântă cu o sonoritate urâtă, asta nu e tehnică.

- În 1999, casa de discuri Philips a publicat o colecție de 100 de CD-uri, Great Pianists of the 20th Century, în care au fost selectați cei mai importanți pianiști ai secolului trecut. Alfred Brendel, care a coordonat proiectul, a fost acuzat de selecție lacunară, dacă ne gândim că lipsesc Ivo Pogorelich ori Grigory Sokolov.

- Au fost și alți mari pianiști pe care nu i-au selectat. Nu-i regăsești acolo pe Marcelle Meyer, Egon Petri, Guiomar Novaes, apoi, la unii pianiști ai un disc, la alții ai două sau chiar trei discuri. E groaznic! Dacă aș fi făcut eu selecția, pentru fiecare pianist aș fi făcut un singur volum, dar aș mai fi inclus și alți pianiști, pentru ca prezentarea să fie egală pentru toți. Aș fi introdus, în mod clar, mai mulți pianiști. Oricum, știu că după apariția colecției, mulți s-au supărat. Nu cred că Alfred Brendel a ales singur, eu știu că Tom Deacon, producătorul, a ales; toți producătorii fac așa, fiecare ia decizii după gustul personal. Lui, de exemplu, nu-i plăcea Egon Petri, care are și înregistrări mai puțin reușite. La fel, Guiomar Novaes, sunt de acord că nu toate înregistrările ei de studio sunt extraordinare, dar în recital devenea o altă pianistă, cu mult mai multă pasiune. Chiar și așa, puteau fi alese câteva lucruri absolut minunate cu acești pianiști. Pe de altă parte, să faci o selecție de 100 de pianiști... de ce nu 101 sau 102? Oricum ai face, mereu va fi un artist care nu va fi inclus. Asta este și cu lista mea de pianiști: e foarte personală.

### **În mod clar, artiștii nu sunt egali cu ceilalți oameni**

- Mulți pianiști par pur și simplu posedați în concert, cum e și cazul legendarei Martha Argerich.

- Prefer înregistrările ei mai vechi. Ea este fabuloasă în concert, acolo e momentul ei, simți că

are o poftă nebună de a cânta. În studio, lucrurile devin mereu mai complicate, simți că ceva lipsește acolo, lipsește viața, lipsește un anumit freamăt. O excepție este Cortot, care e uluitor și în studio, și în concert: în doar cinci zile, în 1933, a înregistrat Chopin, cele *24 de preludii, studiile op. 10*, două sonate, patru balade, patru impromptu-uri, *Barcarola, Tarantela*, o poloneză. O astfel de performanță e imposibilă astăzi. Rubinstein sau Argerich sunt mult mai buni în concert decât în studio. Rubinstein e minunat în recitalul legendar de la Moscova, din 1964. Într-un concert de la Amsterdam, cred că din 1954, niciodată publicat, e uluitor, absolut uluitor! Asta e ceea ce mă interesează. Din cauza asta voi asculta din nou pianiști cu care am făcut o pauză: Backhaus, Kempff. Casa Tahra a făcut ceva uluitor, să publice atât de multe înregistrări *live* aflate în arhive radio.

- *Tahra a reușit să recupereze mulți artiști aproape uitați, apoi a publicat multe înregistrări live, aflate în arhive radio, ale unor legende: George Enescu, Clara Haskil, Walter Gieseking, Eduard Erdmann ș. a.*

- Da! O putem asculta pe Clara Haskil în Liszt sau Rahmaninov, de exemplu. Din acest motiv am început să caut înregistrări cu Lipatti: repertoriul lui era mult mai larg decât ce ne imaginăm noi și mi-aș fi dorit să ascult înregistrări cu el în lucrări pe care nu le-a înregistrat niciodată. Lipatti nu cânta doar *Waldstein* de Beethoven, ci mai multe sonate ale lui, apoi De Falla, Debussy, Ravel (*Le tombeau de Couperin*). Majoritatea înregistrărilor lui pentru EMI sunt lucrări foarte scurte, ceea ce nu ne dă o imagine despre muzicalitatea, profunzimea lui Lipatti. Cea mai amplă lucrare înregistrată pentru EMI e *Sonata nr. 3* de Chopin, dar dacă ar fi înregistrat *Studiile simfonice* de Schumann (pe care își dorea să le înregistreze), *Le tombeau de Couperin* de Ravel... Într-un recital de la Paris, din 1948, a cântat patru preludii și fugi de Bach, *Waldstein* de Beethoven, *Studiile simfonice* de Schumann și *Le tombeau de Couperin* de Ravel. Și când ne gândim că Meloclassic a publicat un recital al

lui Rubinstein de la Paris, tot din 1948... Mă tot gândesc: unde o fi înregistrarea recitalului lui Lipatti? Trăiesc cu speranța că o înregistrare există și că va fi publicată la un moment dat... Revenind la întrebare, chiar și la pianiști foarte mari, auzim altceva în concert decât în înregistrările de studio. Cziffra e mereu uluitor în studio, dar când îl asculți *live* cântând Scarlatti descoperi o tandrețe imensă, o sensibilitate pe care, poate, nu i-ai fi bănuț-o. În mod clar, artiștii nu sunt egali cu ceilalți oameni.

- *Există case de discuri care publică mai ales înregistrări istorice, iar cele mai cunoscute sunt Marston Records, Pearl, Biddulph, Dante, Naxos Historical, Testament, APR, Arbiter, Tahra, Pristine, Meloclassic. Preferați una anume? E o diferență semnificativă între remasterizările publicate de ele?*

- Toate au publicat lucruri extraordinare și fiecare are o savoare a ei, ca să spun așa. Meloclassic publică artiști aproape uitați sau repertoriul inedit al artiștilor celebri. Pentru mine, cea mai mare surpriză legată de un pianist aproape necunoscut a fost discul cu Jacqueline Eymar sau cel cu Agnelle Bundervoët pe care o ador. Cu Wilhelm Kempff, cum am mai spus, e la fel, pentru că-l descoperim într-un repertoriu necunoscut. Ce a făcut Pristine prin publicarea înregistrărilor cu Jascha Spivakovsky este foarte, foarte important.

APR are colecții atât de bine gândite și alcătuite, cu texte de prezentare care sunt adevărate studii. Am fost onorat când, acum doi ani, m-au invitat să scriu textul pentru cofretul dedicat lui Egon Petri. Bryan Crimp a început să lucreze în anii '80, a înființat APR și m-a ajutat foarte mult în primii mei ani de cercetări. Cu ajutorul lui am putut intra în arhivele EMI, în 1991. Am descoperit astfel lucruri remarcabile despre înregistrările lui Lipatti, ce s-a întâmplat cu înregistrările de studio, apoi toată povestea cu Concertul de Chopin care nu era cântat de el. Oricum, există încă mistere în documentele pe care le-am găsit atunci. Grație lui Bryan Crimp și Mike Spring, la APR au apărut cofrete

Cu Mark Ainley despre zone ignorate ale excelenței în pianistică și câteva revelații privind înregistrările lui Dinu Lipatti

foarte bine făcute, în transferuri excelente și cu note de prezentare profesioniste. Mă gândesc la Harriet Cohen, Myra Hess, Irene Scharrer, Moriz Rosenthal, Claudio Arrau, Wanda Landowska. Apoi, există Marston Records, care se ocupă cu înregistrări foarte vechi. La Marston Records au apărut cele 15 minute inedite cu Lipatti – Scarlatti (sonatele K. 9, K. 14 și K. 450) și Brahms (*Intermezzo op. 119, nr. 3* și *Capriccio, op. 116, nr. 7*) –, înregistrări din 1945-1946. Și e o întreagă poveste felul în care am reușit să recuperăm aceste înregistrări, o istorie incredibilă. Fiecare minut înregistrat cu el e o raritate uriașă, iar noi am avut singurele copii care există în lume. E incredibil! Din fericire, Ward Marston a reușit să recupereze multă muzică de pe aceste discuri, dar, din păcate, jumătate din ele erau mult prea uzate sau chiar sparte și nu mai puteau fi folosite.

### Există mereu o luptă între artă și comerț, iar casele de discuri fac comerț

- Cine face cele mai reușite remasterizări?

- E greu de zis, pentru că e foarte personal.

Fiecare are preferințele lui: cu mai mult sau cu mai puțin zgomot de fond. Pristine preferă să adauge reverberații pentru ca o înregistrare din anii '30 să aibă un efect de stereo. Există o casă de discuri din Canada, St-Laurent Studios, care face transferuri 100% directe, adică pentru transferurile de pe 78 de turații nu înlătură niciun zgomot, așadar auzim ca și când am pune discul la un gramofon. Biddulph era uneori genial, dar Pearl avea uneori parcă prea mult zgomot de fond pentru gustul meu.

- Casei de discuri EMI i s-au reproșat de multe ori transferuri nefericite. Sonatele lui Beethoven cu Schnabel, de exemplu.

- Ce m-a deprimat puțin în cazul lui Lipatti este faptul următor: este evident că ei fac transferuri numerice noi, utilizând aceleași repicaje făcute pe bandă magnetică acum 30 sau 40 de ani. Se aude, ca să dau un exemplu, în *Sonata nr.*



3 a lui Chopin, trecerea de la prima față de disc de 78 de turații la a doua față de disc. Știu bine, pentru că am făcut eu însumi un transfer. Lipatti terminase prima față de disc cu o notă și a început fața următoare cu aceeași notă. În transferul făcut de EMI auzim prima notă și sonoritatea crește în mijlocul ei, ceea ce e imposibil. Ei au unit prost cele două fețe de disc. Auzim această notă ciudată în toate CD-urile publicate de EMI. Asta înseamnă că ei nu remasterizează pornind de la discurile de 78 de turații, ci folosesc aceeași bandă cu remasterizarea făcută în anii '80 sau '90.

În 1999, eu și colegul meu Werner Unger de la Archipphon, cu care am produs discul *Les inédits de Lipatti*, am oferit casei de discuri EMI transferul nostru după banda cu *Concertul nr. 1* de Chopin, care era cu un sunet mult mai bun decât cel al transferului publicat de EMI. Iar ei ne-au mulțumit, dar ne-au refuzat, argumentând că sunetul transferului făcut de ei e destul de bun. Diferența între cele două transferuri e chiar mare, numai că EMI nu a vrut să cumpere banda de la noi. Dar tot cei de la EMI au luat în seamă sugestia mea de a publica concertele lui Bach, Liszt și Bartók când și-au dat seama că uitaseră să facă un cofret pentru a marca 50 de ani de la moartea lui Lipatti. Acest disc a apărut, deci, doar pentru că EMI a uitat, dar sunt fericit. Acum există încă trei concerte în interpretarea lui Lipatti. La moartea lui erau doar două, apoi EMI a găsit alte două, iar acum au apărut încă trei.

- *La începutul anilor '30 tânărului Yehudi Menuhin i s-a permis să înregistreze sonatele și partitele lui Bach, dar Serghei Rahmaninov nu a putut să înregistreze sonate de Beethoven, deși ar fi vrut. Mulți pianști foarte importanți înregistrau doar discuri cu piese scurte, de bis. Vă gândiți, visați uneori la înregistrări pe care le-am fi putut avea dacă marile case de discuri ar fi fost mai puțin stricte?*

- Există mereu o luptă între artă și comerț, iar casele de discuri fac comerț. E aceeași poveste și cu Lipatti, mai ales că am descoperit ce se petrecea în culise. Lipatti voia să înregistreze un concert de Beethoven, a cerut acest lucru și i s-a propus *Imperialul*, dar povestea descoperită de mine contrazice ce a povestit Walter Legge, și anume că Lipatti ar fi declarat că avea nevoie de patru ani ca să se pregătească pentru înregistrarea *Imperialului*. Nu e adevărat. În 1948, în februarie-martie, există scrisori între producători despre acest subiect. Producătorii au decis că, dacă Lipatti înregistrează în 1949 *Imperialul*, discul ar fi putut fi publicat abia în 1950, ca să treacă astfel doi ani de la *Imperialul* înregistrat de Denis Matthews la aceeași casă de discuri și care era pe piață în acel moment. Nu trebuie confundat Columbia cu His

Master's Voice. Acesta este motivul pentru care Lipatti a ales să semneze un contract cu Columbia și nu cu His Master's Voice, pentru că la această ultimă casă de discuri un repertoriu larg era deja înregistrat, iar producătorii nu doreau neapărat să dubleze înregistrări. Lipatti știa că la Columbia va avea mai multă libertate să înregistreze lucrări care nu erau în catalog, dar, din nefericire, n-a

avut această șansă. Putem citim în dosarul lui Lipatti că pianistul ceruse, în 1948, chiar după sesiunea de înregistrări de la Abbey Road, să facă un disc cu *Studiile simfonice* de Schumann. În

1949, s-a propus ca tehnicienii de la Columbia să meargă să-l înregistreze pe Lipatti în Elveția, în *Concertul nr. 3* de Bartók, dar Walter Legge nu a fost de acord, pur și simplu voia ca Lipatti să vină la Londra să înregistreze, dar Lipatti n-a putut să călătorească deloc un an și jumătate. Găsim mereu în dosarul lui Lipatti de la Columbia decizii lamentabile. Voia să înregistreze *Concertul* de Ceaikovski. Walter Legge a zis că acest disc va fi un *bestseller* pentru 10 ani și, totuși, n-a fost de acord să se facă înregistrarea, căci exista deja în catalogul lor discul lui Witold Małcużyński.

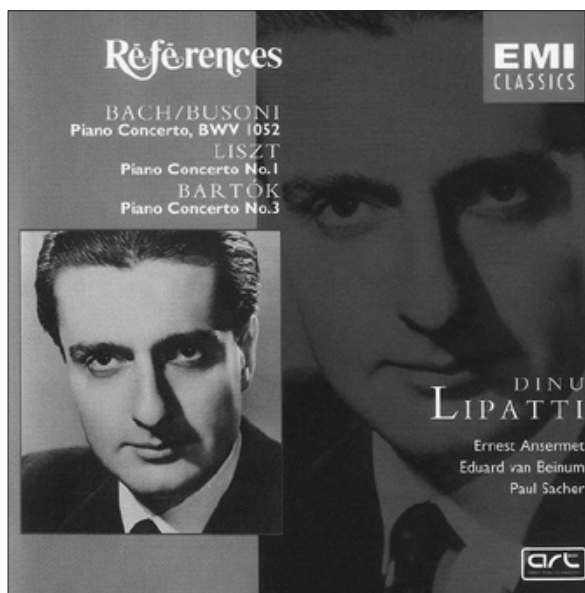
- *Aveți o înregistrare fetiș?*

- *Alborada del gracioso* cu Lipatti, care era foarte greu de găsit, pentru că discul acesta n-a apărut niciodată în SUA și Canada. Cineva mi-a împrumutat discul și l-am ascultat în neștire.

Apoi, în 1991, aveam 20 de ani și am ascultat *Sonata nr. 2* de Rahmaninov cu Joseph Villa. M-a bulversat, mi-a schimbat viața această înregistrare și mi-am dat seama, într-un final, că foarte mari pianști încă există, doar că noi nu-i cunoaștem. O altă înregistrare este un *live* al lui Benno Moiseiwitsch din 1946, *Rapsodia pe o*

*temă de Paganini* a lui Rahmaninov, care a ieșit acum câțiva ani la casa de discuri Testament. Înregistrarea publicată de Testament vine de pe caseta mea, pe care o copiasem, în anii '80, de la un prieten, iar el i-o copiasse și lui Ward Marston. Simțim că s-a întâmplat ceva deosebit cu Benno Moiseiwitsch în ziua concertului, e ceva cu totul ieșit din comun ce face în *Rapsodia* lui Rahmaninov. Am

mai multe înregistrări fetiș, dar *Alborada* e prima și e înregistrarea care m-a făcut să încep să caut alte înregistrări cu Lipatti, iar căutarea continuă încă, treizeci de ani mai târziu. ■



## 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

# Ardelenii.

## Ion Brad și Dumitru Micu

.....

### Abstract

Prima evocare din acest grupaj îi este consacrată poetului Ion Brad (1929-2019), văzut ca un scriitor ardelean care și-a dus lucrurile la capăt, prin organizarea operei literare – alcătuite, pe lângă volume de versuri, romane, piese de teatru, și din bogate secvențe documentar-memorialistice – cu o răbdătoare persistență. Discutând despre valorile cultivate de poezia lui Ion Brad, autorul atrage atenția că nota tradiționalistă în care se înscrie o parte a acestei creații nu trebuie nicidecum echivalată cu desuetudinea, deoarece prioritară rămâne calitatea estetică a liricii. Sunt amintite și meritele diplomatice ale regretatului scriitor, care a fost ambasadorul României în Grecia între 1973 și 1982, îndeplinind, în această ipostază, importante inițiative culturale, precum traduceri ale scriitorilor greci în limba română. Născut în satul Pănade, din preajma „Miciei Rome”, Ion Brad a fost, de asemenea, un mesager la București al spiritului blăjean.

A doua evocare cinstește memoria criticului și istoricului literar Dumitru Micu (1928-2018), un pozitivist luminat și productiv, aducându-se în atenție nobilul model intelectual, situat în descendența Școlii ardeleni, pe care l-a ilustrat harnicul cărturar atât în vasta sa operă, cât și în activitatea universitară, desfășurată, vreme de patru decenii la Filologia bucureșteană. Autorul consideră că Dumitru Micu este cel mai bun istoric literar al generației sale. Cărțile profesorului originar din Sălaj și stabilit, în tinerețe, la București reprezintă un exemplu al lansonismului. Esențiale rămân studiile dedicate „gândirismului” și lui G. Călinescu, precum și *Istoria literaturii române: de la creația populară la postmodernism*. Devotamentul cu care profesorul Dumitru Micu – fire religioasă, care a vrut cândva să devină preot (greco-catolic) – a slujit literatura dispare încet, încet, dacă nu cumva a dispărut deja.

Cuvinte-cheie: Ion Brad, Dumitru Micu, literatură română

\* 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 first evocation in the following texts is dedicated to poet Ion Brad (1929 – 2019), perceived as a Transylvanian writer who carried things through, by organizing his literary work – made up of a wealth of memoirs and documentaries, besides poems, novels, plays – with patient consistency. By discussing the values in Ion Brad’s poetry, the author draws attention to the fact that the traditionalist approach a part of this creation is circumscribed to should not be equalled to desuetude, given that the aesthetic quality of the poems remains the top priority. The late and lamented writer’s merits in diplomacy are also recalled, as he was the Ambassador of Romania to Greece between 1973 and 1982, during which time he had significant cultural initiatives, such as translating the works of important Greek writers into Romanian. Born in the Pânade village, in the neighbourhood of the “little Rome – i.e. Blaj, Ion Brad was, as well, a messenger of the spirit of Blaj in Bucharest.

The second evocation honours the memory of Dumitru Micu, literary critic and historian (1928 – 2018), an enlightened and productive positivist, bringing to our attention the noble intellectual model, descending from the Transylvanian School, which the dilligent scholar illustrated both by his vast work and his four-decade activity at the Faculty of Philology from Bucharest. The author considers that Dumitru Micu is the best literary historian of his generation. The books of the Professor, who was born in Sălaj and settled in Bucharest as a young man, represent a good example of Lansonism. His studies dedicated to the literary trend around the “Gândirea” cultural review, and to G. Călinescu, as well as his *History of the Romanian Literature: from Folklore to Postmodernism* are essential. The devotion with which Professor Dumitru Micu – fairly religious in spirit as he once wanted to become a (Greek Catholic) priest – served literature is slowly fading away, if not already faded.

Keywords: Ion Brad, Dumitru Micu, Romanian literature

## Un poet ardelean care și-a dus lucrurile la capăt

S-a stins zilele acestea Ion Brad, un om de suflet, îndatoritor și loial în prietenii sale. L-am cunoscut mai bine atunci când, prin 1980, de nu mă înșel, am reușit să ajung la Atena, loc magic pentru cine a citit pe vechii elini. Poetul ardelen era, aici, de mulți ani, ca ambasador al României, și va mai rămâne încă (nouă ani – cu toții), dovadă că era un ambasador bun, iubit – am aflat atunci – de scriitorii greci. Îi iubea, mi-am dat seama, și el (ambasadorul și poetul) pe imprevizibili și prietenoșii greci – cei de la care pleacă spiritul european. I-a tradus pe cei care erau în viață, i-a invitat în România, în fine, a făcut pentru noi și pentru ei mai mult și

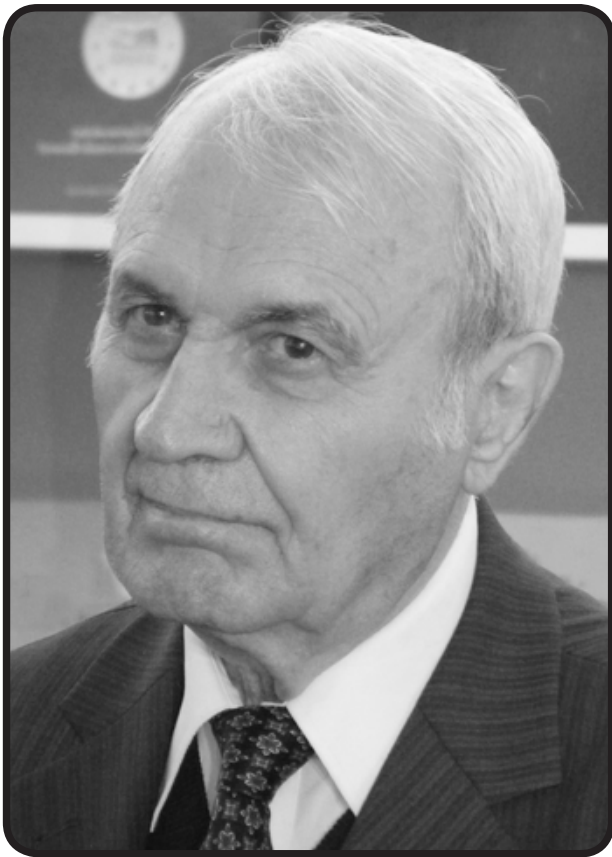
mai bine decât face, de regulă, un bun ambasador: a împrietenit națiunile noastre, începând prin a împrietenii culturile noastre. Pot spune că am cunoscut cât de cât mitologia Heladei (în supraviețuirile ei din epoca modernității) grație acestui poet-ambasador atipic. Înaintea mea, vizitase Atena – Marin Preda și se întorsese de acolo cu o bună stare de spirit. A scris, atunci, de nu mă înșel, *Viața ca o pradă*.

Ion Brad este un poet tradiționalist ardelean care nu se rușinează nici de originile sale rurale, nici de tradiționalismul lui spiritual. Și are de ce. Tradiționalismul – de care se leapădă mulți – nu-i, principal, mai valoros – estetic vorbind

– decât modernismul pe care îl reclamă toți, îngrijorați să nu rămână în urma Europei, aici, la Gurile Dunării. Tradiționalismul nu-i, însă, decât un punct de plecare, materia germinativă a poeziei. Valoarea poeziei depinde de ceea ce poetul face cu ea. Ca și modernismul, de altfel, care cultivă și fructifică progresul... Baudelaire ura progresul, dar a introdus în poemele sale elementele progresului și a creat, astfel, modernitatea lirică europeană. Arghezi și Blaga sunt, în egală măsură, tradiționaliști (prin miturile liricii lor) și tot ei au impus, alături de Bacovia și de alții, modernitatea românească, schimbând substanța poemului și limbajul lui...

Amintesc aceste lucruri comune pentru că, în limbajul publicisticii de azi, tradiționalismul se identifică aproape totdeauna cu ceea ce este vechi și datat în poezie, pe când modernismul aduce, automat, un spor de valoare estetică. Fals. Antimodernii – dovedește un teoretician literar de azi, Compagnon – au creat, uneori, modernitatea, începând cu Chateaubriand și Baudelaire.

Ion Brad este, deci, un poet tradiționalist, descins împreună cu Tiberiu Utan și Ion Horea aici, în țara lui Mitică. Și-a cântat satul (Panade) și l-a laudat mereu, în articole, pe înaintașul său, Cipariu, născut în același sat ce se răsfră pe o colină nu departe de Blaj, centrul spiritual al Școlii ardeleni. Versurile lui trebuie recitite, pentru a vedea ce s-a învechit în ele – dacă s-au învechit – cât timp s-au supus circumstanțelor istoriei și ce nu s-a datat în filonul lor liric. Operație pe care o efectuează, totdeauna, posteritatea, dacă ea are critici buni și drepti. I-am citit ultimul lui volum de poezie (sub forma folosită și de Ion Pillat: un poem compus dintr-un vers emblematic, aforistic) și mi-a plăcut. Altceva decât cenușiile și dezolantele versuri minimaliste pe care le fac poeții tineri de azi. După 1989, poetul din Panade își regăsise filonul religios greco-latin și devenise, la București, un mesager al spiritului blăjean. Am mers într-un rând în acest vechi centru de lumină spirituală, prin care trecuse, în tinerețe, și Eminescu, și am



fost bucuros să descopăr locul de unde au pornit iluministii noștri – Samuel Micu, Petru Maior și Gheorghe Șincai și atâtea alți teologi, istorici și lingviști care s-au învrednicit (cum se spune în limbajul bisericii) să trezească în noi, românii de dincolo și de dincoace de munți, conștiința latinității și, deci, conștiința noastră națională. Ion Brad a scris mult în ultimele decenii (erau, parcă, în el o răbdătoare persistență, o dorință liniștită și decisă de a duce, ca orice ardelean înțelept, lucrurile la capăt. Și-a tipărit bogata lui corespondență, a reprodus într-un volum dedicațiile pe care le-a primit și le-a însoțit, acum, cu amintirile, comentariile sale. Lasă în urma lui o operă vastă și amintirea, cum spuneam, unui om de suflet și a unui poet care n-a voit sau n-a putut (în ambele ipostaze este de admirat) să se despartă de miturile, fantasmеle unei lumi vechi și ale unei civilizații ce agonizează (civilizația rurală), pentru a trăi doar în literatură. ■

18 februarie 2019

## Un pozitivist luminat și productiv

Pentru că am discutat despre un poet ardelean (Ion Brad), m-am gândit că merită să prezint și pe criticul literar care a scris despre Ion Brad și, în fapt, despre o întreagă generație de scriitori. Este vorba de istoricul literar și profesorul de literatură Dumitru Micu, dispărut în vara anului 2018. Un istoric literar printre cei mai onești și mai pricepuți pe care i-a avut literatura română după cel de Al Doilea Război Mondial. Este, din punctul de vedere al metodei critice, un *pozitivist*, adică un cercetător obiectiv și erudit, dornic să meargă la sursele fenomenului literar și să spună adevărul despre operă și omul care a scris-o, în relațiile lor cu mediul intelectual și social. Un „om al fișelor”, cum s-a spus cu o formulă ce nu este totdeauna înțeleasă și interpretată corect. *Noua critică* occidentală

a disprețuit-o și a persiflat-o, văzând în Monsieur Picard (eruditul profesor de la Sorbona din anii '60-'70) simbolul criticii reduționiste, „biografice”, prăfuite – aceea ce explică opera estetică prin biografia scriitorului sau, cum spun Proust și Paul Valéry, făcând eroarea gravă de a justifica „eul profund” (cel ce creează opera) prin „eul biografic” (omul cu identitate civilă). Roland Barthes l-a repudiat într-o carte de mare succes (*Sur Racine*) pe profesorul sorbonard și a făcut din el un reprezentant emblematic al (*defunctei*) istorii literare. Monsieur Picard (devenit, peste noapte, ciuca

tuturor contestărilor și ironiilor *formaliștilor*) ilustrează – în viziunea semiologului Roland Barthes – critica și istoria literară veche, în totalitatea ei.

Tot Barthes, însă, spre sfârșitul vieții sale, și-a revizuit în oarecare măsură opiniile sale despre pozitivismul critic, spunând că proiectul legat de această metodă nu-i încă încheiat și nu-i nici inutil în istoria literară post-structuralistă. Și trebuie să spunem azi – după aproape o jumătate de secol – că Barthes are dreptate. Are dreptate și atunci când, tot spre sfârșitul vieții sale, a publicat eseu *Le plaisir du texte*, unde recunoaște că textul literar permite (și cere) o analiză mai complexă decât critica strict structurală (cu alte cuvinte: nu doar *critica formelor*, ci și *conținutul formelor*). O schimbare de atitudine și chiar mai mult decât atât: o recunoaștere a



faptului că spiritul critic lucid, modern trebuie să depășească limitele (constrângerile) *școlii formaliste* și, totodată, să accepte că *lansonismul* este încă necesar în istoria literară și că „omul fișelor” nu trebuie reprimat.

Am făcut această lungă paranteză pentru a lămuri ce este *pozitivismul* (*lansonismul*) în istoria literară și pentru a sublinia meritele, incontestabile, ale profesorului Dumitru Micu. Un om, trebuie să mărturisesc, special. Un ardelean special, în primul rând. L-am cunoscut pe când el era asistent universitar și eu student filolog. A apărut, într-o zi, în

seminarul nostru dominat de tinere studente, un tânăr cu privirile speriate, ascunse sub groase lentile de ochelari. Un tânăr încurcat, stângaci în mișcări, cu o față ce sugera mai mult spaimă și încurcătură decât autoritate profesorală. Se purta ca și când ar fi cerut scuze că a venit în seminarul nostru și va trebui să ne supună la mari chinuri. Când a început să vorbească, mi-am dat seama că este transilvănean. Un glas ușor precipitat, fracturat, în tonalități variate. Nu era, mi-am dat seama numaidecât, un orator. Era, însă, în ceea ce comunica, un om credibil. L-am urmărit, în consecință, cu interes. Știa carte, știa multă carte românească. Era, am aflat ulterior, un spirit religios și mergea în secret la biserică. Voise, în adolescență, să se facă preot (greco-catolic). N-a reușit, pentru că au venit vremurile peste el și religia devenise o disciplină spirituală suspectă. Nu spusese Lenin că Tolstoi este „scrîntit întru Hristos?”. Oamenii religioși continuau, însă, să se roage

și să dialogheze cu Dumnezeu în intimitatea existenței și a ființei lor. Dumitru Micu era unul dintre ei. Era devotat literaturii și *încredințat* (ca să folosesc un termen religios) să o studieze cu râvnă, obiectivitate și talent. Cărțile lui despre G. Călinescu și gândirism sunt esențiale. *Istoria literaturii* este, tot așa, o sinteză ce merită a fi consultată. La fel, studiile sale, strânse în mai multe volume.

Dumitru Micu mi se pare cel mai bun istoric literar al generației sale. Un *pozitivist luminat*, cum i-am zis în titlul acestui articol dedicat amintirii sale. Tipul lui de critic dispare încet, încet, dacă n-a dispărut deja. Păcat, literatura română are nevoie încă de acești *pozitiviști mesianici* (în cazul lui, mesianismul vine în tradiția iluministilor din *Școala ardeleană*). Ei cred că adevărul există și că umanioarele pot educa și îmbogăți – moral și spiritual – omul. ■

1 martie 2019



Profesorul Dumitru Micu primind vizita poetului Ion Brad, în octombrie 2008

(fotografie de Alexandru Dumitriu)

# BIANCA BURȚA-CERNAT

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”

“G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory

e-mail: bianca.cernat2015@gmail.com

## 1907. Poemul revoltei: *Ciulinii Bărăganului*

### Abstract

Articolul analizează unul dintre romanele lui Panait Istrati, *Ciulinii Bărăganului*, insistând, între altele, asupra raportului dintre literar și politic: primul dintre acești termeni prevalează asupra celui de-al doilea; deși semnificativă, fără îndoială, experiența politică e exorcizată, în cărțile istratiene, prin estetic. Totodată, eseu pune în evidență o „întâlnire” literară mai puțin discutată până în prezent, aceea dintre Istrati și George Orwell, subliniind anumite analogii între proza „angajată” a lui Istrati și aceea a lui George Orwell.

Cuvinte-cheie: Panait Istrati, angajament literar, angajament politic, revoltă, gratuitate estetică, George Orwell

Cet article se propose d’analyser l’un des romans de Panaït Istrati, *Les Chardons du Baragan*, en prêtant, entre autres, une attention toute particulière au rapport entre le littéraire et le politique. Il est à noter que c’est le premier terme (le littéraire) qui triomphe dans ce contexte; bien que sans doute significative, l’expérience politique est surpassée, chez Istrati, par l’expérience esthétique. En même temps, l’essai met en évidence une «rencontre» littéraire peu discutée jusqu’à présent, il s’agit de certaines analogies entre la prose «engagé» d’Istrati et la prose de George Orwell.

Mots-clés: Panaït Istrati, engagement littéraire, engagement politique, révolte, gratuité esthétique, George Orwell

\* 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.

„Mi-am dorit cel mai mult [...] să transform scriitura politică într-o artă. Punctul meu de plecare îl reprezintă întotdeauna un sentiment de partizanat, o percepție a inechității. Când mă apuc să lucrez la o carte, nu-mi spun «O să produc o operă de artă». O scriu pentru că undeva există o minciună pe care vreau s-o demontez, o realitate asupra căreia vreau să atrag atenția, iar preocuparea mea inițială este să mă fac auzit. Însă n-aș putea să duc la capăt munca pe care o presupune scrierea unei cărți, sau chiar a unui articol de revistă mai lung, dacă nu ar fi în același timp o experiență de ordin estetic.”

(George Orwell, *De ce scriu*, 1946)<sup>1</sup>

**A**nul 1907 e un reper la care Istrati revine constant în textele sale (auto)ficționale sau publicistice. Mai întâi, e un punct de cotitură în propria-i existență: este anul în care călătorește, „vagabondează”, trăiește de pe o zi pe alta prin Egipt și Siria (precum și, episodic, la Pireu sau Napoli), anul în care prietenia cu Mihail Kazanski dă semne de oboseală, iar prima încercare de a călători spre Franța se sfârșește cu un eșec (îmbarcat clandestin pe un vapor cu destinația Marsilia, e debarcat fără menajamente la Napoli...). Aventurile acestui an sunt povestite, cu doza de ficționalizare aferentă, în *Direttissimo* sau în texte din volume ca *Pescuitorul de bureți* sau *În lumea Mediteranei*, în câteva scrisori adresate lui Romain Rolland, ca și în binecunoscuta *Autobiografie* trimisă aceluiași, în 1923, spre a fi publicată în revista *Europe*. „Pe la sfârșitul primăverii lui 1907” (notează scriitorul în *Musa*), Istrati peregrinează sub soarele Egiptului, departe de tumultul românesc. Absent din țară pe tot parcursul lui 1907, el ratează participarea, fie și doar în calitate de martor, la evenimentele care au scos satul românesc din ritmurile sale obișnuite și au bulversat – cu efecte pe termen mai lung – lumea politică autohtonă. În anii următori, devenit activ în publicistica socialistă, va face, însă, frecvente aluzii la revoltele țărănești

din 1907. Într-un text din 1909, evocă, de exemplu, „*marele dans* al acestor țărani, de la Botoșani la Turnu Severin”<sup>2</sup>; în altă parte, pomenește de mai vechiul *Noi vrem pământ* al lui Coșbuc și de satira lui Vlahuță, 1907; în nenumărate locuri se lansează în imprecății la adresa celor vinovați de uciderea a 11.000 de țărani<sup>3</sup>. Douăzeci de ani mai târziu, Istrati va simți nevoia să compenseze simbolic faptul de a fi fost absent, în primăvara lui 1907, dintr-o Românie cuprinsă de febra (chiar și pasageră) a revoltei, scriind *Ciulinii Bărăganului/ Les Chardons du Baragan*, una dintre puținele cărți istratiene fără implicații autobiografice directe.

Comunicându-i autorului, într-o scrisoare din 21 iulie 1928, primele impresii de lectură, Romain Rolland se lasă purtat de un entuziasm similar cu acela pe care i-l trezise, cu câțiva ani în urmă, *Chira Chiralina*: cartea i se pare „magnifică” „de la un capăt la altul”, opera cea mai reușită a lui Istrati, de o „măiestrie absolută” – „o operă definitivă”. Și încheie printr-o alegorie – veche și recurentă, de altfel, în literatura lumii – a scrisului ca hrană spirituală:

„Voilà un livre enfin! Presque tout le reste de la littérature d'à présent me dégoûte. Et parfois, je me demande: «Ai-je, donc, perdu l'appétit?» – Non! Je ne l'ai pas perdu. J'ai dévoré vos chardons, comme un âne. Il y a toute la sève

<sup>1</sup> Textul (în traducerea Mihaelei Ghiță) este inclus în volumul *Cum am împușcat un elefant*, Traduceri din limba engleză și note de Mihaela Ghiță și Ciprian Șiulea, Iași, Editura Polirom, 2018.

<sup>2</sup> A se vedea Panait Istrati, *Scăpare de condei. 1906-1916*, ediție îngrijită de Ion Ursulescu, București, Editura Humanitas, 2004, p. 76.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 87.



et le feu de la terre, là-dedans. Mais les autres ne me donnent à manger que du papier”<sup>4</sup>.

De cealaltă parte, Istrati îi mărturisește lui Romain Rolland, într-o scrisoare din noiembrie 1928, trimisă de la Batumi, că nu e întru totul mulțumit de propria-i carte, pe care a finalizat-o sub presiunea timpului și a evenimentelor, într-unul dintre cei mai agitați ani ai existenței sale (în plină „aventură” sovietică):

„Ce que vous me dites du style des *Chardons* et de la maîtrise de ce livre, me surprend un peu. Un peu, car je savais, en écrivant, que cela

allait bien, sauf à partir de la seconde moitié, qui a été écrite sur la croupe de ce cheval qui m’emporte encore. Cette partie, je l’ai écrite à Athènes, à Kiffisia, alors que la police surveillait ma demeure et que le gouvernement me priait de déguerpir. J’ai dû renoncer au livre solide comme un bloc que je voulais et pouvais écrire. Je n’en avais, également, plus la force, souffrant de courbature et de sciatique. [...]

À mes yeux, il vaut uniquement pour ses premières pages et pour la sobriété du style du début, qui tient un peu du *Cosma*, forme que je cherche à transplanter dans le domaine du roman épique, auquel je pense pour *Adrien Zograffi*”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> „Iată în sfârșit o carte! Aproape tot restul literaturii de azi îmi displace. Și uneori mă întreb: «Mi-am pierdut oare apetitul?» – Nu! Nu mi l-am pierdut. Am înghițit pe nerăsuflăte ciulinii dumitale, ca un măgar. E acolo întreaga sevă și căldură a pământului. În schimb, ceilalți nu-mi dau de mâncat decât hârtie” – *Correspondance intégrale Panaït Istrati – Romain Rolland. 1919-1935*, établie et annotée par Alexandre Talex, Préface de Roger Dadoun, Paris, Canevas éditeur, 1989, p. 276.

<sup>5</sup> Panaït Istrati către Romain Rolland, într-o scrisoare din 27 noiembrie 1928, reprodusă în *Correspondance intégrale Panaït Istrati – Romain Rolland*, ed. cit., p. 289: „Ceea ce-mi spuneți despre stilul *Ciulinilor* și despre măiestria acestei cărți mă surprinde puțin. Puțin, pentru că știam, scriind, că merge bine, cu excepția celei de-a doua jumătăți, care a fost scrisă pe crupa acestui cal pe care încă mai călătoresc. Această parte am scris-o la Atena, la Kifisia, pe când poliția îmi supraveghea locuința și guvernul mă ruga s-o șterg. A trebuit să renunț la cartea solidă ca un bloc pe care voiam și puteam s-o scriu. Și nici nu mai aveam forța s-o scriu, cu durerea mea de șale și cu sciatica. [...] După mine, cartea se susține doar prin primele sale pagini și prin sobrietatea stilului de la început, care ține puțin de *Cosma*, formă pe care încerc să o transplantez în domeniul romanului epic, la care mă gândesc pentru *Adrian Zograffi*”.

Apărut în limba franceză în 1928<sup>6</sup>, la Editura Grasset, romanul se deschide cu o dedicație fără echivoc: „Dedic această carte poporului român, celor unsprezece mii de asasinați de guvernul român, celor trei sate: Stăniliești, Băilești, Hodivooia rase cu lovituri de tun. Crimes săvârșite în martie 1907 și rămase nepedepsite”. Elogiul Bărăganului – cu întinderea sa ce predispune

la contemplație și încurajează dorința de libertate – va fi presărat, „strategic”, cu enunțuri tranșante precum cel pe care tocmai l-am citat și cu aluzii politice incomode (cel puțin la data la care au fost scrise): referiri amare la o „țară bogată, rău organizată și rău guvernată”, unde oamenii mor de foame, sau la „mizeria animalică, care-i însuși viața țăranului român”, povești despre abuzuri boierești ori, într-un mod și mai explicit, sarcasme la adresa celor câteva decenii „de belșug și domnie glorioasă a lui Carol I” și de festivismul

discursurilor fără aderență la realitate despre satul românesc. Un personaj din roman, învățătorul comunei Trei Sate, întors acasă după o vacanță petrecută la București, povestește:

„– Bucureștiul este un târg mare, luxos. Boierii noștri sângerează națiunea ca să sărbătorească «cei patruzeci de ani de belșug și domnie glorioasă a lui Carol I de Hohenzollern, 1866-1906». Cuvintele «belșug», «prosperitate», «glorie» acoperă toate zidurile. Au spoit toate fațadele

caselor, le-au împodobit cu steaguri. Seara, iluminată. Filaretul, care era un maidan viran și puturos, a devenit o cetate strălucitoare. Acolo se află vestita *lor* Expoziție, toată numai din clădiri albe, ca-n povești. Sunt expuse, acolo, de toate, mai ales «case țărănești», «un sat românesc» pe care nu l-am văzut niciodată; familii de cojani, grăsu-

lii, îmbrăcați național și care în realitate trebuie să fie toți primari; vite necrezut de frumoase și care nu seamănă nici pe departe cu mortăciunile pe care le sfâșie dulăii noștri. Milioane aruncate pe fereastră! Și, în vremea asta, țara trage să moară”.

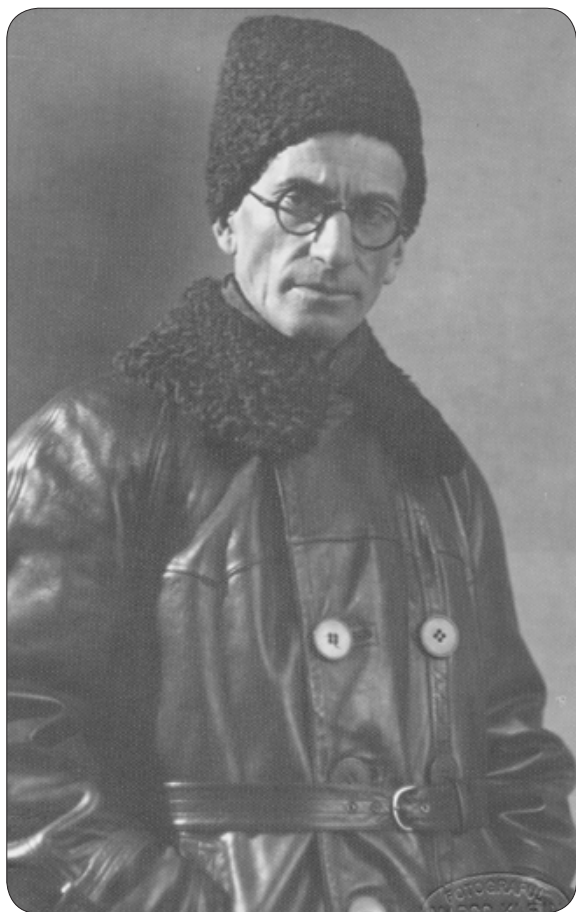
În alt loc, autorul inserează în subsolul textului ficțional o notă în care trimite la *Neoiobăgia* lui Constantin Dobrogeanu-Gherea... Publicistul Istrati își trădează, astfel, în anumite momente, intențiile; în ansamblu, însă, *Ciulinii*

*Bărăganului* nu se transformă într-un roman cu teză.

Carte nutrită dintr-o atmosferă românească și din realitatea (ficționalizată, dar nu falsificată) a unei părți semnificative din România începutului de secol, *Ciulinii Bărăganului* se publică în limba română abia în 1943, după 15 ani de la versiunea franceză. Printre posibilele explicații ale acestei întârzieri, am putea lua în calcul nu numai traducerea, de asemenea, târzie<sup>7</sup> a *Ciulinilor...*, ci și accentuata subversivitate – și, pe alocuri, chiar agresivitate politică –

<sup>6</sup> Romanul este în prealabil publicat în *La Revue de Paris* (1 mai – 1 iunie 1928).

<sup>7</sup> Spre sfârșitul vieții, Istrati începe să-și traducă romanul, dar nu reușește să transpună în limba română decât primul capitol (apărut într-o publicație din Călărași, *Pământul*, pe 6 iulie 1934). Traducerea românească a *Ciulinilor Bărăganului* (apărută la Editura Modernă, în 1943) i se datorează lui Alexandru Taxe.



a romanului, ceea ce îl va fi făcut mai puțin dezirabil pentru piața de carte românească, cu atât mai mult cu cât aparține unui autor urmărit de Siguranță și denunțat, de altfel, în spațiul public ca posibil agent al microbului bolșevic... Poate că tot în virtutea unor atari reticențe,

pentru a menaja eventualele susceptibilități ale unor cititori, Perpessicius neagă pe un ton categoric – într-un articol din 1943, la prima apariție a *Ciulinilor...* în limba română – orice valențe sociale sau politice ale narațiunii, citind cartea, de la un capăt la altul, ca pe un „roman simbolic” sau, în alți termeni, în registrul unei „poezii simbolice de confesiune indirectă”, prin analogie cu *Pseudokinegetikos*-ul lui Odobescu, pentru care „călătoria prin Bărăgan era un prilej de virtuozitate descriptivă, mai mult decât cinegetică”<sup>8</sup>. Perpessicius minimizează subtextul social (și politic), altfel evident, al cărții; totuși, el are dreptate să insiste asupra laturii poetice a *Ciulinilor...* și, de fapt, asupra artisticității acestui roman al revoltei – a cărui viziune, notează criticul în altă parte, este aceea a unui „roman de atmosferă, și nu de substanță epică”<sup>9</sup>. Miza artistică trece în fața celei politice; poemul epic istratian absoarbe revolta și o sublimează, sporindu-i, astfel, forța. Tensiunea acestei revolte crește treptat, în ritmul, la început lent, apoi, accelerat în mod gradat, al unei narațiuni care începe cu un amplu poem al Bărăganului, „acest «pământ fără stăpân»”, și se încheie cu descrierea – în parte poetică, în parte realistă – a dezlănțuirii energiilor umane din scena devastării conacului boieresc și, în mod previzibil, a represiunii.

Deschizându-se cu un capitol integral poetic descrie întinderea vastă a Bărăganului

<sup>8</sup> „*Ciulinii Bărăganului* nu este un roman social, pentru că Panait Istrati n-a urmărit un studiu al așezărilor agrare și al condițiilor ce aveau să ducă în mod fatal la răcoale, așa cum a încercat, într-un plan redus, Duiliu Zamfirescu în *Tănase Scatiu* și au izbutit d-nii Liviu Rebreanu și Cezar Petrescu în romanele lor. *Ciulinii Bărăganului* e un roman simbolic, așa cum sunt mai toate cărțile lui Panait Istrati. [...] Desigur, romanul este înainte de toate întâmplare și întâmplări sunt nenumărate, umile sau grandioase, în *Ciulinii Bărăganului*. Cetiți însă paginile lirice închinat Bărăganului [...] și veți admite că tot romanul, cu miraculoasa lui expediție și cu focul iute încins și tot atât de repede stins al răcoalelor [...] nu e scris decât pentru ilustrarea aceluia demon al peregrinărilor, simbolizând în cavalcade și expediția ciulinilor de pe Bărăgan” (Perpessicius, „Panait Istrati: *Ciulinii Bărăganului*”, articol din 24 aprilie 1943, reprodus în volumul 10 de *Opere*, București, Editura Minerva, p. 91).

<sup>9</sup> *Idem*, „Panait Istrati”, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 6, iunie 1942, p. 659: „S-a spus, în treacăt, că *Ciulinii Bărăganului* este romanul revoluției agrare de la 1907. Însă Panait Istrati este cel mai străin cu putință dintre scriitorii noștri de concepția romanului social așa cum l-au înțeles și realizat, pe chiar tema aceasta a răcoalelor țărănești, Liviu Rebreanu și Cezar Petrescu. De altfel, nu numai că răcoalele sunt tratate episodice în *Ciulinii Bărăganului*, dar ele sunt reduse la cea mai simplă expresie, singura ce se împacă și cu talentul scriitorului și cu viziunea acestui roman, de atmosferă și nu de substanță epică. *Ciulinii Bărăganului* sunt de fapt romanul pustietăților, al zărilor necuprinse, al împărăției scieților, porniți în lume odată cu crivățul care-i alungă ca pe tot atâtea suflete neliniștite”.

străbătut, de toamna până primăvara, de Muscal sau de crivăț și înviorat doar de dansul cvasi-halucinant al ciulinilor, romanul se construiește apoi din confesiunea unui personaj, Matache, care rememorează o copilărie de hoinar (la început fără voie) și, odată cu aceasta, istoria părinților săi, „săraci lipiți ca Iov” și veșnic pe drumuri, ajunși pescari la Lăteni, după „peregrinări prin douăzeci de județe”. „Plecările”, peregrinările, obsesia eliberării de constrângerile unui loc dat, revolta împotriva propriei condiții constituie și aici leitmotive. Toate – condensate într-o imagine panoramică emblematică, aceea a Bărăganului nesfârșit, „pământ fără stăpân”, și într-o metaforă, aceea a „călătoriei” ciulinilor

în cuprinsul unui spațiu nedefinit și a goanei (nebunești, pur gratuite) a copiilor după ciulinii duși de vânt la schimbarea de anotimp, la granița incertă dintre toamnă și iarnă. Decriptăm, de fapt, la un nivel de adâncime al romanului-poem, și o metaforă a incertitudinii granițelor de orice fel, ca și o serie de sugestii în direcția ideii de transgresiune (socială și/ sau metafizică), de revoltă contra limitelor și limitărilor.

*Din imaginea, aparent  
modestă, a ciulinilor  
împrăștiați de vânt pe  
întinderea Bărăganului,  
Istrati dezvoltă – cu resursele  
unei intuiții de poet și cu un  
ochi de cineast – o întreagă  
poveste și, în țesătura  
narațiunii, o întreagă rețea  
de nuanțe semantice*

Dozajul „poematicului” și al „politicului”<sup>10</sup> e destul de fin marcat, cele două dimensiuni ale textului întâlnindu-se și, de la un punct înainte, suprapunându-se până la confuzie. Plurivalența și ambiguitatea imaginilor emblematică – precum aceea a Bărăganului văzut simultan ca spațiu al reculegerii benefice și ca spațiu potențial malign, care îi „înghite” pe cei ce-l străbat, încurajând și aneantizând deopotrivă dorințe, fantasmе, visuri – sunt, de asemenea, mărci ale acestei narațiuni în care, se cuvine adăugat, simbolurile glisează (imperceptibil la început, vizibil mai apoi, într-o gradație atent urmărită) dinspre un sens liric către unul politic. E, de altfel, însăși direcția de „curgere” a fluxului narativ, pentru că romanul începe ca istorie –

scrisă, în parte, într-un registru poetic – a unor vieți mărunte (situate, aparent, în afara Istoriei...), pentru a sfârși într-un registru al prozei cu substrat social și politic, deși, e adevărat, convergent cu linia „poematică” inițială. Asupra acestei „deplasări” ne atrag atenția cel puțin două serii de semnale: prima serie este aceea a succesivelor semnificații cu care se încarcă simbolul „ciulinilor”; cealaltă, a aluziilor din ce în ce mai transparente la realități

<sup>10</sup> Monique Jutrin, care vede în *Ciulinii Bărăganului* „cea mai poetică și cea mai sfâșietoare dintre povestirile lui Istrati” („le plus poétique et le plus poignant des récits d'Istrati”), se oprește, la rândul său, asupra acestei dileme: „Poem social? Poem epic?” („Poème social? Poème épique?”), schițând – cu suficiente detalii – contextul istoric la care se referă romanul și insistând asupra precursoratului istratian în seria narațiunilor ample dedicate războaielor din 1907, serie care îi cuprinde pe Rebreanu, Stere, Cezar Petrescu și Zaharia Stancu. Pe de altă parte, exegeta nu pierde din vedere nici latura poetică a cărții, orchestrată de imaginea ciulinilor ce se fugăresc pe întinderea Bărăganului, „image cheie pe care se sprijină întreaga povestire”, „refren al cărui sens devine din ce în ce mai clar” („l'image clé sur laquelle repose tout le récit”, „le refrain dont le sens devient de plus en plus clair”): „Această fugă a ciulinilor simbolizează rând pe rând visurile de libertate ale copilăriei și cruzimea opresiunii. Bărăganul, crivățul și ciulinii sunt adevărații stăpâni ai povestirii. Această viziune a ciulinilor urmărește și a ciulinilor persecutori, târând în urma lor visele și speranțele unui popor, dobândește un veritabil suflu epic, împletind tema Bărăganului cu aceea a evenimentelor de la 1907” („Cette course des chardons symbolise tour à tour les rêves de liberté de l'enfance et la cruauté de l'oppression. Le Baragan, le crivatz et les chardons sont les véritables maîtres du récit. Cette vision des chardons poursuivis et persécuteurs, entraînant dans leur sillage les songes et les espoirs d'un peuple, s'anime d'un véritable souffle épique, conjuguant le thème du Baragan à celui de 1907”). Monique Jutrin, *Pana în Istrati. Un chardon déraciné*, Montreuil, Éditions L'Échappée, 2014, p. 211, 216-218.

sociale sau politice – aluziile transformându-se, de la un punct încolo, din a doua jumătate a cărții, în referiri directe.

Din imaginea, aparent modestă, a ciulinilor împrăștiați de vânt pe întinderea Bărăganului Istrati dezvoltă – cu resursele unei intuiții de poet și cu un ochi de cineast – o întreagă poveste și, în țesătura narațiunii, o întreagă rețea de nuanțe semantice. Aceasta este, cu expresia autorului, „povestea ciulinilor”, rezumată – din primele pagini – prin visul unui copil (Matache): „Să văd Bărăganul! [...] Și mai ales să pot alerga, în sfârșit, și eu după ciulinii lui, despre care prietenii de joacă îmi istorisau minuni, să zbor odată cu țărâna lui, purtată de vânt”. Pentru Matache și pentru tovarășii săi, ciulinii înseamnă „vis și îndrăzneală, invitație să schimbi ceea ce ai cu ceea ce ai putea să ai, fie și mai prost”, miraj al plecărilor (căci „Nu se face om decât cine pleacă în lume”...), feerie, gratuitate pură, fugă

fără un țel bine precizat. Imaginea ciulinilor (statică în plină vară, când sunt „frumoși ca niște merișori mari, numeroși ca stelele, cărnoși, plesnind de sevă, dar nemișcați”, împodobiți cu „diamante violacee”; extrem de dinamică la vremea crivățului, care îi aruncă într-un „dans” nebunesc) e asociată inițial cu ideea de visare și de poveste. În lumea lui Matache – strâmtă, dar bântuită de fantasma nelimitării – se vorbește despre „nenumăratul norod al ciulinilor”, despre „împărăția ciulinilor”, sau despre un „regat al ciulinilor care «scornesc povești»” și care sunt ei înșiși personaje ale unei istorii fabuloase: „Plini, stufoși, ai zice că-s niște oi cu lâna de oțel. Numai spini și sămânță. Sămânță de răspândit pe pământ, ca să crească ciulini, numai ciulini”. Călătoria copiilor, prin crivăț, după ciulini e un eveniment inițiativ. Povestea ciulinilor are, pe anumite porțiuni, și o dimensiune de parabolă ce include – în mod

semnificativ – următoarea antinomie: există, potrivit unei precizări aparent colaterale a naratorului, două feluri de ciulini – unii care, duși de vânt, călătoresc mai mulți laolaltă, „ca niște buni tovarăși”, „se ciocnesc unul de altul și se întrec în glumă”, și alții care rămân stingheri; aceștia din urmă, desprinși mai târziu și încăpățânându-se să reziste intemperiilor, „sunt singuraticii, adică cei mai iubiți” („sărmanii” „se perindă izolați, rostogolindu-se ca niște cocoloașe de omuleți grăbiți”). În subtextul unei narațiuni ce pledează pentru solidaritate (și pentru revolta solidară), autorul strecoară, iată, aparent paradoxal, un elogiu al solitudinii (și al revoltei solitare).

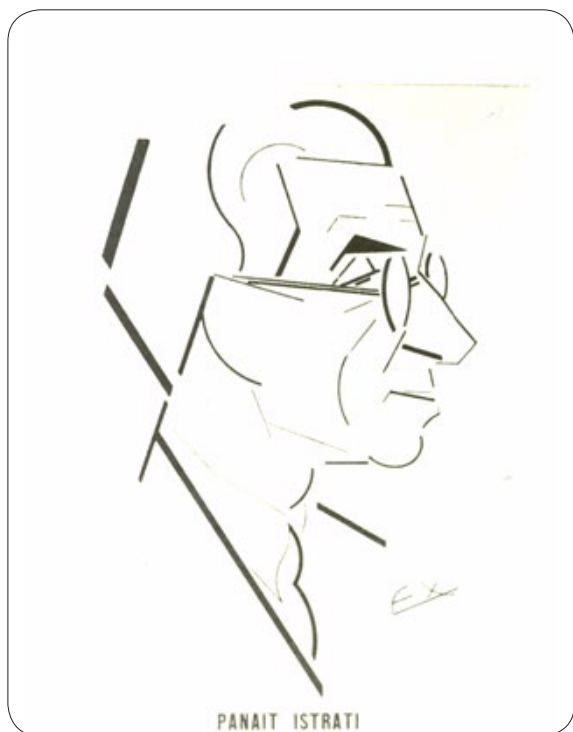
Treptat – pe măsură ce hoinărelile copilărești ale lui Matache (și ale unui prieten, Știrbu) se transformă în deziluzionate rătăcirii printr-o lume de mizerie –, feeria ciulinilor capătă alte conotații, trece din zona basmului și a atemporalității în aceea

a realității (fără aură de poveste) și a istoriei, devine alegorie a suferinței și a revoltei. Un prim indiciu al acestei schimbări de perspectivă se arată în secvența unde, plecat pentru prima dată „să fugărească ciulinii”, împreună cu câțiva tovarăși, într-o noapte cu crivăț, Matache asistă consternat la împușcarea unui țăran dus de jandarmi în pustietatea Bărăganului. Din acest moment al narațiunii, când visul frumos se convertește în coșmar, când călătoria fabuloasă, îndelung proiectată, se vedește o înaintare chinuită prin noapte și crivăț (memorabil descrisă), contururile feeriei se destramă, lăsând loc realității și atrocităților acesteia. Crima comisă pe ascuns, în noapte, tulbură reveria și, dacă până în acest punct discursul narativ era infuzat de lirism, de acum înainte el va miza pe notația precisă, în registru „realist”. Realitatea nu mai e magică după ce Matache și prietenii săi lasă în urmă „marele prohod al ciulinilor”.

---

*În subtextul unei narațiuni ce pledează pentru solidaritate (și pentru revolta solidară), autorul strecoară, aparent paradoxal, un elogiu al solitudinii (și al revoltei solitare)*

---



Drept dovadă: lucrurile pe care le înregistrează privirea pe cât de deziluzionată, pe atât de avidă a lui Matache și a lui Știrbu, doi Gavroche rustici<sup>11</sup>, plecați de acasă (deși „casa” lor nu e, de fapt, decât un adăpost provizoriu, la moșia unei boieroice scăpătate) pentru „a vedea lumea”:

„Ascunși într-un vagon cu lemn de construcție, trenul ne duse, fără oprire, la Lehliu. Pe drum, ieșirăm din ascunzătoare ca să privim regiunea și în câteva ceasuri văzurăm atâtea lucruri că ne-ar fi trebuit un an să le cunoaștem. Mai ales: țărani care își arau pământurile țelinoase și-și băteau femeile și vitele de muncă.

Alții, cu încărcătura răsturnată din pricina drumurilor rele, cu carele sfărâmate, erau nevoiți să se descurce singuri, în mijlocul câmpurilor, departe de orice așezare omenească”.

Din simbol al contemplației și al dorinței de a trăi în libertate, mișcarea cvasi-browniană a ciulinilor devine, pe măsură ce înaintează narațiunea, un semnificant al revoltei. Mult mai frapantă este, însă, o altă schimbare de semnificație – produsă printr-o neașteptată mutare de accent: ciulinii nu mai semnifică, din acel punct, libertatea și legitima revoltă, ci, dimpotrivă, puterea abuzivă a „ciocoilor”, sterilitatea malignă a acestora. Cu puțin înainte ca evenimentele să se precipite înspre deznodământul destul de previzibil al revoltei țărănești, un personaj ține să releve „povestea adevărată a ciulinilor” (neconcordantă cu reveria metafizică desfășurată – poetică – anterior și cu nălucirile copilărești ale celor care gonesc după fantasme prin pustietatea Bărăganului):

„– Iată povestea adevărată a ciulinilor! Ciulinii-ciocoi! Ciulinii-călăi! Lepra atotputernică care sughe țara noastră prea răbdătoare, devenită un imens Bărăgan!... Mă întreb pentru a mia oară: cum se face că cojanul nu simte înțepătura acestor ciulini, care-i năvălesc în tindă, i se cațără pe spinare și-i sug ultima picătură de sânge? Cum se face că nu i se urcă turbarea la cap și nu dă foc acestei ierbi rele, care-l izgonește din propriul său bordei?”.

Discursurile subversive ori revoltate, precum

<sup>11</sup> Al. Oprea îi compară, în mod ingenios, pe cei doi mici eroi din *Ciulinii Bărăganului* – care „fug de acasă fascinați de explozia delirantă, promițătoare de feerice aventuri, a ciulinilor” – cu adolescenții François și Augustin din *Cărarea pierdută*, romanul lui Alain-Fournier, precizând într-o paranteză că „rolul pădurii de nepătruns prin care rătăcesc eroii [lui Alain-Fournier] luându-l imensa întindere a Bărăganului” și, pe de altă parte, subliniind următoarea diferență (în raport cu cartea mai înainte amintită): eroii lui Istrati „nu vor ajunge să descopere un «castel necunoscut», cu misterioasele-i spectacole nocturne, ci o realitate crâncenă, în curând iluminată de flăcările uriașului rug al răscoalei” (Al. Oprea, *Panaite Istrati: dosar al vieții și al operei*, București, Editura Minerva, 1984, p. 227). Mai departe, exegetul lui Istrati sugerează că, dacă în subtextul *Cărării pierdute* se aflau „aventuri de roman cavaleresc – de tipul lui *Perceval*”, în *Ciulinii Bărăganului*, carte unde „regăsim influența unor procedee folclorice, care-l ajută pe scriitor să «mitizeze» realitatea”, ar putea fi descifrată „o aventură dantescă” (Al. Oprea, *op. cit.*, p. 228). Analogia nu este cu totul nouă: o regăsim, cu două decenii în urmă, într-un articol al lui Al. Piru, „Panaite Istrati”, în *Viața românească*, nr. 2, februarie 1957: „În *Kyra Kyralina* și *Neranțula* e ceva din poezia aventurii la faza juvenilă așa de delicat evocată de Alain-Fournier în *Le Grand Meulnes*”.

și secvențele lirice (contemplative sau elegiace) sunt încadrate și/ sau ilustrate în modul cel mai firesc de episoadele epice din care se assemblează propriu-zis romanul<sup>12</sup>. Sunt, în primul rând, secvențe din copilăria lui Matache, fiu de țărani săraci, migrând dintr-un sat în altul și întreținându-se din vânzarea peștelui pe care îl prind pe Brațul Borcea. Mama, o redutabilă femeie-pescar, e un personaj insolit, din aceeași specie a amazoanelor istratiene din care face parte și Floarea Codrilor, căpetenia de haiduci (eroina romanului *Domnița din Snagov*), cu o biografie ce include „lungi ani de vagabondaj, de la un capăt la celălalt al Munteniei”:

„Trebuia să vezi această femeie-pescar

ca să-ți dai seama ce înseamnă o olteancă ce-și iubește bărbatul! Mai ales când arunca prostovolul roată – cu mânecile suflecate până la umeri, fusta ridicată sus de tot, părul strâns bine într-o basma, ochii, gura, nările adulmecând nesfârșitul bălților – ai fi zis că s-a pornit să scoată tot peștele din Borcea.

– Halal așa nevastă! Strigau pescarii, văzând-o”.

Tatăl, în schimb, fire contemplativă, se complăce în roluri de gospodină și se consolează pentru toate necazurile cântând din fluier: „n-avea nimic bărbătesc într-însul: era o femeie blândă, cu niște mustăți mari, negre, ochi adânci și galeși, totdeauna pironiți asupra fluierului său”. În treacăt fie spus, astfel de inversări ale rolurilor tradiționale

nu sunt deloc neobișnuite în proza lui Istrati – consecvent în ignorarea sau sfidarea convențiilor și a conveniențelor. Atitudinea de sfidare și de revoltă este definitorie, de altfel, pentru biografiile mai multor personaje din *Ciulinii Bărăganului*, de la Duduca, boieroaica dezmoștenită de părinți pentru că s-a îndrăgostit de un flăcău sărac, „în tovarășia căruia, în fiecare septembrie al copilăriei, pornea să fugărească ciulinii”, și până la tinerii răzvrățiți din Trei Sate, ale căror drumuri se întretaie, la un moment dat, cu acela al personajului-narator. Concis și dens, romanul aduce laolaltă mai multe destine și mai multe povești, pe care le desfășoară – cu o intuiție muzicală – după un ritm ce oscilează între lentoare (în scena fugii după ciulini, de exemplu) și

alegrețe (în secvența finală a devastării conacului boieresc și a represiei), subordonându-le, pe cât de discret, pe atât de implacabil, unui scenariu simbolic al Revoltei percepute ca stihie.

Ca și alte cărți istratiene, cea de față conține, printre rânduri, și valențele unei proze de reflecție asupra umanului, în centrul căreia se află teme ca revolta (metafizică și socială, deopotrivă), goana după o utopică libertate, obsesia spațiului deschis, nelimitat, a cărui cucerire ar însemna o recuperare a paradisului, sau tensiunea mereu activă dintre gratuitatea vieții contemplative și prozaismul unei vieți trăite după principii utilitare. Elogiul Bărăganului („un uriaș”, „singular”, „îndărătnic”, „ca un om care s-ar trânti cu fața la pământ și n-ar mai voi nici să se scoale, nici să moară” – personificare a revoltei...) are

*La Istrati, experiența de ordin estetic trece, în cele din urmă, înaintea comandamentelor politice (în sensul cel mai larg al termenului); sau, răsturnând raportul, mizele politice nu ajung să compromită (să anuleze) mizele literare – păstrându-și rolul fără îndoială important, militantul/pledantul unei (unor) cauze sociale face, totuși, în literatura lui Istrati, un gest necesar, se retrage cu discreție, la momentul potrivit, din prim-plan, pentru a-i face loc scriitorului*

<sup>12</sup> În acest context, e de luat *cum grano salis* o obiecție a lui Al. Oprea potrivit căreia, în *Ciulinii Bărăganului*, „incursiunile cu caracter general nu sunt susținute de un desen mai pregnant al întâmplărilor individuale” (Al. Oprea, *op.cit.*, p. 229).

ca pandant o constatare precum aceea că „Pământul n-a fost dat omului numai cu scop să-i umple burta cu mălai. Mai sunt și colțuri hărăzite reculegerii”, însoțită de considerații despre dificultatea de a stabili utilitatea sau inutilitatea lucrurilor: primăvara și vara, când e cultivat, Bărăganul „nu e interesant” – „E ceva pe dos, ca o femeie îmbrăcată în zdrențe, ca o mahalagioaică împodobită cu diamante” –, iar ciulinul, buruiana nefolositoare, „știe să se apere”: „Ca și buruiana omenească: cu cât e mai netrebuitoare, cu atât știe să se apere mai cu înverșunare. Dar ce siguranță avem noi despre ce e trebuincios ori netrebucios pe pământ?”. Descifrăm aici, odată cu fascinația ciulinilor „netrebucioși”, un elogiu al gratuității, al „inutilității”, al contemplației, care triumfă deseori – în *Ciulinii Bărăganului*, ca și în *Chira Chiralina*, în *Moș Anghel*, în *Mihail* sau în cărțile despre Mediterana – asupra politicului și asupra impulsurilor militante. La Istrati, experiența de ordin estetic trece, în cele din urmă,

înaintea comandamentelor politice (în sensul cel mai larg al termenului); sau, răsturnând raportul, mizele politice nu ajung să compromită (să anuleze) mizele literare – păstrându-și rolul fără îndoială important, militantul/ pledantul unei (unor) cauze sociale face, totuși, în literatura lui Istrati, un gest necesar, se retrage cu discreție, la momentul potrivit, din prim-plan, pentru a-i face loc scriitorului. E o atitudine pe care o descrie foarte convingător George Orwell (scriitor cu care Istrati se întâlnește, cum am văzut deja, în mod semnificativ) în eseul din care am citat la începutul acestui studiu, *De ce scriu* (1946). Orwell include între motivațiile scrisului său „obiectivul politic” – mai exact, „dorința de-a împinge lumea într-o direcție anume, de-a schimba viziunea altor oameni despre tipul de societate la care ar trebui să aspire” –, dar ține să adauge: „n-aș putea să duc la capăt munca pe care o presupune scrierea unei cărți [...] dacă nu ar fi în același timp o experiență de ordin estetic”. ■



## Ghilotina anilor 1990. Cazul Nicolae Breban (II)

### Abstract

Care sunt momentele definitorii ale evoluției literare ale lui Nicolae Breban și cum este influențată cariera sa literară de schimbările sociale și culturale provocate de Revoluția din decembrie 1989? Pentru a surprinde un context în evoluție, voi face apel la trei „izvoare” sau tipuri de surse: (1) opera scriitorului, ca sursă primă, care este un barometru pentru maturizarea estetică a scriitorului, dar și pentru viața literară și socială a cetății în care acesta creează; (2) critica literară de întâmpinare, a cărei oglindă îngustă surprinde, pe de o parte, evoluția operei unui scriitor, dar reflectă, pe de altă parte (când punem oglinzile cap la cap), și evoluția percepțiilor asupra operei, determinată de mutațiile estetice și ideologice apărute în lumea artistică, dar și în cea politică; (3) istoria literară și istoriile politice și sociale, care au, cel puțin teoretic, avantajul de a se ridica mai sus cu o treaptă sau două, deasupra operei și deasupra criticii de întâmpinare, surprinzând imagini panoramice asupra unor intervale cronologice mai largi, intervale în care se vor distinge mai clar modelele unor mișcări estetice, ideologice și sociale de ansamblu. În cadrul analizei, voi schița un răspuns și pentru întrebarea: ce se întâmplă cu destinul lui Nicolae Breban dincolo de pragul Revoluției din decembrie 1989?

Cuvinte-cheie: Nicolae Breban, critica de întâmpinare, cronologia operei, Revoluția din decembrie 1989, modele estetice, istorie politică și socială, studii literare contemporane

What are the defining moments of Nicholas Breban's literary evolution and how is his literary career influenced by the social and cultural changes produced by the Romanian Revolution of 1989? To capture an evolving context, I will appeal to three types of sources: (1) The work of the writer, as a primary source, is a benchmark for the aesthetic maturity of the writer, but also for the literary and social context in which he creates; (2) The reviews and impressions of the literary columnists, a somewhat narrow mirror that captures the evolution of a writer's work while it also reflects, when we put the reflections together, the evolution of the perception of the work, determined by the aesthetic and ideological mutations in the artistic and in the political society; (3) Literary histories, and political and social histories, that, at least in theory, have the advantage of rising above the work of the writer and the reactions of the literary columnists, capturing panoramic images that span across wider chronological intervals, which will

\* Eseul de față este bazat pe lucrarea *Proza românească din anii 1990 și 2000: între tradiție, modele internaționale și forțele pieței*, scrisă în cadrul proiectului POSDRU *Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate*, cofinanțat de Uniunea Europeană și de Guvernul României.

allow us to identify more clear models for aesthetic, ideological, and social movements. In the analysis, I will also follow Nicholas Breban's literary journey the threshold of the Revolution of December 1989.

Keywords: Nicolae Breban, reviews and impressions of literary columnist, the chronology of the work, the Romanian Revolution of 1989, aesthetic models, political and social history, contemporary literary studies

=====

### I.11. Un creator de tipuri

Mircea Iorgulescu îi concede lui Nicolae Breban meritul de a fi creat o serie de personaje memorabile în proza românească postbelică; printre ele – Grobei (din *Bunavestire*), Rogulski (din *Don Juan*) și copilul Herbert (*În absența stăpânilor*). Astfel de „creatori de tipuri” ar mai fi doar Caragiale, G. Călinescu și Marin Preda, în literatura română: „Nicolae Breban este unul dintre pușinii creatori de personaje memorabile din proza românească postbelică. Fiecare dintre romanele lui a îmbogățit galeria tipologică a imaginarului literar autohton cu cel puțin unul sau două asemenea personaje, să le zicem și reprezentative: Cupșa, E.B., copilul Herbert, Paul, Krinitzki, Miloia, Mia Fabian, doctorul Minda, Grobei, Rogulski. O atât de mare producție de «tipuri»<sup>1</sup> mai găsim, în spațiul literaturii române, doar la Caragiale, la G. Călinescu și la Marin Preda”<sup>2</sup>.

Criticul invocă, aici, și o observație a lui Nicolae Manolescu: „Cea dintâi și cea mai greu de șters impresie pe care toate romanele lui ne-o lasă este de forfotă de trupuri greoaie, masive, de densitate fizică, de elementaritate a raporturilor umane. Străzile și casele sunt saturate de ființe care mișună, se ciocnesc și

se devoră. Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat”<sup>3</sup>.

Demonii lui Nicolae Breban reprezintă, în viziunea lui Mircea Iorgulescu, „manifestări în exces ale melancoliei”, eșecuri ale încercării de apropiere umană și de „regăsire a unei comunități pierdute”: „Demonii lui Nicolae Breban, ființe sensibile, singuratic, reprezintă manifestări în exces ale melancoliei: încercări aberante de apropiere (de aici monstruoasele discuții, agresiuni, acuplări etc.), de regăsire a unei comunități pierdute, a participării, a identificării. Voind să ajungă în paradis, aceste personaje melancolice nimeresc invariabil în iad”<sup>4</sup>.

Un model tradițional pentru acești demoni melancolici ai lui Nicolae Breban va descoperi Mircea Iorgulescu în bătrânii abjecți ai lui G. Călinescu.

### I.12. *Don Juan; Amfitrion; Ziua și noaptea*

Nicolae Bârna vede în trilogia *Amfitrion* (prima serie românească de amplexare a lui Nicolae Breban de după 1989; la rândul ei, aceasta este ultima parte a trilogiei *Don Juan*, din care mai fac parte romanele *Don Juan și Pândă și seducție*) „un pariu cu o miză enormă”, în mare parte

<sup>1</sup> De observat că Mircea Iorgulescu nu vorbește despre individualități, ci despre tipuri. Am văzut mai devreme că Mircea Iorgulescu îi reproșează lui Nicolae Breban tocmai dezindividualizarea personajelor sale. Regăsim aceeași idee în *Al doilea rond*: „Nicolae Breban nu creează «indivizi», ci tipuri, serii de indivizi, eroi sau anonimi. El creează mișcări ale personalității, înălțări, supraviețuiri și căderi, abia acestea fiind energice sau latente, explozive sau aproape insesizabile” (Mircea Iorgulescu, *Al doilea rond*, București, Editura Cartea Românească, 1976, p. 225).

<sup>2</sup> Mircea Iorgulescu, *Prezent*, ed. cit., p. 195.

<sup>3</sup> Nicolae Manolescu – citat de Mircea Iorgulescu în *Prezent*, ed. cit., p. 195.

<sup>4</sup> Mircea Iorgulescu, *op. cit.*, p. 196.

câștigat de prozator. „Sub masca unor romane de mondenitate și problematică amoroasă, psihologică și socială în medii amestecate, explorată dintr-un unghi inedit – deoarece nu e vorba nici de intimism descriptiv lipsit de orizont ideatic, nici de demascare esopică a marasmului social, ambele curente în epocă – *Don Juan* și *Pândă și seducție* se vădesc, în cele din urmă, a fi întruchipări ale aceleiași obsesii privind relația individului cu sine și cu lumea. (...) Cele două cărți sunt componente ale unei macrotrilogii, *Don Juan*, a cărei primă parte nu este un roman, ci, la rândul ei, o masivă trilogie, *Amfitrion* (1994), formată din volumele *Demonii mărunți*, *Procuratorii* și *Alberta*. Deși întâmpinat de critică cu o ciudată reticență, *Amfitrion* este o întreprindere vastă, vădind o ambiție artistică temerară, un pariu cu miză enormă, în mare parte câștigat, o operă care cuprinde unele dintre cele mai bune pagini scrise de Breban”<sup>5</sup>.

*Ziua și noaptea*, prezentat de autor ca prim volum al unei viitoare tetralogii, este, după Nicolae Bârna, un roman care tratează teme „de strictă actualitate” și care are o consistență epică mai mare decât alte romane „eseistice” ale prozatorului: „[Romanul] se aseamănă, din acest punct de vedere, cu *Animale bolnave* și trimite, prin unele elemente, la *Demonii* lui Dostoievski – ilustrând din nou cota valorică a prozatorului, particularitățile tehnicii narative și ale universului tematic. (...) Ciclul este continuat prin *Voința de putere* (2001), un roman cu o încărcătură epică densă. Tematica este de strictă actualitate, iar modalitățile «realiste» și «eseistice» de investigație a realului social și sufleteșc sunt îmbunate fericit”<sup>6</sup>.

Cărțile lui Nicolae Breban au una sau două teme dominante; ele sunt, așa cum arată Nicolae Bârna, „fațetele unei experiențe spirituale” pe care scriitorul o propune cititorilor, instituindu-se pe sine ca o conștiință vizionară, într-o postură pedagogică, de „dascăl”. Opera lui Nicolae Breban este una monolitică și propune un număr limitat de obsesii personale și de tipuri

umane menite să reflecte aceste obsesii. Cele mai frecvente teme – și obsesii – sunt cele ale puterii și seducției. Complementare și corelate, puterea și seducția se manifestă în interiorul unor perechi tipice, precum stăpân-sclav și stăpân-slugă, cu varianta magistru-discipol, iar tandemul putere-seducție e întotdeauna însoțit de un al treilea factor: distrugerea reciprocă a partenerilor dintr-o pereche.

În Nicolae Breban, criticul N. Bârna vede un „reprezentant al modernității” și un „campion” al romanului total: „Reprezentant al modernității (în sensul istoric prescris al termenului, opus atât tradiționalismului, cât și avangardei ori postmodernismului), dar deloc reticent față de tradiție, nici față de cuceririle avangardei și ale postmodernismului (descoperite pe cont propriu, însușite nu prin imitație, ci prin evoluție firească), credincios formulei marelui roman total, Breban demonstrează viabilitatea acestuia, precum și putința artei zise «mari» sau «înalte» de a coexista cu evoluțiile postmoderne”<sup>7</sup>.

Dostoievski, Thomas Mann, Joyce, Proust și Nietzsche sunt modelele pe care le urmează Nicolae Breban: modele din care prozatorul împrumută idei, pe care le discută neconținut și pe care le emulează pe toate palierele prozei sale. În spatele desfășurării, adesea spectaculoase, de artificii și procedee, în spatele ambiguităților accidentale sau intenționate, proza lui Breban rămâne, după N. Bârna, una „penetrată de tragism”, o proză a „seriozității”.

### I.13. O proză aproape golită epic

Despre *Amfitrion* scrie și Gabriel Dimisianu – romanul nu ar reprezenta un eșec, ci o carte foarte dificilă, dezvoltând o proză de tip vizionar, aproape golită epic: „Nu de un eșec este vorba în cazul lui *Amfitrion* (un roman de peste 1.500 de pagini!), ci de o carte dificilă, «greă», impunând cititorului eforturi de acomodare cu formula unei proze aproape golite epic, mizând

<sup>5</sup> Nicolae Bârna, în *Dicționar General al Literaturii Române*, vol. 2, București, Editura Univers Enciclopedic, 2004, p. 660.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 661.

<sup>7</sup> *Ibid.*



totul pe tensiunea ideăției și pe ceea ce autorul consideră că este, în literatura sa, proiecție vizionară. Potrivit repulsiei resimțite față de «naturalism», despre care ne-a întreținut pe larg în *Confesiuni...*, Breban evită să facă «descripție socială», «cronică de moravuri» și chiar «psihologie», în felul romanului din secolul XIX, preocupându-se în schimb de idei și probleme, de acele soiuri de idei și probleme ce au forța de a structura vieți, destine”<sup>8</sup>.

Personajele lui Nicolae Breban trăiesc aproape exclusiv „prin ce spun” și aproape deloc „prin ce fac”: „Cu o îndrăzneală nemaiîntâlnită în proza noastră, Breban pune în funcțiune în romanele sale un discursivism nelimitat, frenetic, revărsat pe suprafețe uriașe, în disprețul aparent al oricărui principiu de echilibru. Personajele, autorul ca personaj, autorul ca autor, toți sunt discursivi în romanele brebaniene, trăind în cuprinsul acestora *prin ce spun* și prea puțin, aproape deloc *prin ce fac*. Cititorul inapt (sau neantrenat) să le urmărească elocința desigur că îi va părăsi și îndrăzneala prozatorului, de care aminteam, privește asumarea acestui risc”<sup>9</sup>.

Nicolae Breban nu scrie și nu a scris niciodată – arată Gabriel Dimisianu – cu fața către cititor; prozatorul a scris, mereu, cu spatele către cititor, altfel spus, fără să fie interesat de reacțiile sau de confortul acestuia: „Breban nu scrie, nu a scris niciodată cu fața la cititor, ci întors numai spre sine. (...) Alta a fost, în această privință, poziția lui Marin Preda. În anii din urmă, mai ales, el era foarte preocupat de reacțiile celor pentru care scrie, doritor să le vină în întâmpinare. *Delirul, Marele singuratic, Cel mai iubit dintre pământeni* sunt scrieri care fac să se vadă această dorință.”<sup>10</sup>

Gabriel Dimisianu demontează și o prejudecată a lui Nicolae Breban cu privire la stil; potrivit acestei prejudecăți, doar scriitorii mici ar „scrie bine”: „Altă falsă premisă pe care Breban construiește o teorie la care ține este aceea că scriitorii minori scriu «bine», iar scriitorii mari scriu «prost». «De aceea Mateiu Caragiale nu e scriitor mare, scrie prea bine (...) Scriitorii mari scriu prost, ca Dostoievski sau ca Marcel Proust...» Exemplele invocate nu prea sprijină teoria. Că Mateiu Caragiale este

<sup>8</sup> Gabriel Dimisianu, *Lumea criticului*, București, Editura Fundației Culturale Române, 2000, p. 145-146.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

un mare scriitor sau mic scriitor, încă se poate discuta, că Dostoievski scrie bine sau rău ne poate spune numai cine l-a citit în rusește, dar că Proust scrie prost, aceasta chiar nu văd cum se poate susține”<sup>11</sup>.

Se conturează, așadar, portretul unui prozator care aduce, în proza anilor 1960, un element de noutate – prin reluarea firului romanului de analiză psihologică, întrerupt de „obsedantul deceniu” –, dar care cultivă un stil excesiv eseistic și excesiv discursiv, care propune publicului romane extrem de stufoase, dar aproape golite de orice substanță epică, și care scrie, mereu, nu cu fața, ci cu spatele către public.

Voi discuta, separat, în secțiunea următoare, cele două monografii dedicate lui Nicolae Breban – cea a lui Marian Victor Buciu și cea a Laurei Pavel. De asemenea, voi comenta, succint, câteva afirmații ale lui Marian Popa din capitolul dedicat lui Nicolae Breban în *Istoria literaturii române de azi pe mâine*.

## II. Abordările monografice

### II.1. Nicolae Breban. Eseu despre stratagemele supraviețuirii narative

Monografiile dedicate lui Nicolae Breban suferă de un păcat comun: subsumarea discursului critic personalității și aerei subiectului monografiei. Cel dintâi lector – și, deopotrivă, lectorul ideal, cel care trebuie să-și dea verdictul final asupra valorii monografiei – pare a fi chiar autorul care face obiectul demersului monografic. Este o „pată oarbă” a majorității lucrărilor monografice de după 1989, explicabilă, pe de o parte, prin faptul că marii scriitori cărora li se dedică studii monografice sunt încă în viață și sunt foarte influenți în lumea literară. Pe de altă parte, tocmai din această cauză, orice alunecare

de la „raportarea ortodoxă” (de regulă, encomiastică) îi poate aduce criticului care scrie monografia anumite prejudecii sociale – fapt care așază, din start, un asemenea demers monografic într-o poziție ingrată.

Marian Victor Buciu își începe, așadar, monografia prin capitolul „Romancierul în conștiința criticii”, care debutează cu o înfățișare a modului în care Nicolae Breban reacționează în fața comentariilor critice: „Față de modul în care îi sunt citite cărțile, Nicolae Breban are aproape tot timpul o poziție neobișnuit de comprehensivă”<sup>12</sup>. Care sunt sursele acestei afirmații – pe ce se bazează ea? Nicio trimitere de subsol nu ne oferă un răspuns la această întrebare: cititorul nu-și poate imagina, astfel, decât că sursele sunt informații „directe”, din cercul social comun în care se mișcă și criticul, și autorul care face obiectul criticii, cerc în care autorul are o poziție socială (net) superioară criticului.

După Marian Victor Buciu, Nicolae Breban este prozatorul care așază, din nou, romanul românesc în descendența nobilă a unor Kafka, Faulkner, Durrell și Dostoievski: „Cu Nicolae Breban, romanul românesc de sub cele mai lungi vremuri totalitare reîntră într-o descendență regală, unde tronează Kafka, Faulkner, Camus, Proust, Durrell și, mai ales, Jupiterul romanului modern, rusul pravoslavnic Dostoievski. Asemenea lor, Breban își proiectează într-o lume imaginară de relații și stări psihice liminare ori absurde propria conștiință morală afectată de tragicul modern”<sup>13</sup>.

Influențele nu se opresc, însă, aici: James Joyce, Hermann Broch și chiar Noul Roman Francez ar completa lista modelelor: „La masa duhurilor tutelare răspund monodic Joyce și Broch. Nici antiromanul francez nu e ostracizat. Unele inovații vor fi resimțite de Nicolae Breban drept primejdioase și vor fi alungate precum duhurile rele, în stare să semneze pactul de aneantizare a romanului,

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>12</sup> Marian Victor Buciu, *Nicolae Breban. Eseu despre stratagemele supraviețuirii narative*, Craiova, Editura Sitech, 1996, p. 15.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 16.

expus eroic la lupte cu timpul, dar renăscând din propria cenușă”<sup>14</sup>.

Din monografia lui Marian Victor Buciu se desprinde portretul unui inovator, al unui renovator și al unui erou – un romancier de talie internațională care învie, din nou, romanul românesc.

## **II.2. Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Breban**

Același „păcat” al raportării encomiastice subjugate impresiei de cititor a lui Nicolae Breban îl vom descoperi și în monografia Laurei Pavel. Nu este nici un păcat prea rar, nici unul prea „original” (este unul dintre cele mai puțin originale păcate, am putea spune, din lumea literară românească a ultimilor 30 de ani): este un compromis inevitabil pe care un critic mai tânăr sau relativ neconsacrat simte că este dator să îl facă atunci când pornește un demers monografic despre un „mare autor în viață”. Pasiunea criticului pentru opera autorului explică, desigur, entuziasmul tonului, însă această pasiune n-ar trebui să explice nici excesul encomiastic, nici numeroasele zone oarbe în fața slăbiciunilor extrem de vizibile (semnalate de majoritatea colegilor de breaslă) ale operei.

Laura Pavel declară, încă din primele pagini al monografiei sale, că Nicolae Breban este cel mai valoros prozator român al ultimelor cinci decenii – un prozator „de anvergură europeană”: „Am optat, înainte de toate, pentru Nicolae Breban pentru că fac parte dintre cei care văd în creatorul lui E.B., Ovidiu Minda, Grobei și Castor Ionescu pe cel mai valoros romancier român al ultimei jumătăți de veac, un prozator de anvergură europeană – celălalt talger al balanței reprezentându-l, probabil, *Cronica de familie*, Petru Dumitriu”<sup>15</sup>.

Opiniile critice care așază ștacheta sub această înălțime a anvergurii europene ar ilustra,

toate, în opinia autoarei, o „pervertire prin afonizare” a discursului critic: „Au existat, în procesul receptării acestui prozator de prim rang care e Nicolae Breban, fenomene care par să țină mai mult de sfera sociologiei literare și în special de aceea, oarecum inexplicabilă, a unei pervertiri prin «afonizare» a demersului critic. (...) S-a creat, astfel, spectrul unor deformări în interpretarea operei unui scriitor care, denunțând snobismul elitist, mizează – cu succes, în ciuda oportunismului de ieri și de azi al unor critici – pe o largă și totuși selectă audiență”<sup>16</sup>.

Proza lui Nicolae Breban ar fi nici mai mult, nici mai puțin decât o proză postmodernă, iar nietzscheanismul (autodeclarat) al autorului ar fi un argument pentru „pedigriul” postmodern: „În sprijinul postmodernismului prozei brebaniene se pot aduce argumente pornind de la nietzscheanismul (adeseori declarat) al autorului *Drumului la zid*. Având acces la «versantul secund», al Ideii transumane, sau la ceea ce Nietzsche desemnează drept *Übermensch*, majoritatea protagoniștilor brebanieni aparțin unei tipologii pe care am numit-o amfitrionică. Ei sunt bântuiți de un dublu suprauman (respectiv, la nivelul hermeneuticii textuale, care o reflectă pe aceea existențială), de un «zeu» supratextual și se dau temporar la o parte, devin mai palizi, mai discreți, pentru a-i face loc (în felul în care miticul Amfitrion este doar o mască a zeului). Astfel, ei traduc tocmai renunțarea, în descendență dostoevskiană și nietzscheană, la viziunea metafizică a subiectului privit ca unitate.”<sup>17</sup>

Laura Pavel împarte romanele lui Nicolae Breban în trei categorii; prima categorie ar fi reprezentată de romanele bizantine sau poetice: „O primă tranșă – căci termenul de categorie ar putea fi prea grav și pretențios aici – ar constitui romanele bizantine. Acestea par redevabile

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> Laura Pavel, *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, București, Editura Ideea Europeană, 2004, p. 18.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 16.

<sup>17</sup> *Ibid.*

unor confesiuni artistice ale autorului, conform cărora, în descendența lui Dostoievski, relativizarea și ambiguizarea tipologică a prozei sale trebuie să ajungă până la poetic, iar «fiecare idee-persoană» să fie «fixă, inalterabilă, hieratică». Aici intră *În absența stăpânilor*, *Îngerul de gips*, *Drumul la zid* și trilogia *Amfitrion*<sup>18</sup>.

A doua categorie ar fi reprezentată de romanele „non-bizantine, sangvine sau majore”<sup>19</sup>: *Francisca*, *Animale bolnave*, *Bunavestire*, *Don Juan*, trilogia *Amfitrion*.

A treia categorie ar include romanele ex-centriche sau eseistice: „În fine, cea de-a treia tranșă include romanele ex-centriche, fără ca ex-centrismul acestora să fie și unul valoric, ci doar unul de formulă romanescă. Aici s-ar situa *Pândă și seducție*, simptomatic pentru debordanta vocație eseistică a autorului (...). Iar *Don Juan*, care aparține unui gen oarecum hibrid, al eseisticii poematice în proză, ar fi încadrabil în toate trei categoriile”<sup>20</sup>.

Autoarea demersului monografic identifică două modele de inspirație majore: unul ar fi Gustave Flaubert, iar celălalt ar fi Urmuz. Autoarea justifică asemănarea cu Flaubert făcând apel la un concept al lui Radu Petrescu: „«La Flaubert, așadar, schema romanelor urmează pe aceea a Tentației Sfântului Antoniu: un catalog al absurdităților și al platitudinilor lumii, la capătul căruia personajul, în fond fascinat, meduzat de ele, intră într-o stare de mecanicitate, de somnolență, de paralizie care nu exprimă involuția, ci dimpotrivă, căci e vorba de reurcarea la origine, e fixarea pe un singur gând simplu, care de fapt e o senzație, e o imagine, embrionul din care s-a ivit imensa varietate parcursă»». E o mișcare vizibilă și în romanele lui Nicolae Breban”<sup>21</sup>.



De Urmuz, Nicolae Breban s-ar afla doar la „un salt estetic distanță”: „Încă un salt estetic doar, și grotescul reificării poate ajunge, dincolo de contopirea cu obiectul-simbol, până la absurdul bizarelor ființe mecanomorfe ale lui Urmuz”<sup>22</sup>.

Așadar, Nicolae Breban este cel mai mare romancier român al ultimelor cinci decenii și un romancier „de anvergură europeană”. Postmodernismul, Flaubert, Nietzsche, Dostoievski și Urmuz se regăsesc printre modelele romanelor lui Nicolae Breban. Ne întrebăm: câte alte modele am putea identifica, în acest fel, și unde se situează limitele unei asemenea arheologii a referințelor?

## II.3. Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*

Capitolul dedicat de Marian Popa lui Nicolae Breban în a sa *Istorie a literaturii române de azi pe mâine* pune în pagină cea mai acidă viziune critică din cele pe care le-am trecut în revistă până acum; este, totodată, o viziune la polul opus față de cele două monografii dedicate lui

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 143-144.

<sup>22</sup> *Ibid.*

Nicolae Breban – cea a lui Marian Victor Buciu și cea a Laurei Pavel.

Nietzsche ar fi scriitorul căruia Nicolae Breban îi datorează cel mai mult: „Nicolae Breban spune: «În romanele mele există fragmente întregi din Nietzsche (...), marele și intangibilul meu maestru Friederich Nietzsche» (interviu, Cristina Rhea, *22 de martori la Destin*, Editura Curtea Veche, 2000, p. 60)<sup>23</sup>. Goethe, Dostoievski și Hegel ar fi, după Marian Popa, ceilalți maeștri declarați ai lui Nicolae Breban: „Maeștri declarați: Goethe, Dostoievski (prin problematizările dialecticii binelui și răului, dar și prin angajarea unor personaje în comentarii evanghelice) și Hegel<sup>24</sup>. Tensiunea dintre bărbat și femeie și seducția ar fi temele cele mai importante ale lui Nicolae Breban; criticul îl citează, din nou, chiar pe romancier: „Am pus accentul pe seducție, deoarece cultura astăzi în lume este dominată de motivul posesivității... Or, eu cred că, în literatură, în primul rând importantă este nu posesia, ci seducția<sup>25</sup>”.

Chiar demersurile de investigare a abisurilor psihologice, pe care alți critici le vedeau ca pe un merit cert al romanelor lui Nicolae Breban, sunt deturnate – crede Marian Popa – de o viziune paranoică, în romanele prozatorului: „Luat ca om, animalul este caracterizat prin comportament asocial, distructiv și autodistructiv, programat de impulsuri venite din ceea ce convențional se numește nivelul abisal. Astfel privity lucrurile, se pot face trimiteri la Dostoievski și la bogata literatură psihiatrică a acestui secol. Pe de altă parte, impulsurile abisale transformate în idei fixe sunt raționalizate și pot chiar să dea impresia de rațiune și inteligență, dezvoltabile paranoic cu concursul energiei volaționale în dauna unui sistem de norme care asigură competența socială<sup>26</sup>”.

Personajele ar fi reflexii ale autorului care își urmărește obsesiile: „Firește, personajele sunt și ipostaze ale autorului antrenat în desfășurări de variațiuni ale unor idei fixe. De aceea îi este și greu să propună mai mult de un personaj reușit într-un singur roman<sup>27</sup>”.

În opinia lui Marian Popa, Nicolae Breban nu numai că nu încearcă să-și stăpânească fraza, în romanele sale, dar este și incapabil să o stăpânească: „Breban nu excelează sub raport stilistic. El scrie rău românește, dar s-ar putea ca precizarea lingvistică să fie superfluă pentru că, după toate probabilitățile, el ar scrie rău în orice altă limbă și aceasta din cauza propriei structuri psihice, care-i permite și autojustificarea prin superbie radicală: «Scriitorii mari nu scriu bine, scriitorii de mână a doua scriu bine» (*Confesiuni violente*); «La nivelul stilistic scriitorii mari, cu adevărat mari, nu sunt foarte atenți, nu sunt perfecți, așa cum sunt mai degrabă scriitorii buni de mână a doua, cum e Mateiu Caragiale, un mare scriitor minor, sau alți scriitori mai mărunți. Scriitorul mare nu scrie bine la nivel stilistic, însă e mare pentru că știe să construiască bine. Cel mai important lucru în meseria noastră este să construiești» (*Interviu*, Cristina Rhea, *Europeni la noi acasă*, București, *Ars longa*, 1998, p. 54)<sup>28</sup>”.

Scăderile lui Nicolae Breban – pe palierul stilistic, dar și pe cel al narațiunii – pot trece ușor drept procedee moderniste, inovatoare: „Nici rigoarea narativă nu este de invidiat, dar licențele pot fi ușor convertite de condescendenți în efecte ale unor procedee moderne și chiar de avangardă<sup>29</sup>”. Interpretările furnizate de critică pentru a „scuza” scăpările romanelor ar fi, de cele mai multe ori, false: „Cel neinteresat de analiza psihică a autorului

<sup>23</sup> Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, București, Editura Semne, 2009, p. 770.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Cristina Rhea, *22 de martori la Destin. Interviu cu personalități ale culturii române contemporane*, Editura Curtea Veche, 2000, p. 64, *apud*. Marian Popa, *op. cit.*, p. 770.

<sup>26</sup> Marian Popa, *op. cit.*, p. 770.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 772.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 773.

așa cum se înfățișează el prin text va recurge la tot felul de interpretări pentru salvarea penibilului și neglijențelor. (...) Explicația e falsă, fiindcă nu orice intervertit și delirator este liric și nu orice lirism duce la revărsări ale dezechilibrului”<sup>30</sup>.

Marian Popa explică succesul literar și social al lui Nicolae Breban, în anii 1960-1980, prin contextul social: într-o societate doar superficial polarizată, social și politic, un scriitor suficient de perseverent va reuși să-și impună, prin insistență, propria imagine despre sine: „Practic, prozatorul este, în funcție de propriul sistem de referință, un animal sănătos, adică un monomaniac al autoreprezentării prin voința de a fi într-un fel sau altul, prin ceea ce el decide că este, fapt posibil într-o societate numai superficial polarizată social și politic, altfel vegetând la nivelul refuzărilor marginale”<sup>31</sup>.

În sfârșit, Marian Popa observă că, în perioada în care a locuit în Occident, Nicolae Breban nu a reușit să atragă interesul major al niciunui editor; succesul românesc al romancierului Nicolae Breban s-ar datora, așadar, în cea mai mare parte, contextului societății românești totalitare a anilor 1960-1980: „Este interesant că, deși penetrant, deși asumându-și un rol de contestatar politic și stabilindu-se un timp în Vest, romancierul nu s-a putut impune și nu a stârnit, acolo, interesul major al unui editor. Este deci instructivă întrebarea ficțională: ce ar mai fi Breban într-un regim politic românesc răsturnat, fie logic, fie illogic?”<sup>32</sup>.

Urmărind evoluția de după 1990 a lui Nicolae Breban, vom observa că succesul de public al romancierului este departe de a se compara cu cel de dinainte de 1989, iar popularitatea lui Nicolae Breban se limitează, tot mai mult, la un cerc literar restrâns. Un posibil răspuns al acestei rupturi ar

fi legat tot de context: societatea românească de după 1990 devine una profund polarizată.

## II.4. Nicolae Breban despre el însuși

Într-un interviu acordat lui Robert Șerban, Nicolae Breban declară: „Am visat să mă citească și mai puțin să mă asculte. Mi-a plăcut gloria romanului – nu gloria prozei sau a literaturii”<sup>33</sup>.

Romancierul nu ezită să se compare cu Nietzsche și Dostoievski, deși recunoaște că nu are forța lor de viziune: „Când mă uit la maestrul meu, Nietzsche, Dostoievski, și n-am radicalitatea lor, n-am forța lor de viziune, n-am curățenia lor intimă, îmi dau seama că sunt un biet emul pierdut într-o țară din estul Europei. Dar îmi recunosc starea, deși unii mă asigură că sunt un bun scriitor și că intru în istoria literaturii”<sup>34</sup>.

În sfârșit, Nicolae Breban face, într-un punct, o declarație aparent șocantă și care pare să confirme, cel puțin parțial, verdictul acid al lui Marian Popa cu privire la mobilurile intime ale creației romancierului: „Să nu credeți că eu nu știu cum sunt: Adică megaloman!”<sup>35</sup>.

În secțiunea următoare, voi formula câteva concluzii ale analizei și voi stabili câteva repere ale evoluției romancierului Nicolae Breban după 1989.

## III. Modele tradiționale și modele internaționale. Ruptura din momentul 1989

### III.1. Modele tradiționale

Care sunt, așadar, modelele tradiționale și modelele internaționale ale prozei lui Nicolae Breban? Și care sunt cauzele rupturii din

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Idem*, p. 773.

<sup>33</sup> Interviul acordat lui Robert Șerban, în volumul *A cincea roată*, București, Editura Humanitas, 2004, p. 12.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 9.

cariera de romancier a lui Nicolae Breban după 1989? Atunci când analizăm modelele prozei lui Nicolae Breban, trebuie să ținem cont de avertismentul Monicăi Lovinescu: ceea ce trebuie să evităm, atunci când vorbim despre proza romancierului, este acumularea de referințe nepotrivite. O listă maximală a modelelor tradiționale identificate de critica românească îi include pe Urmuz, pe Caragiale, pe G. Călinescu și pe Anton Holban, pe Hortensia Papadat-Bengescu și pe Gib Mihăiescu, pe Marin Preda. Vom exclude din start asumptiile Laurei Pavel, care îl compară pe Nicolae Breban cu Urmuz și îl integrează, în același timp, în curentul postmodern. Niciuna dintre aceste apropieri nu-și găsește fundamente valide. Mai degrabă, acest mod de a stabili apropieri arată tocmai limitele extreme ale logicii „orice poate fi asemănat cu orice”. Argumentele lui Marin Mincu, care vede în explorările psihanalitice ale Hortensiei Papadat-Bengescu un model – sau, cel puțin, un moment din istoria literaturii noastre interbelice pe care Nicolae Breban dorește să-l continue –, sunt convingătoare. Desigur, asemănarea se oprește la compararea unor indexuri de cazuri clinice; modul cum sunt analizate cazurile, consistența intelectuală a analizelor, viziunea asupra literaturii sunt foarte diferite – la cei doi scriitori despărțiți de o jumătate de veac. La fel de convingător este și Mircea Iorgulescu atunci când alătură pe Nicolae Breban unor creatori de personaje memorabile, sau de „tipuri”, precum Caragiale, Călinescu și Marin Preda. Desigur, cu mențiunea că asemănările se limitează doar la acest punct, al argumentului cantitativ; în privința calității (a personajelor, a construcțiilor romanești), Nicolae Breban nu poate fi asemănat cu niciunul dintre acești mari romancieri. Meritul cert al lui Nicolae Breban este acela de a alege – cum arăta Marin Mincu – investigarea cu metode care aparțin romanului „obiectiv” și de a consolida, astfel, linia clasică a romanului românesc. Aici, apropierea (în privința intențiilor, dacă nu a realizării) de G. Călinescu ar fi, încă odată, potrivită.

### III.2. Modele internaționale

Lista modelelor internaționale este mult mai lungă – și, parcurgând referințele critice de mai sus, putem vorbi despre un adevărat delir al identificării de modele. O listă maximală i-ar include pe Nietzsche, Dostoievski, Goethe și Hegel („maestrii declarați”), pe Thomas Mann și Tolstoi (alți maestri declarați), pe Joyce și Proust, pe Faulkner și Camus, pe Flaubert și Kafka, pe Durrell și Hermann Broch, pe Milan Kundera – și enumerarea ar putea să continue.

Un fapt incontestabil este că – așa cum arată prozatorul însuși – opera lui Nicolae Breban conține „fragmente întregi din Nietzsche” și este un continuu dialog cu filosofia lui Nietzsche; obsesia supraomului este una omniprezentă, deși dimensiunea supraomului nietzschean în opera lui N. Breban este, așa cum arată Marin Sorescu, una mai mult parodică.

Apropierea de Dostoievski o putem realiza, iarăși, la nivelul unor teme fundamentale, deși există o deosebire foarte vizibilă între cei doi scriitori, care nu ține de valoarea lor literară. Dostoievski este un prozator care explorează manifestări foarte diferite ale spiritului uman și care descoperă că spiritul uman este unul larg, infinit de larg. N. Breban, dimpotrivă, explorează, mereu, una și aceeași manifestare a spiritului uman (numită de unii critici „obsesie devoratoare” și de alții „manie sociopată”) și se limitează la a prezenta un suflet omenesc îngust, uneori extrem de îngust, limitat la raporturile de putere și la nevoia adolescentină de a fi „cel mai puternic”.

Validitatea celorlalte comparații o putem deduce din aceste două raportări la „maestrii declarați”. Da, unii scriitori moderniști au, cu siguranță, o influență asupra romanelor brebaniene, însă simpla afirmație că scriitorii mari (precum Dostoievski și Marcel Proust) scriu prost arată că orice model este asimilat de Nicolae Breban printr-un filtru foarte personal, bazat pe convingeri puternice, însă neconforme, de multe ori, cu realitatea.

Încă o dată, meritul lui Nicolae Breban este acela că pornește, în demersul său, să consolideze

linia clasică a marelui roman românesc; dacă opera sa reușește sau nu să capete o „anvergură europeană”, aceasta e o altă chestiune, care necesită o discuție separată. În orice caz, comparațiile cu Joyce, Kafka, Thomas Mann sau Milan Kundera sunt neîntemeiate.

### III.3. Ruptura – momentul 1989

Ce se întâmplă în cariera lui Nicolae Breban după 1989? Cum se manifestă ruptura despre care vorbeam la începutul acestui eseu și care sunt motivele sale?

Pe de o parte, am văzut că, în mod aparent, după Revoluția din decembrie (și după o perioadă petrecută, în anii 1980, în Germania), prozatorul își intensifică ritmul de creație. Pe de altă parte, volumele de după 1990 adună fie o cantitate mare de creații conjuncturale și perisabile (polemici și interviuri), fie exerciții în genuri și forme unde prozatorul este departe de a excela (poezie, piese de teatru). Pe terenul romanului, Nicolae Breban își prelungește, prin *Amfitrion*, trilogia deschisă de *Don Juan*; noua tetralogie, *Ziua și noaptea*, reia și dezvoltă vechile obsesii.

Punctul în care se produce ruptura este acesta: după 1990, literatura română intră, odată cu mass-media, într-o „economie de piață”, iar prozatorii sunt supuși provocării de a dialoga, pe terenul literaturii, dar și al pieței literare, cu logica economiei de piață. Acest fapt nu presupune, în niciun caz, compromisul inevitabil cu rețeta comercială însă presupune un efort de empatie cu publicul, de înțelegere a existenței desfășurate sub spiritul unei epoci diferite. Prozatorii de vârf ai anilor 1990 și 2000 sunt tocmai aceia care transpun, cel mai firesc, în romanele lor, acest spirit al epocii și care, astfel, reușesc să stea cu fața către public. Dimpotrivă, Nicolae Breban pornește, așa cum arată Gabriel Dimisianu, „cu spatele către cititor” și se întoarce și mai mult (dacă acest fapt este posibil) cu spatele către cititor.

În timp ce Nicolae Breban se adâncește în propriile obsesii, romanele lui devin și mai

groase, paginile eseistice se înmulțesc, tonul pedagogic se accentuează, iar substanța epică dispare aproape cu desăvârșire. Discursurile *ex cathedra* pretind, însă, și un public care să fie antrenat să le asculte. Vechii cititori – precum Nicolae Bârna – au acest antrenament. Noii cititori nu-l mai au și nu au nici motivația să și-l dezvolte. Gloria lui Nicolae Breban se limitează, tot mai mult, la un cerc literar restrâns, în timp ce contestatarii (în special din rândul tinerilor generații) se înmulțesc. Derapajele din discursurile publice ale prozatorului (unele cu totul nefericite și regretabile) devin, și ele, tot mai dese și-i îndepărtează pe potențialii cititori ai generațiilor mai tinere.

### III.4. Așadar, o parte din contextul rupturii este aceeași pe care o regăsim și la Norman Manea:

1.. În primul rând, mizele jocului literar în care Nicolae Breban este, în anii 1960-1980, un actor important se schimbă după 1989, iar formele de exprimare se adaptează, și ele, la o lume culturală românească devenită tot mai entropică, mai polemică și mai zgomotoasă. Entropia se manifestă prin fragmentarea lumii literare în grupuri și grupuscule: de cele mai multe ori, această fragmentare are la bază opțiuni ideologice diferite. Am văzut deja, în discuția separată despre Norman Manea, purtată în eseu precedent (*Ghilotina anilor 1990. Cazul Norman Manea*), că taberele majore ar fi cea a liberalilor multiculturali, pe de o parte, și cea a conservatorilor tradiționaliști, pe de altă parte; Nicolae Breban ar face parte, prin atitudine și opinii, din tabăra conservatorilor. Însă opțiunile ideologice sunt dublate, de cele mai multe ori, de opțiuni politice diferite, iar aceste opțiuni sunt adesea pur conjuncturale. De aici, fragmentarea taberelor în grupuscule și minigrupuscule, pe de o parte, și războaiele foarte frecvente din cadrul aceleiași tabere (conservatorii „de stânga” se luptă, violent, cu cei „de dreapta”). Zgomotul derutează, entropia consumă și risipește energiile creatoare. Polemica și fragmentaritatea

impun, la rândul lor, forme de exprimare fragmentare: eseu, pamfletul, scrisoarea, interviul, eseu, amintirile și memoriile vor fi, și pentru Nicolae Breban, instrumente polemice mai „la îndemână” decât romanul.

2. În al doilea rând, discursul criticii literare care îl susținea, așa cum am văzut, cu multă bunăvoință (și, am putea spune, uneori chiar cu multă condescendență) pe Nicolae Breban în anii 1960 și 1970 se va fragmenta, odată cu căderea comunismului. Faptul este explicabil, dacă ținem seama că, pe de o parte, miza frontului comun al criticii – apărarea romanului modern în fața criticii inchizitoriale și protocroniste a regimurilor Dej și Ceaușescu – dispăre, și, pe de altă parte, unitatea lumii literare se pierde și ea, odată cu fragmentarea taberelor despre care vorbeam la punctul anterior. Unii dintre foștii apărători ai lui Nicolae Breban vor trece în tabăra contestatarilor sau vor prefera să păstreze tăcerea atunci când prozatorul va publica noi volume. Unii critici (precum Marian Popa) îi vor pune sub semnul întrebării întreaga valoare estetică a prozei sale, până la „înmulțirea ei cu zero” (de același „tratament” am văzut, în eseu amintit, că are parte și Norman Manea). Tinerii critici se vor arăta, mai toți, reticenți față de proza lui Nicolae Breban.

### **III.5. O altă parte din acest context este specifică, însă, cazului Nicolae Breban:**

Prozatorul adoptă, după cum am văzut, instrumentele polemice mai eficiente în războaiele ideologice: eseu, pamfletul, interviul etc. Noul război dintre tabere și cultura română care in-



tră sub semnul mass-media impun un efort de adaptare pe care prozatorul reușește, parțial, să-l facă, pentru a rămâne un actor important în jocul literar și politic. Însă Nicolae Breban nu mai dorește – sau nu mai reușește – să facă același efort pe terenul romanului. Rămânând cu spatele către cititor, prozatorul ratează o oportunitate importantă. Vorbim, în fond, despre un efort de adaptare, un efort care se va dovedi incompatibil cu o personalitate precum cea a lui Nicolae Breban.

Nicolae Breban rămâne un prozator important în contextul unei epoci, prin rolul său de pionier în procesul lent de recuperare a problematicei psihologice în romanul românesc și de reînnoire a unui fir semnificativ al romanului modernist, după „obsedantul deceniu” prin statutul său de prozator „de cursă lungă” al unei generații de poeți și printr-o capodoperă a romanului modernist, lăudată unanim de critică și „adoptată” drept model chiar de scriitorii optzeciști: romanul *Bunavestire*. ■

MIHĂIȚĂ STROE

Teolog

Theologist

e-mail: st.mihaita@gmail.com

## Lungul drum spre casă

### 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

Noaptea, când tramvaiele visează în depouri, iar autobuzele de noapte moșăie aproape definitiv în capetele de linie, când la ferestre se mai pot desluși doar televizoare uitate pe posturi de știri sau de sport, când unii bărbați pot fi zăriți în maiou fumând pe balcon și

desenând cu ultimul chiștoc punctul de final al zilei în centrul unor scrumiere improvizate, când tomberoanele sunt duse spre porți târâș-târâș pe roțile lor înțepenite sau rupte, asemenea unor suferinzi cu probleme locomotorii, abia atunci – noaptea – mi se face teribil de dor de cerul limpede de deasupra casei părinților

mei. Noaptea, cerul orașelor mari e opac și te imploră să dormi și să uiți. Dar ar fi bine să ne amintim, înainte să adormim, că părinții noștri îmbătrânesc chiar în timp ce noi așteptăm la cozi în Mega Image-uri.

Recent, mai degrabă astfel de momente și sentimente mă mai conving să las la o parte ceea ce mi se pare a fi programul meu „obligatoriu” și să trec pe acasă, pe la ai mei. Din ce în ce mai rar o fac și nu știu dacă de vină sunt cele 4-5 ore parcurse cu trenul și autobuzul, pe care le-aș putea considera pierdute. Adevărul e că, abia când sunt deja în mișcare, pe drumul spre casă sau cel de întoarcere, mă cuprinde un sentiment de capitulare plăcută în fața timpului care sapă surd și orb prăpastii între oameni și zilele lor. Dacă s-ar fi inventat teleportarea, presupunând că ar fi instantanee, nu știu *cum* sau mai precis *când* ar mai avea loc acea adaptare la imaginea care mi-a rămas bătută în cuie acasă, unde încă sunt privit ca un copil ce trebuie menajat pe cât posibil. M-aș simți un impostor și un străin, care, venit din agitația Capitalei, bolnav de toate anxietățile ei, nu poate înțelege problemele și grijile de acasă, cu lipsa ploilor care amenință culturile agricole, cu graurii care strică via sau cu coropișnițele care subminează răsăturile. Din cauza asta, lungul drum spre casă, indiferent cât durează, cred că e și unul al transformării.

Paradoxal, sunt orașe grandioase din care rămân doar câțiva centimetri pătrați de magnet pe un frigider și sunt locuri de baștină de o banalitate inimaginabilă, pe care la răsvisăm până la saturație. Diferența o face cât investim din noi în fiecare dintre ele. Eu mă număr printre cei care, la un meci de fotbal, țin cu echipa mai slabă. Nu mă miră, deci, că rezonез mai degrabă cu locurile decadente, cu mahalalele, decât cu locurile primenite și sclipitoare. N-o să iert niciodată orașele care m-au făcut să mă simt turist. Călătorind, Buzăul a devenit un oraș din ce în ce mai mic, dar, o foarte mare perioadă de timp, în el a încăput tot. Pe aici trece drumul spre casă.

La gura de vărsare a Drumului Județean 220 în Drumul Național 2, care leagă, prin Buzău, Bucureștii de Moldova, în locul în care, am aflat mai târziu, când am crescut, că se cheamă Poșta Călnău, începea mereu visul. După drumul flancat de plopii de la ieșirea din sat erau cam 10 kilometri în linie dreaptă pe care îi savuram de pe bancheta din spate a *Gălbioarei* noastre, o Dacia 1300 crem din anii '70. Mersul cu mașina era un eveniment cu care numai Drăgaica (bâlciiul anual) putea rivaliza. În cele 15 minute, cât dura, puteam să jur că volanul se afla doar la mine în brațe. Sau nu, conduceam mașina cu puterea minții, iar cu brațele salutam pietonii, care erau spectatorii cursei la care participam. Pot să îmi amintesc cu precizie fiecare mașină pe care am depășit-o vreodată, ba insist că îi cunoșteam dinainte pe toți ceilalți șoferi. De pe bancheta din spate am câștigat zeci de medalii, încât, de la greutatea lor îmi aplecam capul când treceam, la final, prin podul de la Mărăcineni, nu că mi-ar fi fost frică. Așa că visele copilăriei mele țineau de la Poșta Călnău până la podul de la Mărăcineni. Zece kilometri, atât. Recent am văzut că, pe lângă podul aproape distrus de la Mărăcineni, sutele de plop de pe marginea drumului au fost tăiați. Doar că, înainte să dispară, nu s-au transformat în bușteni, ci în niște morți pe care oamenii se făceau că nu îi mai cunosc. Și, așa, amintirile mele vechi au rămas fără ambele margini. Dar nu cumva chiar asta e definiția amintirii?

Mai târziu, în adolescență – vremea răzvrătirilor –, același drum l-am simțit altfel. Soarele orbitor, care invadea bancheta din spate a Daciei 1310 prin geamul lateral, strica o mândrețe de scenă-clișeu. Pur și simplu nu puteam privi pierdut spre peisajul plicticos al Buzăului, așa cum s-ar fi convenit pentru un condamnat la moarte, pe ultimul său drum. Deși nu-mi dădeam seama erau, cumulativ: 2006, prima zi de liceu, 15 ani, internat de băieți, seminar teologic, atmosferă strictă, dogmatică, cor, cantină. Pa, viață! Și momentul meu de *drama-queen* nu se putea desfășura din cauza unui apus stupid — apusul ăla avea să însemne

Însăși copilăria mea. Îmi adusesem de acasă o Biblie, o pernă cu fulgi de găscă, o geantă de haine și provizii pentru un stomac deja întors pe dos. Când mi-am revenit eram într-un dormitor cu 13 necunoscuți care formau deja alianțe și armistiții. Ai mei m-au părăsit acolo și nu m-au mai luat niciodată înapoi, cel puțin nu pe acel Mihai pe care l-au lăsat. Totuși, în acea seară am strâns câteva mâini de care încă mă agăț. Unele mâini au acum verighete, altele au sute de kilometri lungime, altele au mâneci de reverendă sau *badge*-uri de corporație. În zilele în care am impresia că nu știu cine sunt, urmăresc înapoi firul acestor mâini care mă țin și-mi amintesc că eu sunt cel care, în 2006, n-a putut să plângă în mașină. Atunci m-am născut, pentru că acel condamnat la moarte a murit înecat de soare pe o banchetă de Dacie. Eu m-am născut între 13 necunoscuți.

Acum merg acasă doar pentru părinți. Când ai copii începi să umbli cu centrul de greutate în afara ta, expus, pentru că zona pe care trebuie s-o aperi nu mai face parte, fizic, din tine. Asta se traduce de multe ori în borcane de zacuscă trimise cu trenul, lacrimi vărsate la spatele casei, gogoși când copilul e acasă, gogoși ipotetice ca să vină acasă. Mi-e lesne să vorbesc din acest capăt al podului, din poziția de copil, pentru că eu sunt beneficiarul tuturor privilegiilor. Și dintre toate, dacă ar fi să aleg unul, acela ar fi zâmbetul maică-mii. Când mai merg acasă, indiferent cât de matinal aș fi, când mă trezesc, mama e deja în picioare. Chiar dacă sunt morocănos, mă întâmpină mereu cu un zâmbet ireal. Indiferent dacă are o zi proastă sau încărcată, dacă o doare ceva și nu zice, dacă știe ceva ce eu nu știu, sau dacă se gândea la altceva, eu îmi primesc, fără excepție, zâmbetul. Nu știu de unde îl adună, nu știu din ce îl pregătește, dar el rămâne undeva și continuă să ardă zile, săptămâni, luni. Din păcate, viața mamelor se măsoară tot în ani. Și va trebui să învăț și eu zâmbetul acela, pentru că, atunci când borcanele de zacuscă și gogoșile nu vor mai veni, eu sunt cel care va vărsa lacrimile în spatele casei. ■





Tel. 318.24.38; 318.81.06

E-mail: [edituraexpert@gmail.com](mailto:edituraexpert@gmail.com)  
[office@fnsa.ro](mailto:office@fnsa.ro)

caiete  
**critice**  
vă recomandă:

