

caiete critice

40
de
ani

9 771220 635006

Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

NR. 11-12 (385-386) • NOIEMBRIE-DECEMBRIE 2019

GISELE VANHESE:

**MALHEUR ET RÉGÉNÉRATION DE L'EUROPE
DANS LA PERSPECTIVE FÉMININ**

GEORGE BANU:

HYBRIDATION

DOSAR:

**DECEMBRIE 1989.
REVOLUȚIA ÎNCHIPUITĂ**

ANGELA MARTIN:

**UN METODIC FĂRĂ METODĂ
SAU DESPRE TRANSPARENȚA
FĂRĂ OBSTACOL**

GEORGE NEAGOE:

**NUNTĂ ȘI NUNTIRE ÎN POEZIA LUI
ION BARBU: AMANTA, AMICUL ȘI NAȘUL**



Nae Ionescu (I)

Fragmente critice de Eugen SIMION



caiete critice

Numărul 11-12 (385-386) / 2019

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

Revistă indexată CNCS (B), Scipio, Erihplus

REDACȚIA:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ
secretar de redacție

Bianca BURȚA-CERNAT

Ștefania MIHALACHE

Oana SOARE

Andreea TELIBAN

Paul CERNAT

Alexandru DUMITRIU

DTP: Mihăiță STROE

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC:

Mihai CIMPOI

Jacques DE DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Radivoje KONSTANTINOVIĆ (Serbia)

Michael METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Evanghelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Basarab NICOLESCU

Eugen SIMION

Virgil TĂNASE

Dumitru ȚEPENEAG

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

ERIHPLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

SCIPIO
SCIENTIFIC PUBLISHING & INFORMATION ONLINE

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

CUPRINS

11-12 / 2019

3

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION

Nae Ionescu (I)

Nae Ionescu (I)

16

A GÂNDI EUROPA

Gisèle VANHESE

Malheur et régénération de l'Europe dans la perspective féminine

Neșansă și regenerare a Europei din perspectivă feminină

24

George BANU

Hybridation

Hibridare

30

„CAIETE CRITICE” 40 DE ANI

Alexandru DUMITRIU

Eugen Simion: „Am vrut să fac prin Caiete critice o școală de critică literară și să apăr literatura de toxicitatea politicii”

Eugen Simion: “I wanted to create, with the help of Caiete critice, a school of literary criticism and safeguard literature against the toxicity of politics”

40

DOSAR

Andreea TELIBAN

Decembrie 1989. Revoluția închipuită

December 1989. The Fictionalized Revolution

42

Mihnea Bălici: Bunavestire

Mihnea Bălici: The Annunciation

47

Teona Galgoțiu: Pact ratat

Teona Galgoțiu: Failed Agreement

43

Elena Boldor: Revoluții

Elena Boldor: Revolutions

49

Cosmina Moroșan: Rezoluții la Dorohoi

Cosmina Moroșan: Resolutions in Dorohoi

44

Lucian Brad: Fragment dintr-o mască

Lucian Brad: Fragment of a Masque

51

Cătălina Stanislav: Mimi

Cătălina Stanislav: Mimi

45

Andrei Dósa: Revoluție la baraj

Andrei Dósa: Upheaval by the Dam

52

Alex Văsieș: Perfidul animal, cameleon lipicios

Alex Văsieș: The Treacherous Animal, Sticky Chameleon

55

Ileana GAE

Tabloidele și expresivitatea șablonardă
Tabloids and the cliché-like Language

LIMBA ROMÂNĂ DE AZI

59

Andreea TELIBAN

Petale bucureștene din Florile răului. Primele ipostaze ale poeziei lui Baudelaire în România
Petals from the Flowers of Evil. The first Hypostasis of Baudelaire's Poetry in Romania

COMENTARII

69

Andreea APOSTU

Guillaume Apollinaire. Arlechinul trist și trismegist
Guillaume Apollinaire. L'arlequin triste et trismégiste

75

Angela MARTIN

Un metodic fără metodă sau despre transparența fără obstacol
A Man of Method without a Method or on Transparency without Obstacle

80

Deniz OTAY

Feminismul în câteva ipostaze. Universalitate vs. diversitate
Feminism in few Hypostases. Universality vs. Diversity

86

George NEAGOE

Nuntă și nuntire în poezia lui Ion Barbu: amanta, amicul și nașul
Wedding and Marriage in Ion Barbu's Poetry: the Mistress, the Friend and the Godfather

93

Alexandru DUMITRIU

Mesianism printre viermii pământului. Romanul mineresc al lui C. Ardeleanu
Messianism among the Worms of the Earth. C. Ardeleanu's Novel on Miners

111

Mihăiță STROE

Micromonografii intersectate
Intersected Micromonographs

115

Alexandru DUMITRIU

Caiete critice. File din istorie
Caiete critice. History Pages

122

Eugen SIMION

Un dialog din 1980 cu Nicolae Manolescu despre Arghezi
A Dialogue from 1980 with Nicolae Manolescu about Arghezi

RESTITUIRI

138

Mihăiță STROE

După noaptea în care a nins
After the Night when it Snowed

SCENE LITERARE DIN VIAȚA OBIȘNUITĂ

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

Nae Ionescu (I)

Abstract

Această primă parte dintr-un amplu studiu dedicat lui Nae Ionescu aduce în atenție o latură mai puțin cunoscută și discutată a profesorului generației existențialiste. Este vorba despre ipostaza de comentator al literaturii. Deși s-a pronunțat rar și fără convingeri ferme în privința operelor literare, judecând mai cu seamă gândirea filosofică a autorilor sau a personajelor și nu valoarea estetică a cărților, Nae Ionescu surprinde, în analizele sale, prin acuitatea și paradoxul ideilor. Fiind interesat doar de mesajul ideologic sau filosofic al operelor literare, eseistul acordă aceeași importanță tuturor scrierilor discutate, fie ele ale lui Eminescu sau ale unui Dem. Theodorescu. Mai mult, filosoful care respinge filosofia ca sistem susține, în mod paradoxal, necesitatea existenței unei gândiri filosofice sistematice într-o operă literară, ignorând alte aspecte.

Cuvinte-cheie: Nae Ionescu, Mihai Eminescu, Mihail Sebastian, Mircea Eliade, filosofie, sistem filosofic, literatură, analiză

This first part of a consistent study about Nae Ionescu brings forward a less known and discussed side of the existentialist generation's professor: that of a literary critic. Nae Ionescu, although scarcely uttered less firm opinions about literary works, mainly focusing on the philosophical thinking of the authors and characters rather than the aesthetic value of the books, takes the readers by surprise regarding his accurateness and paradoxical ideas. Taking interest in the ideological or philosophical message of literary works only, Nae Ionescu renders all works important be they by Eminescu or Dem. Theodorescu. Moreover, while rejecting philosophy as a system, the philosopher paradoxically supports the importance of systematic philosophical thinking in a literary work, ignoring other aspects.

Keywords: Nae Ionescu, Mihai Eminescu, Mihail Sebastian, Mircea Eliade, philosophy, philosophical thinking, literature, analysis

* 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.

Făcând portretul spiritual al profesorului său (în postfața la volumul *Roza vânturilor*, 1937), Mircea Eliade scrie o frază care a stârnit replica lui G. Călinescu: „Când se va scrie istoria problemelor filosofiei românești, se va vedea că, vreme de 15 ani, noi am fost contemporanii Europei numai prin cursurile profesorului Nae Ionescu”. G. Călinescu se îndoiește profund de acest fapt, fără să aducă, acum, argumente. Ele vor veni în alte intervenții ale criticului mefient, de regulă, față de ceea ce el numește curentele iraționale în cultură. În cronică pe care o face la volumul citat mai înainte, se arată însă ceva mai receptiv și, prin urmare, mai concesiv cu „învățătorul” socratic pe care îl laudă, cu ardoare și cu o sinceritate emoționantă, elevii săi. Raționalistul, estetizantul G. Călinescu recunoaște în doctrinarul ortodoxismului românesc un „inventator de idei pornit spre argumentațiune și analiză logică”, dar nu-și ascunde neîncrederea față de filosofia lui care, pe urmele lui Martin Heidegger, Kierkegaard și Șestov, este „cam lirică, oarecum literară”. Așa s-ar explica faptul că ea are succes în rândul scriitorilor și nu, cum s-ar cuveni, în rândul filosofilor: „face ravagii printre poeții care văd în ea prilejul de a se văita cu pretenții metafizice și de a-și descoperi importante neliniști”.

Nu este locul de a discuta, acum, cât de întemeiată este prețuirea pe care o arată Mircea Eliade față de profesorul care, prin cursurile sale, a făcut ca românii să fie contemporani cu Europa, nu intră în discuție nici

scepticismul temperat al lui G. Călinescu față de ideile profesorului de metafizică și ale elevului său, Eliade. Spirit clasicist în sensul dat de Valéry conceptului (un stil deasupra stilurilor, școlilor, curentelor literare), Călinescu privește totdeauna cu suspiciune intruzia misticismului, magiei, reprezentările iraționale de orice fel în filosofie și, desigur, în literatură. Este o poziție justă în cultură sau este o poziție care trădează limitele rațiunii critice și, în genere, limitele raționalismului, pozitivismului în raport cu anumite fenomene – mai ascunse – ale spiritului creator? O chestiune care a fost, de altfel, debătută în epocă și va fi reluată mereu în critica literară, pentru că ea este nevoită să se confrunte cu idei și viziuni precum cele semnalate mai sus.

Să rămânem, deocamdată, la opiniile lui Nae Ionescu – profesorul generației existențialiste – despre literatură¹. O disciplină a spiritului despre care, trebuie să precizăm de la început, *profesorul de viață* s-a pronunțat rar și fără convingeri ferme. Semn că literatura nu intră în ecuația gândirii sale. Așa se explică, poate, și faptul că, în afara lui Eliade (romancier și filosof al culturii), ceilalți ucenici ai metafizicianului n-au luat în serios nici ei literatura ca operă spirituală. Noica o respinge, se știe, pe față, cu argumentul că literatura nu are concepte, iar ceea ce este fără concepte nu poate interesa pe omul conceptelor, adică pe filosof. Opinie, iarăși, profund discutabilă. Nu numai literatura intră în această categorie neglijabilă pentru spiritul obsedat de geometriile spiritului înalt. Intră și

Din articolele și rarele sale confesiuni, observăm că Nae Ionescu s-a împăcat greu cu lumea și niciodată definitiv. Este un om de acțiune și face o mică teorie în acest sens. Consideră chiar, inspirat, poate, de Bergson, că filosofia însăși este o disciplină în acțiune, nu pur contemplativă. Mai mult, consideră că însăși contemplația este o formă de acțiune a spiritului, o formă în mișcare, cu mai multe rosturi

¹ Dintr-o cronologie alcătuită de Dora Mezdrea, deduc că articolele în care filosoful face referiri la literatură sunt, mai ales, din perioada 1913-1927.



criticalitară, disciplină care nici ea nu operează cu concepte, este de părere Noica. Nici Cioran nu arată preocupare pentru literatură, decât atunci când poate să-i dovedească inutilitatea. Ce-i curios în acest refuz este faptul că și Cioran, și Noica – sceptici sau, cum am arătat, de-a dreptul ostili față de creația fără concepte – sunt, fără voia lor, prin imaginația ideilor și calitatea superioară a scriiturii lor, mari creatori de limbaj. Adică mari scriitori. Un paradox pe care l-au deprins, poate, de la profesorul lor care, se cunoaște, nu pune preț, la cursurile sale, pe frumusețea formală a discursurilor și refuză, de regulă, să le tipărească. Metoda lui – care, în fapt, se opune, cum vom vedea de îndată, oricărei metode sistematice de analiză – este să vorbească liber și să se îndoiască de toate. Căci, zice el, numai îndoiala poate ajunge la adevăr. Scrisul frumos nu reușește decât să-și cultive suficiențele și reveriile...

Încă o dată: ce gândește Nae Ionescu despre literatură și, în altă ordine de idei, câtă *literaturitate* ascunde, voit sau nevoit, opera acestui *maître à penser* care, după vorba lui Mircea Eliade, este omul care „a înțeles și a justificat tot” și tot el „a reușit să se împace cu

lumea și cu Dumnezeu”?! Din articolele și rarele sale confesiuni, observăm însă că Nae Ionescu s-a împăcat greu cu lumea și niciodată definitiv. Este un om de acțiune și face o mică teorie în acest sens. Consideră chiar, inspirat, poate, de Bergson, că filosofia însăși este o disciplină *în acțiune*, nu pur contemplativă. Mai mult, consideră că însăși contemplația este o formă de acțiune a spiritului, o formă în mișcare, cu mai multe rosturi. În privința lui Dumnezeu, se vede limpede că filosoful socratic nu-L caută, cum fac de regulă oamenii credincioși, pentru că L-a găsit deja. Așa că el încearcă să definească modul în care Dumnezeu se manifestă în lume și, mai ales, modul în care omul se poate mântui.

M-am întrebat, citind din nou articolele sale despre religie (multe și esențiale în teologia românească), dacă Nae Ionescu este sau nu un spirit autentic religios?! Întrebare ce și-au pus-o, mai târziu, prietenii lui Eliade (Cioran și Eugène Ionesco) despre Eliade însuși, care a studiat toate religiile și a scris, cum se cunoaște, o istorie fundamentală a credințelor religioase. După câte știu, istoricul religiilor n-a răspuns în chip explicit la această chestiune enorm de dificilă. Sigur este, în ceea ce-l privește pe Nae

Ionescu, doctrinar al ortodoxiei, că el Îl fixează pe Dumnezeu în centrul speculațiilor sale. Indiferent de unde pornește, ajunge la ideea de divinitate și la spiritul mistic. *Biserica* stă între om și Dumnezeu. Nașterea lui Hristos a schimbat fața antropologiei și l-a eliberat pe om din cercul de fier al unei „vecinice și întunecate robii” – este de părere el. Mistica permite *valorificarea omului din punct de vedere cosmic*. Numai că mistica a pierdut odată cu „marea întoarcere a Renașterii”. Renașterea i-ar fi redat, adevărat, omului autonomia și libertatea de a gândi liber ceea ce scolastica medievală îl împiedicase să gândească, i-a dat, deci, un alt statut, așezându-l în centrul universului, dar l-a sărăcit spiritual – zice filosoful. El revine la această idee, vom vedea, în studiul despre *Faust*, acolo unde încearcă să găsească *forma mentis* a Omului Renașterii cu care noi, răsăritenii, „nu ne-am putut identifica niciodată”. Goethe a creat, recunoaște Nae Ionescu, imaginea magnifică a Omului Renașterii în toată plenitudinea lui („acest om care poate fi tot ce poate fi ca om, pentru că nu cunoaște nimic în afară de cosmos”), însă Omul Renașterii, adaugă el, a renunțat la ceva esențial pentru ființa lui: la vocația religioasă, la sentimentul sacralului. De aici vine tragedia lui... Goethe însuși ar fi, ca și Kant („mai puțin uman”), un Om al Renașterii, un *om eroic, dar și umil*! El a încercat totul, dar n-a cutezat să-L înfrunte pe Dumnezeu. Prin toate acestea, nici el, nici Kant *nu deschid o poartă a spiritualității omenesti, ci o închid...* În consecință, marele Goethe a căzut și el în „păcatul italianesc”. Într-un chip eroic, adevărat, dar a căzut. De-abia spre sfârșit și-ar fi regăsit, ca om, drumul spre „sfânta cuvântare înspre Dumnezeu” – conchide filosoful român. O idee, să mai spunem o dată, care s-a răspândit în teologia ortodoxă română (o regăsim și la Dumitru Stăniloae) și, dacă nu mă înșel, circulă și azi în scrierile teologilor noștri. Părăsind tradiția gândirii mistice, omul occidental s-ar fi

prăbușit în istoria mărunță, pierzând legătura cu divinitatea:

„Omul acoborât din ce în ce mai mult în lumea lucrurilor, pierzând contactul cu divinitatea, din care totuși se împărtășește prin esența lui; – într-atât încât chiar pentru conștiințe religioase ridicate îngerul a devenit un ideal de perfecționare; uitându-se faptul elementar că, într-o cosmologie creștină consecventă, înger și om se mișcă pe linii deosebite; cel dintâi nefiind decât ideal de sublimare a lucrurilor; cel de al doilea, treaptă de ajungere la Dumnezeu”.

Sunt, totuși, semne că, odată cu renașterea metafizicii, criza raționalismului cartezian și diminuarea idealismului gnoseologic, spiritul mistic revine în cultura europeană, este de părere Nae Ionescu. O *revoluție spirituală* care începe în Franța și se răspândește, apoi, în toată cultura europeană. Ea își regăsește, astfel, rădăcinile religioase. Dovadă este faptul că, după simbolism și impresionism, fenomenul a cucerit mai toate formele de creație ale modernității:

„Căci și impresionismul din pictură sau muzică nu pot fi socotite – în originalitatea lor desăvârșită și în noutatea lor aproape provocatoare – decât ca semnele unei noi lumi spirituale. Evident, noua structură spirituală de conturarea căreia năvălirea scriitorilor ruși în Europa nu poate fi socotită ca străină, nu-și are codificarea ei în măsura în care cealaltă revoluție, înfăptuită în Apus odată în puritanismul englez și a doua oară în democrația franceză, și-a găsit-o în *Discours sur la méthode* sau, mai exact încă, în *Regulae ad directionem ingenii* ale lui Descartes. Dar nu e mai puțin adevărat că, de la apariția simbolismului și impresionismului francez și până astăzi, abundă în toată viața spirituală a Europei formule noi de înțelegere și de creație, cari oricât de disparate ar fi în aparență, nu încadrează totuși mai puțin o nouă structură spirituală unitară și coerentă”².

În 1926 (*Sufletul mistic*), Nae Ionescu revine asupra temei, aducând argumente din

² Folosesc ediția în curs de apariție: Nae Ionescu, *Opere*, vol. III, ediție îngrijită de Marin Diaconu și Dora Mezdrea, Fundația Națională pentru Știință și Artă, p. 256-257.

sfera religiei. Este acum de părere că procesul de „desanctificare săracă și mioapă a cerului și... umanizare a lui Dumnezeu” (cultivat de protestantism) trebuie și poate fi stopat. *Revoluția mistică* este, așadar, în marș. Ea a cuprins și arta (Cocteau, Picasso, Kokoschka, Schönberg, Brâncuși) și, prin curente antiintellectualiste, se impune și în filosofie. Chiar și în politică, zice Nae Ionescu, revoluția mistică începe să-și afirme autoritatea „prin punerea sub observație a sistemului parlamentar”, care este totalmente falimentar, cum precizează în alt loc profesorul de filosofie. El salută, oricum, emergența misticismului în domeniile spiritului și se roagă lui Dumnezeu să-i dea „geniul care să-i dea expresie”. Ca să se limpezească și să-și găsească adevărata, reala substanță și forță spirituală, misticismul are nevoie de disciplina spiritului. O idee pe care Nae Ionescu o repetă și în alte reflecții despre gândirea și practica mistică. Fără o disciplină a gândirii și fără o atitudine supravegheată sever, misticismul rămâne în starea de *bâzâială neliniștită*. Căci, scrie el: „să nu se uite că misticismul presupune o precizie și o supraveghere tot așa de severă – *cel puțin* tot așa de severă ca aceea a raționalismului scientist”...

Dacă este așa, nu-i un mare paradox să compari misticismul cu raționalismul scientist și să ceri celui dintâi exactitatea și rigoarea celui din urmă, adversarul lui cel mai radical? Este dar logicianul Nae Ionescu, care respinge principalul paradoxul („paradoxul e un lux pe care și-l pot permite oameni deștepți cari nu cred în nimic și se complac în diletantism”), îl folosește în chip curent (și, trebuie să recunoaștem, îl folosește cu talent) când este vorba de fenomenele spiritului: le analizează în stilul și cu metodele logicii

raționale. Nu-i un spirit liric și fraza lui precisă, tăioasă se ferește sistematic de podoabele „oarecum literare”. Mizează pe frumusețea exactității și a deducției. Nae Ionescu, care studiază matematicile, poate fi socotit un precursor în filosofia românească și din acest punct de vedere. A reușit? Nu mă încumet să răspund, pentru că îmi este greu să accept că Dumnezeu poate fi justificat științific. Ceea ce este sigur este că speculațiile filosofului supărat pe Renaștere rămân și provoacă și azi spiritul nostru. Să semnalăm faptul că, în privința desacralizării omului de după Renaștere, Mircea Eliade are altă opinie, și anume: omul nu și-a pierdut niciodată sentimentul sacralului.

Din îndepărtata societate primitivă și până azi – în epoca modernității – omul a continuat să poarte cu sine (în sine) un sentiment al miticului și, deci, al sacralului, salvându-i, astfel, sufletul și spiritul.

Să reținem, înainte de a ajunge la literatură, alte câteva idei. Să începem, de exemplu, cu „spiritul european”. Opinia filosofului este că el este „un conglomerat de spiritualități” și nu „o realitate unitară”. De aici, trage concluzia că „Europa nu există”, pentru că nu există unitatea ei spirituală.

Europa este, așadar, „o ficțiune”, iar noi, românii, n-am făcut, de la 1848 încoace, decât să ne întrebăm mereu ce zice Europa despre noi, „fără să ne întrebăm un singur moment ce este această Europă și dacă într-adevăr ea există”. Mai mult, de aproape o sută de ani, nu facem decât să introducem în realitățile moldo-valahe „anumite forme de viață apusene”. În articolul *«Internaționala» sub glugă* (18 decembrie 1930), Nae Ionescu respinge categoric ideea sincronismului susținută de liberalii din ramura

Ca să se limpezească și să-și găsească adevărata, reala substanță și forță spirituală, misticismul are nevoie de disciplina spiritului. O idee pe care Nae Ionescu o repetă și în alte reflecții despre gândirea și practica mistică. Fără o disciplină a gândirii și fără o atitudine supravegheată sever, misticismul rămâne în starea de bâzâială neliniștită

C.A. Rosetti – Ion Brătianu. El este de partea *organiciștilor*, susținând că o cultură serioasă nu se poate construi decât pe baze autohtone. Se întâlnește aici cu Maiorescu, Eminescu și Iorga, cu un punct de vedere însă mult mai radical, implicând în acest proces – după el, primejdios – întreaga politică a statului român modern. Iată ce scrie el într-un pamflet (*În numele cui*, 1932), împotriva formelor fără fond și a subordonării românilor față de Occident:

„Se face la noi o politică abstractă și năroadă gândită de un cap de papagal pentru cetatea cucilor din nourii. Că se risipesc cu inconștientă îndobitocită în occidentalism, minunatele energii ale unei rase harnice, cinstite, cuviincioase, bogate în ignorate adâncimi sufletești. Că creierul de maimuță, al unei «cea dintâi generație în ghete», a creat pentru gospodărirea acestor energii un stat caraghios, trândav, incorect, parazit și paralizant, sărăcind prin pretenții înfumurate de mahalagiu parvenit, o țară dăruiată de Dumnezeu cu toate bunurile pământești. Că, mentalitate de slugi proaste, am băgat țara și sufletul ei slugă la dârloagă, am renunțat la demnitatea noastră de oameni ai lui Dumnezeu cel puțin ca oricare alții, am încrucișat cultura noastră reală, veche de o mie de ani, puternică în adâncimea ei, cu tot felul de civilizații lipsite, față de noi, de orice connaturalitate, creând astfel oribile corcitură sterpe și ridicule”.

Și, în continuare, convoacă pe Dumnezeu în sprijinul indignării sale în fața acestui *scandal împotriva firii noastre*, provocat de slugile Occidentului, aici, în spațiul spiritualității răsăritene. O ofensă pe care filosoful o respinge categoric:

„Să ne dezmeticim. Să ne dăm seama că nimic nu se poate crea decât în ordinea firească

a lucrurilor. Să ne aplecăm atenți, umili și înțelegători asupra realităților noastre. Să cunoaștem cum ne-a făcut Dumnezeu și unde ne-a așezat Dumnezeu. Și din voința Lui, adică din legea noastră, să scoatem îndreptările pentru orânduirea vieții noastre”.

Punctul lui de vedere în privința Occidentului și a relațiilor noastre cu el este, desigur, mai mult discutabil, când nu este de-a dreptul fals. Refuză, cum am precizat deja, mai toate ideologiile politice și literare. Acceptă doar pe acelea în care se manifestă *primatul spiritului*, în mișcarea sămănătoristă, de pildă. Din junimism nu reține decât pe Eminescu, singurul care gândește organic. Ar fi gândit și acesta, cu timiditate însă, problema evoluției organice a civilizației și a culturii noastre, n-a ajuns la o formulă coerentă și expresivă. Ceilalți junimiști n-au un

Punctul lui de vedere în privința Occidentului și a relațiilor noastre cu el este, desigur, mai mult discutabil, când nu este de-a dreptul fals. Refuză mai toate ideologiile politice și literare. Acceptă doar pe acelea în care se manifestă primatul spiritului, în mișcarea sămănătoristă, de pildă. Din junimism nu reține decât pe Eminescu, singurul care gândește organic

principiu creator pe care poți să te bizui. Așa să fie? Nu are Maiorescu o gândire coerentă, un *principiu creator* în tot ce face și în tot ce scrie în favoarea evoluției organice a culturii? Nae Ionescu politizează enorm dezbateră ideologică și, în afară de Iorga (și de „Sămănătorul”), nu admite nimic: nici pe conservatori, pentru că nu sunt suficient de autohtoniști, nici pe tradiționaliști spirituali, pentru că tradiționalismul cultural nu-i suficient de spiritualizat și nu are un efect practic (oarecare simpatie are pentru Constantin

Rădulescu-Motru, teoreticianul *românismului*, dar se desparte la un moment dat și de el), în fine, Nae Ionescu este, categoric, împotriva sincroniștilor, din motivele arătate mai înainte.

Este și contra poporaniștilor de la „Viața Românească”, pentru că mișcarea lor „a luat forma hibridă a unui țărănism încadrat în formele democrației contractuale apusene, cu

puternice reflexe din lumea materialismului istoric”. Un nou paradox, formulat acum de un doctrinar al țărănismului. E drept, un țărănism bazat pe credință, în contradicție chiar cu liderii Partidului Național-Țărănesc (în speță cu Iuliu Maniu). Ideologul care umblă fără modele prin „ponoarele filosofiei” este nemulțumit de modul cum gândesc mai toți cei de dinaintea lui în sferă socioculturală și politică. Își exprimă refuzul pe puncte: e împotriva *social-democratismului saint-simonian* al doctorului Lupu (disident în Partidul Național-Țărănesc), împotriva *liberalismului ca metodă materialist-istorică*, este contra *poporanismului haotic* (C. Stere), contra *juridismului și legalismului josefian* (Maniu) și, fiind, în genere, împotriva mentalității liberale, susține (în 1930) *noua mișcare stradală* care, în alianță cu *neo-scolastica* (o noțiune nouă în limbajul filosofului), luptă pentru „neutralizarea spiritului protestant al Renașterii pe care s-a constituit civilizația actuală europeană și – artificial – și cea românească”.

Rămâne doar Iorga, părintele spiritual al generației tinere (generația războiului), pentru că acesta recomandă *autohtonismul* și, cum am văzut, *primatul spiritului* asupra economicului. El ne-a precizat drumurile și tot el, istoricul profetic, ar fi pus bazele civilizației românești:

„Primul deci, care a isbutit să arunce fundamentele adevăratei civilizații românești a fost profesorul Iorga, și anume în acțiunea întreprinsă la «Sămănătorul». Meseria, temperamentul și structura lui spirituală îl indicau de altfel. Și astfel am aflat că statul românesc și civilizația românească nu se pot ridica decât pe autohtonism, adică pe punerea în valoare a specificului românesc, și nu au decât un izvor de alimentare – clasa țărănească”.

Pe lângă N. Iorga – „acest vizionar al destinelor”, cum îl numește, inspirat, într-un articol din 1933 (*Revizuirea tratatelor*) –, simpatia lui Nae Ionescu merge și spre Vasile Pârvan. Vede în autorul *Geticii* un gânditor care cumulează virtuțile spiritului erudit cu virtuțile spiritului mistic, „nobil și adânc”, un om de știință „de proporții mondiale”, un profesor



„incomparabil”, în fine, un *intemeietor* statornic preocupat de „înțelegerea existenței românești” (observație care trebuie reținută). Mai înainte, în 1923, când apare volumul *Memoriale*, Nae Ionescu îl declară pe autor *unic* în cultura română, descoperind în paginile lui un mare înțelept existențialist:

„În ea, pentru prima oară, sufletul străluminat de suferință al rasei noastre încearcă să se închege într-un sistem propriu nu de filosofie, ci de înțelepciune. O grozavă și covârșitoare tristețe se desprinde de pe pagini. Cuvintele *Laus vitae* care deschid cartea sună, în cele din urmă, a paradox. Căci, a te ridica deasupra vieții – așa cum izbutește să o facă autorul – însemnează a o stăpâni, a putea să o afirmi sau să o negi. Și nu cunosc încă pe gânditorul care, stând la răscrucea ăstor două drumuri, a *putut* să-l aleagă pe cel dintâi, *Panta nenikken* pot spune înțelepții și despre ei înșiși. Ei au toate biruințele; afară totuși de una: aceea care să le dea posibilitatea de a trăi. O minunată lucrare, grea de gânduri; la fiecare pas, amănunte vii deschid perspective și deslușesc înțelesuri mai adânci. Fapte triviale devin semnificative. Lucruri pe lângă care

trecem în fiecare zi se descopăr a fi chei de boltă ale existenței”.

Aceeași prețuire o arată, dintre elevii filosofului, Mircea Eliade și Mircea Vulcănescu, văzând în Pârvan un model spiritual pentru ei și, în genere, pentru *generația tânără*, aceea care, la moartea filosofului-istoric, se pregătește să definească *o nouă spiritualitate*, bazată pe trăire, experiență, religiozitate etc. *Laus Vitae* este, pentru acești tineri care vor să schimbe viața spirituală a României, un punct de plecare.

Revenind la simpatiile și antipatiile intelectuale ale *profesorului de viață*, trebuie spus că el însuși își face, indirect, un portret doctrinar prin ceea ce am putea numi *refuzurile, negaționismele sale*. Multe și esențiale, începând – am reținut deja – cu cartezianismul și încheind, să zicem, cu scientismul și, în latură ideologică și politică, cu democrația și teozofia. Cu tot ce există, adică, în lumea spiritului. Un exemplu: combătând francmasoneria (ca stare de spirit și expresie a protestantismului!), filosoful este de părere că lupta antimasonică este inefficientă și, deci, inutilă dacă ea nu este însoțită de lupta:

„Împotriva individualismului liberal, a știentismului, a cartesianismului și kantianismului, a democrației, a monarhiei constituționale și republicanismului (cari structural sunt aproape același lucru), a socialismului, a protestantismului religios de toate formele, a romanismului, dar și a galicanismului catolic, a misticei individualiste de la Fericitul Augustin până la Francisc din Assisi, a kabalisticeii, a teozofiei, a asiaticismului panteist, a umanitarismului etc., etc, a tot ce este rațiune uscată față de *plinătatea trăirii*, a tot ce este mecanism față de bogăția polimorfă

și fecundă a vieții. Iată – așa înțelegem noi problema. Și asta hotărăște atitudinea noastră față de ea. În tot ce voi fi scris sau spus în ultimii cincisprezece ani nu e un rând, o vorbă care să decurgă din spiritul acesta protestant”.

Indirect, dar perceptibil, filosoful își face, zic, autoportretul doctrinar, moral și spiritual. El este construit, repet, din refuzuri. Un portret care acumulează cu oarecare voluptate toate negativitățile spiritului, de la protestantism (oaia neagră a doctrinei creștine a lui Nae Ionescu) – după cum se vede – până la mistica franciscanismului. Ce rămâne, atunci, dincolo de toate acestea? Rămâne existențialismul ortodoxist al filosofului român, pornit împotriva tuturor curentelor de gândire veche și actuală (pentru timpul său). Gândirea lui depășește gândirea *evoluției*

organice din secolul al XIX-lea (Kogălniceanu, Eminescu, junimiștii, în genere), mergând spre un *autohtonism* radical sau, cum îl numește E. Lovinescu în *Istoria civilizației române moderne*, cu privire la concepția lui Eminescu, spre un *tradiționalism integral*, complet ostil curentelor occidentale.

Ce loc ocupă literatura în structura acestui negaționism masiv și ireversibil? Deocamdată literatura nu intră în portret, în afară de referirea vagă la *romantism* și – în alte fragmente confesive – la orientarea ei (nefastă, umilitoare – este de părere, s-a văzut, doctrinarul gândirii răsăritene!) spre cultura occidentală. Mai ales față de cea franceză, de la care împrumutăm cu obediență formele și temele. O idee, evident, restrictivă, fundamental retrogradă, orgolios autohtonistă. Ceea ce nu-l împiedică pe filosoful culturii să consulte pe filosofii occidentali și, cum s-a dovedit ulterior, să

Profesorul de viață își face el însuși, indirect, un portret doctrinar prin ceea ce am putea numi refuzurile, negaționismele sale. Multe și esențiale, începând – am reținut deja – cu cartezianismul și încheind, să zicem, cu scientismul și, în latură ideologică și politică, cu democrația și teozofia. Cu tot ce există, adică, în lumea spiritului

împrumute uneori masiv idei (teza lui de doctorat este o dovadă). Ce-l deosebește pe profesorul de metafizică de elevul său, Cioran – în această respingere radicală a sistemelor – este, întâi, faptul că el (profesorul) crede, totuși, în ceva din ceea ce există în lumea spiritului, și anume religia ortodoxă și, în al doilea rând, îi desparte simțul creației, mai exact: creația din interiorul negației. Profesorul este un ideolog pătimăș și radical, este și un profesor de metafizică dublat de un logician irepresibil, Cioran este un metafizician al negației și, în stilul său paradoxal și strălucitor, un veritabil creator. Fraza lui Nae Ionescu este seacă, strict ideologică, în timp ce elevul – un nihilist total – creează o mitologie a negației, adică o superioară literatură moralistică...

Literatura, spuneam, a intrat rar și neconcludent în atenția metafizicianului care, cum s-a putut reține și din fragmentul reprodus mai înainte, respinge *rațiunea scolastică* în favoarea *trăirii* directe a „bogăției polimorfe și fecunde a vieții”. Este limpede, el nu vrea să facă literatură și nu este deloc interesat dacă ceea ce scrie (în gazete) sau ce spune la cursuri despre metafizică este original sau nu. Căci ce este această „lipsă de originalitate” – întreabă el în *Prefața* de la *Roza vânturilor*. Și, mai departe: ce poate să fie originalitatea pentru

un om care vrea „să-și trăiască gândurile”, fără obsesia originalității? Și, tot el, strivind mitul originalității pe care îl cultivă literatorii de toate felurile:

„A fost lipsit de originalitate când – fără să cunoască *Elementele* lui Euclid – a construit din capul lui aceste «Elemente»? Sau e, poate, lipsit de originalitate actul meu de conștiință când am văzut luna pe cer, pentru că luna asta a mai fost

văzută și de alții? Ce e asta «originalitate», mă rog – patent de exploatare, sau prospețime de viață?”.

Și, ca să întărească această analogie (în paranteză fie spus, suspect de vanitoasă!), aduce ca argument suplimentar umilința atitudinii și scriiturii sale. O orgolioasă umilință, după cum se va constata:

„Eu știu că nu m-am născut din capul lui Jupiter – și cu atât mai puțin gata înarmat, ca Pallas Athene. Știu doar atât, că sunt un biet om care încearcă să înțeleagă ceea ce se petrece în jurul lui, și care își dă seama că instrumentul acesta de înțelegere nu se creează decât încet-încet, printr-o atentă, umilă și stăruitoare aproximare a vieții”.

Evident, Nae Ionescu este altfel decât se recunoaște, este un spirit – s-a putut constata din cele relatate până acum și se va vedea din

cele ce urmează – sever cu alții, un teolog uneori inchizitorial, indiferent – este drept – dacă discursul său are sau nu valoare literară. Are, să mai precizăm o dată, nu prin frumusețea frazei (este un anticalofil incoruptibil), ci prin acuitatea ideilor și paradoxul lor. El nu vrea să producă plăcere estetică la cursuri sau prin articolele din gazete, vrea doar să pună mintea tinerilor în mișcare, să le ridice probleme pe care nici el, profesorul, nu le poate

soluționa... El aspiră, așadar, să ajungă înțelept pentru a putea înțelege înțelepciunea vieții. Un sofism, desigur, dar unul care sugerează poziția unui filosof existențialist revoltat împotriva sistemelor, conceptelor, metodelor existente... Urmează și el, aici, ideea lui Nietzsche că *orice om de sistem este suspect*. Îi place să umble liber prin „ponoarele filosofiei”. Umblă, adevărat, dar nu de tot liber, pentru că cere filosofiei fără

Literatura a intrat rar și neconcludent în atenția metafizicianului care respinge rațiunea scolastică în favoarea trăirii directe a „bogăției polimorfe și fecunde a vieții”. Este limpede, el nu vrea să facă literatură și nu este deloc interesat dacă ceea ce scrie (în gazete) sau ce spune la cursuri despre metafizică este original sau nu

sistem să aibă, totuși, un corp doctrinar. Când este tânăr (vezi corespondența lui cu viitoarea soție³), aspiră să-și creeze un sistem coerent și penetrant de gândire. Mai târziu, respinge ideea filosofiei ca știință și se arată suspicios față de sistemele clasice ale filosofiei. Acceptă ca filosofia să aibă un *corp de doctrină* („cu anumite adevăruri fundamentale sau cel puțin cu câteva indicații metodice fundamentale”), pentru ca filosofia să fie capabilă să înfățișeze soluții obiective. Pentru a reuși, ea trebuie să se subordoneze, neapărat, „personalității filosofului și necesităților metafizice care, ele, trec pe primul plan al interesului și reduc dintr-o dată «sistemul» la un simplu reflex sau, în orice caz, instrument al lor”.

Din această perspectivă, trage concluzia filosoful, se poate face *o istorie a spiritului*, dar nu (în nici un caz) *o istorie a filosofiei*. Aceasta din urmă, când se face, rămâne „o nevinovată pierdere de vreme a unor filosofi ratați și inofensivi” consideră Roberto Ardigò. De la aceste idei și, evident, de la altele mai vechi (Kierkegaard), pornește ostilitatea tinerilor filosofi din anii '30 față de „filosofia de școală”, reprezentată la noi de „bietul Maiorrescu” (Noica).

★

Cu aceste convingeri se apropie, când se apropie (repet: rar și inconcludent), promotorul existențialismului românesc de literatu-

ră – disciplina fără concepte. Fără concepte – adevărat, pentru că literatura este o operă de ficțiune –, dar cu fantasmе, simboluri și probleme care pot spune ceva esențial despre existență, în genere, și despre condiția existențială a individului. Sunt, oare, și temele esențiale ale filosofiei existențialiste? Și, dacă este așa, Nae Ionescu caută în opera literară, cum am precizat în mai multe rânduri, motive legate de cunoaștere sau de ordin moral și ideologic, nu

teme, simboluri, forme de construcție literară. Cu alte cuvinte, urmărind o piesă de teatru sau citind o carte, comentatorul nu dă despre ele judecăți de valoare estetică, ci judecăți (deseori aspre și, probabil, îndreptățite) despre gândirea filosofică a autorului sau a personajelor sale. Întrebarea este dacă asemenea mod de a citi literatura poate sau nu interesa. Poate într-o oarecare măsură pentru că vine de la șeful spiritual al unei mari generații de creație, formată din filosofi, moraliști și scriitori propriu-ziși (Mihail Sebastian, de pildă, sau Eliade), care, prin capacitatea lor de expresie, au

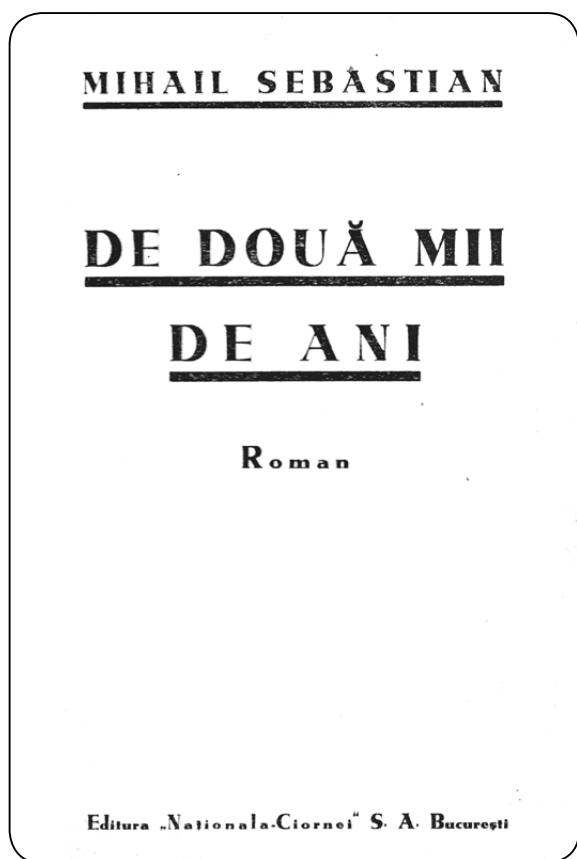
Nae Ionescu caută în opera literară motive legate de cunoaștere sau de ordin moral și ideologic, nu teme, simboluri, forme de construcție literară.

Citindu-i speculațiile din prefața la romanul De două mii de ani (speculații greu de acceptat în esența lor, pentru că pun accentul pe rasă ca element determinant, fatal, imuabil, inasimilabil, de nedepășit de un individ), nu aflăm dacă Mihail Sebastian a scris o capodoperă sau doar o modestă ficțiune ideologică

făcut din discursul filosofic un discurs strălucitor literar (Cioran, Noica ș.a.).

Cu cine și cu ce să începem? Cu prefața lui Nae Ionescu la romanul ideologic și parabolic *De două mii de ani* de Mihail Sebastian. Celebra prefață. Ea a provocat în epocă o discuție care nu s-a încheiat, în fond, nici azi. Subiectul și termenii acestei discuții sunt prea cunoscuți pentru a-i aminti aici. I-am discutat, de altfel, pe

³ Nae Ionescu și Elena-Margareta Fotino, *Correspondența de dragoste (1911-1935)*, vol. I-II, ediție, introducere, note și indice de Dora Mezdrea, București, Editura Anastasia, 1997.



larg, cu toate documentele în față, în altă parte⁴. Să spun aici doar că eseul lui Nae Ionescu, atât de controversat, nu se ocupă aproape deloc de romanul lui Sebastian ca roman (ca literatură), ci de condiția existențială a evreului în lume, ilustrată de personajul central al romanului (Iosef Hechter). Așa că, citindu-i speculațiile (greu de acceptat în esența lor, pentru că pun accentul pe *rasă* ca element determinant, fatal, imuabil, inasimilabil, de nedepășit de un individ), nu aflăm dacă Mihail Sebastian – elev al profesorului care-i discută acum destinul – a scris o capodoperă sau doar o modestă ficțiune ideologică.

În eseul citat, vine vorba mereu despre religie și despre conflictul dintre religii. O temă „năistă” (un termen care circulă în anii '30), o temă care, după cum s-a putut observa din cele discutate până acum, vine și revine în publicistica autorului. *Religia* și *religiosul* – în genere – constituie punctul central al

existențialismului său filosofic. *Religia* și *trăirea* nemijlocită (experiența individuală, detașarea spiritului reflexiv de raționalism, pozitivism și de alte sisteme, metode zise „științifice”) sunt puncte de reper și subiecte de meditație pe care profesorul reușește să le transmită elevilor săi. În prefața pe care o discutăm acum, filosoful creștin examinează poziția, după el, ireconciliabilă dintre creștinism și iudaism. Nefiind teologi, nu știm cât de convingător poate fi punctul său de vedere într-o controversă care se situează în afara discuției literare. Mihail Sebastian a răspuns profesorului său și criticilor literari într-o carte (*Cum am devenit huligan*) și a provocat alt rând de proteste venite din mai toate părțile geografiei ideologice. În aceste condiții, valoarea estetică a romanului a fost lăsată deoparte. S-au confruntat doar ideologiile și *rasele*, care, după expresia lui Nae Ionescu, nu se vor împăca decât la sfârșitul istoriei. Dacă se vor împăca și atunci...

Filosoful evită, de altfel, sistematic, să discute în comentariile sale literatura ca literatură. Este interesat doar de mesajul ideologic sau filosofic al operei și de coerența, verosimilitatea lui dogmatică. Așa se face că acordă aceeași importanță unei scrieri oarecare (*În cetatea idealului* de Dem. Theodorescu) și unei narațiuni de Eminescu (*Sărmanul Dionis*). În romanul lui Dem. Theodorescu vede o aspirație „spre romanul intelectual”, fără caractere, dar cu un personaj-filosof (Gonciu) care merită, după el, laudă pentru că are o viață intelectuală și, astfel, reprezintă o categorie ignorată de proza românească („am relevat-o aici, pentru că reprezintă o superioară sfortare în literatura noastră, care a trăit acum o perioadă oarecum... senzorială”). Este o idee pe care o preia Eliade în postfața la *Roza vânturilor*, regretând absența personajului cu preocupări metafizice (mistice) din literatura română. În 1937, când Eliade deplânge această absență, apăruseră însă romanele proustienilor (Hortensia Papadat-Bengescu, Holban), iar Camil Petrescu, care oscilează între Stendhal și Proust, publicase, cu câțiva ani, înainte două romane cu teme intelectuale.

⁴ În *Introducerea* la ediția de *Opere*, vol. I (Mihail Sebastian), Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2011.

Revenind la ideea (justă, în esență) despre viața intelectuală a eroilor de roman, să vedem ce spune Nae Ionescu despre *Sărmanul Dionis*, o povestire fantastic-filosofică, elogiată de cei mai mulți critici. Nae Ionescu mărturisește că-i place nuvela fantastică, dar are serioase rezerve față de metafizica din interiorul ei („neclaritatea întregii metafizici”). Analizând-o mai bine, filosoful trage concluzii și mai aspre. De pildă:

„*Sărmanul Dionis* și *Scrisoarea I* sunt – pentru un analist ceva mai pătrunzător – o jalnică adunare neconsolată și neorganizată de reminiscențe criticiste, hegeliene și... budiste; în care se pun cap la cap – fără a se suda (aș vrea, de altfel, să văd cum?) – tot felul de principii dispartate. Faptul că o structură spirituală așa de profund românească, cum a fost aceea a lui Eminescu, s-a putut lăsa furată pe drumuri așa de străine esenței noastre, ca cele amintite mai sus, e pentru mine o dovadă că, cu această activitate, a filosofiei sistematice, poetul nostru nu a avut decât foarte slabe afinități electice și un contact numai periferic”.

Așadar, Eminescu nu este filosof sau, dacă face filosofie, e rău filosof. Gândirea lui nu este unitară și întreaga metafizică despre spațiu și timp nu rezistă unei analize filosofice riguroase. Este, fără îndoială, un om care gândește, dar:

„Dar toată descurajatoarea lipsă de logică ce caracterizează această povestire stă martoră ca să dovedească împotriva oricui că Eminescu nu a fost un filosof. Și așa, nici *Sărmanul Dionis* nu e o nuvelă filosofică, ci o istorioară fantastică, scrisă de un om ce cunoștea filosofia, dar o cunoștea mai mult ca un diletant, ca un poet. Așa fiind, nuvela poate lua mai multe interpretări. Noi socotim că nu cea mai puțin plauzibilă e hipoteza unei încercări de călătorie în timp. Oricum însă,

povestirea nu are nici verosimilitatea atrăgătoare a scrierilor lui Wells (acesta, un adevărat om de știință), nici măcar bunul-simț al fantasticului astronom diletant Flammarion. Iar dacă ar fi să spunem pricina acestei însemnate lipse, am spune – rezumându-ne încă o dată – că Eminescu nu e un filosof, ci un fantast”.

Să reținem ultima propoziție din acest fragment categoric: „Eminescu nu e un filosof, ci un fantast”. Ceea ce este, indiscutabil, de ordinul evidenței. Asta nu înseamnă însă că, nefiind filosof de profesie, Eminescu nu poate *filosofa* și, filosofând, nu poate pune lumea și disciplinele spiritului în discuție. Întrebarea este dacă narațiunea *Sărmanul Dionis*, neavând o gândire me-

tafizică originală și coerentă („lipsit de unitate în gândire”), este lipsită, automat, de valoare literară. Logic ar fi, dacă ținem seama de argumentele analistului, să tragem concluzia că povestirea în discuție – scrisă sub influența lui Kant și a *Esteticii transcendente* – este lipsită de substanță și, deci, un eșec. Căci nu poate avea valoare ceva ce este confuz, opera unui diletant cu „slabe afinități afective și un contact

Filosoful evită, de altfel, sistematic, să discute în comentariile sale literatura ca literatură. Este interesat doar de mesajul ideologic sau filosofic al operei și de coerența, verosimilitatea lui dogmatică. Așa se face că acordă aceeași importanță unei scrieri oarecare (În cetatea idealului de Dem. Theodorescu) și unei narațiuni de Eminescu (Sărmanul Dionis)

numai periferic” cu filosofia... Poate că, în privința gândirii filosofice, nuvela lui Eminescu să fie așa cum zice Nae Ionescu. Însă nu este nevoie să fii un mare estetician (disciplină, totuși, din sfera filosofiei!) pentru a-ți da seama că judecata filosofului existențialist face abstracție – cum observam mai înainte – de faptul că filosofia din interiorul epicii sau, mai exact, filosofia care se folosește de mijloacele epicii sau ale poeziei (Marcel Raymond o numește *metafizica literaturii*) este cu totul altceva decât filosofia ca sistem de cunoaștere. Mai direct spus: este posibil ca, într-o operă literară (din speța fantasticului), modul în care poetul gândește noțiunile de spațiu și timp

să nemulțumească „rațiunea care permite înlănțuirea [faptelor, afirmațiilor] și de prezentarea lor ca expresiunea unei gândiri continue”, dar, în ciuda acestor inexactități posibile, valoarea literară a operei să nu fie periclitată de inexactitatea conceptelor cu care operează el. Ci de altceva, de cu totul altceva... Nesigură ca filosofie idealistă („idealismul e un anumit sistem de cugetare, care consideră ideea ca principiu de cunoaștere” – Nae Ionescu), nuvela lui Eminescu *poate fi sigură ca valoare estetică*. Așa că analiza făcută de Nae Ionescu, poate justă în funcție de obiectul ei de reflecție, este injustă în ceea ce privește narațiunea ca operă literară. În fond, ce ne interesează în *Scrisoarea I*: exactitatea teoriei despre nașterea universului sau imaginația lirică grandioasă care o însoțește?

Respingând ideea unui Eminescu filosof în *Sărmanul Dionis* și *Scrisoarea I*, Nae Ionescu îl acceptă, ca bun filosof, în articolele politice. Argumentul: acolo nu mai avem de-a face cu abstracțiuni livești, ci cu „realități puternic simțite și gândite unitar”; acolo „totul se încheagă într-un tot organic și specific românesc”. Așadar, între opera literară și proza filosofică și politică – nicio legătură:

„Nici o legătură, de nici un fel, între minunatele lui articole de gazetă, pulsând de gândire vie, originală, crescând din realitatea sufletească a rasei noastre, și searbăda însăilare în jargon a lucrărilor lui «filosofice». O să întrebați: ce filosofie se poate face într-un articol de gazetă? Multă. Eminescu a făcut, în orice caz, mai multă decât toți profesorii noștri de filosofie de pe vremea lui. Ciudat este doar faptul că, între atâtea instituții sociologice de la noi, nu s-a găsit nici una care să provoace un studiu sintetic al acestei opere. Mă întreb însă: când a avut universitatea noastră contact cu viața reală, pentru ca să se gândească și la această problemă”.

Respingând ideea unui Eminescu filosof în Sărmanul Dionis și Scrisoarea I, Nae Ionescu îl acceptă, ca bun filosof, în articolele politice. Argumentul: acolo nu mai avem de-a face cu abstracțiuni livești, ci cu „realități puternic simțite și gândite unitar”

Legătura, totuși, există. Cele două părți (opera de ficțiune și proza jurnalistică) reprezintă creația aceluiași autor. Dacă în *Scrisoarea I* și în *Sărmanul Dionis* lipsește tema specific românească, nu înseamnă că filosofia poetului este, automat, nulă, sau, dacă există, ea este automat fără sens

estetic. Sensul există topit în versuri sau în descrierea unei călătorii imaginare în Cosmos. Ce-i curios în demonstrația lui Nae Ionescu este și faptul că, adversar al filosofiei ca sistem (punct central în gândirea existențialistă!), el reproșează lui Eminescu lipsa de sistem. Ca dovadă: „studiul evoluției lui spirituale nu se angrenează convenabil în lumea abstracției pure și

sistematice; de aceea, încercările lui filosofice amintite mai sus [*Sărmanul Dionis*, *Scrisoarea I*] sunt lipsite și de consistență și nu au nici un fel de contact cu românismul; totul are la el, în această privință, un iz de școală; și încă de școală nedisciplinată și prost făcută”.

Școala înseamnă, în cazul de față, *idealismul subiectiv* al lui Kant și *idealismul absolut* al lui Berkeley, pe care Eminescu îi cunoaște, din moment ce vorbește despre ei. Din Kant a și tradus *Introducerea* și o parte din *Teoria transcendențială elementară* (din *Critica rațiunii pure*). Nae Ionescu îi contestă temeinicia. Contestă, am reținut, *filosofia de școală* (formula ca atare apare prima oară, de nu ne înșelăm, în articolul *Între filosofie și ziaristică*). Alt paradox în metoda profesorului de logică: respinge filosofia ca sistem, dar se folosește de principiile (mijloacele) ei în analiza literaturii cu teme filosofice, reproșând autorilor (în cazul de față, lui Eminescu) lipsa unei gândiri sistematice și, în genere, nesiguranța conceptelor. Încă o dată: paradoxul filosofilor care-și fac un sistem în a respinge sistemele filosofice. Nae Ionescu îl folosește cu multă abilitate. ■

GISÈLE VANHESE

Universitatea din Calabria, Italia

Université de Calabre, Italie

e-mail: gvanhese@unical.it

Malheur et régénération de l'Europe dans la perspective féminin

.....

Abstract

Starting from the reflections of female modern thinkers such as Simone Weil, Hannah Arendt and Rachel Beploff, about the relationship between the conflict imagery and the victim-femininity, the current study approaches, from a mythanalytical perspective, the imaginary of the first decades of the XXth century „migrant literature” representative: Anna De Noailles, beginning with her poems inspired by the First World War trauma. Concluding that the „myth of Persephone” defines, at its highest, the vision of this poet obsessed with the phantasms of destruction and regeneration of the European civilization, Gisèle Vanhese opens us the analysis of the in depth structures towards a reflection about the identity of today’s Europe, in the hope of overcoming its internal tensions.

Keywords: migrant literature, First World War, Anna De Noailles, feminism, European identity

Pornind de la reflecțiile unor gânditoare moderne precum Simone Weil, Hannah Arendt și Rachel Beploff despre relația dintre imaginarul conflictual și feminitatea-victimă, studiul de față abordează, dintr-o perspectivă mitanalitică, imaginarul unei reprezentante a „literaturii migrante” din primele decenii ale secolului XX: Anna De Noailles, pornind de la poemele sale inspirate de trauma Primului Război Mondial. Conchizând că „mitul persefonic” definește, în cel mai înalt grad, viziunea acestei poete obsedate de fantezmele distrugerii și regenerării civilizației europene, Gisèle Vanhese deschide analiza structurilor de adâncime către o reflecție despre identitatea Europei actuale, în perspectiva depășirii tensiunilor interne ale acesteia.

Cuvinte-cheie: literatură migrantă, Primul Război Mondial, Anna De Noailles, feminism, identitate europeană

Des philosophes comme la Française Simone Weil, l'Allemande Hannah Arendt et l'Ukrainienne de langue française Rachel Bepaloff se sont interrogées, selon le prisme de leur sensibilité, sur les rapports entre la guerre, la violence et la mort. Elles partent à la fois d'une lecture abyssale de *L'Iliade* d'Homère (Simone Weil et Rachel Bepaloff) et, selon une suggestive hypothèse de Nadia Fusini¹, de la contemplation, en 1939, d'un tableau de Goya au musée d'Art et d'Histoire de Genève qui accueillit les collections du Prado menacé par les bombardements et les troupes franchistes (Simone Weil et Rachel Bepaloff²). Il s'agit de *Los fusilamientos del très de mayo* de Goya, accompagné d'une série de dessins sur les *Désastres de la guerre* – provoqués par les troupes napoléoniennes qui avaient envahi l'Espagne entre 1804 et 1814 – et qui sont comme un reportage de l'horreur. Dans « l'épaisseur concrète et tragique de l'histoire »³, elles perçoivent les prochaines atrocités de la guerre future et s'arrêtent non pas sur l'orgueil brutal des vainqueurs, mais sur la douleur des vaincus.

Poésie et paradigme de la force et de la violence

À la même époque, deux philosophes – Simone Weil et Rachel Bepaloff – ont pris *L'Iliade* d'Homère, œuvre à l'origine de la littérature européenne, comme substrat de leur méditation sur la violence et la guerre. Nul doute que les horreurs de la Deuxième Guerre Mondiale et de celles qui l'ont précédées n'aient orienté, de manière prépondérante, leur réflexion, qui deviendra un paradigme heuristique

pour considérer non seulement les malheurs de l'Europe dans la tourmente de 1940-1945, mais aussi pour tous les conflits qui allaient suivre jusqu'à notre époque. Simone Weil publie en 1940 *L'Iliade ou le poème de la force*, où elle considère que la guerre est causée par *Yhybris*, la démesure de la violence qui outrepassa les limites de l'humain. La paix devient alors le seul Bien pur, appelant le sacrifice de soi. Comme l'écrit Massimo Cacciari, « „Force” traduit ici le terme grec *bia*. Nom-racine, immédiat, une violence qui surgit et qui frappe simultanément, le sifflement de la flèche que l'on entend toujours trop tard. Cette force supprime l'humain, elle fait de l'homme une chose, elle le „transforme en cadavre” »⁴.

De son côté, Rachel Bepaloff reconnaît que la force apparaît « à la fois comme la suprême réalité et la suprême illusion de l'existence ». Le centre de son œuvre *De L'Iliade*, rédigée durant son exil américain, est le duel entre Achille et Hector, c'est-à-dire entre deux conceptions de la vie, « confrontation tragique du héros de la vengeance et du héros de la résistance ». Pour Bepaloff, Hector est « le gardien des bonheurs périssables » – représentés en particulier par sa femme Andromaque et son fils – qui, dans la guerre, sont soudain « exposés dans leur nudité de cible » et de butin. C'est donc lui qui a tout à perdre. Car Achille est paradoxalement cet « homme du ressentiment » – alors qu'il gagne tout – lui, dont n'est pas rassasié « *Yappétit* de bonheur qui chasse vers la proie l'agresseur plus frustré »⁵.

Pour le philosophe Roberto Esposito, les auteures citées possèdent cette perspective, « oblique et profonde, capable de voir quelque chose que, normalement, les hommes ne

¹ Nadia Fusini, *Hannah e le altre*, Torino, Einaudi, 2013, pp. 22-23.

² Rachel Bepaloff, *Lettres à Jean Wahl 1937-1947*. « Sur le fond le plus déchiqueté de l'histoire », Édition établie, introduite et annotée par Monique Jutrin, Paris, Éditions Claire Paulhan, 2003, p. 69.

³ Jorge Semprun, *Mal et modernité suivi de «...vous avez une tombe au creux des nuages...»*, Paris, Éditions Climats, 1995, p. 51.

⁴ Massimo Cacciari, *Déclinaisons de l'Europe*, Traduit et présenté par Michel Valensi, Paris, Éditions de l'Éclat, 1996.

⁵ Rachel Bepaloff, *De L'Iliade*, Paris, Éditions Allia, 2004, *passim*.



saisissent pas dans la violence »⁶. Selon lui, les hommes ne regardent pas toujours les victimes du point de vue de celles-ci alors que les femmes accomplissent ce geste empathique, car elles sont le plus souvent l'objet de la violence et non le sujet. Comme l'écrit Nadia Fusini, « dans la femme le genre humain se perçoit dans sa nudité de proie »⁷ alors que c'est avec difficulté que les hommes réussissent à « lire le message, muet mais vibrant, que libère le regard bouleversé du prisonnier fusillé de Goya »⁸. C'est ce regard que savent fixer, sans reculer, les femmes.

C'est à partir de cette optique féminine sur la guerre et la violence que nous allons prendre

en considération, en utilisant les instruments critiques de la mythanalyse, une œuvre poétique, qui condense dans son écriture à la fois le malheur et la régénération de l'Europe, selon l'« angle d'inclinaison de son existence » – comme l'affirme Paul Celan – « l'angle d'inclinaison où créature s'énonce »⁹. Il s'agit du recueil poétique *Les Forces éternelles*¹⁰ qu'Anna de Noailles a rédigé durant la Première Guerre Mondiale et publié en 1920. La poétesse y contemple les deux grandes phases du devenir européen: sa catabase dans l'enfer de la guerre et sa régénération à travers les forces éternelles. L'œuvre toute entière se fonde sur la trilogie archétypale de *Thanatos*, avec la section *Guerre et paix*, *Cosmos avec Ames des paysages et Eros* avec *Poèmes de l'amour*, à laquelle s'ajoute une partie mystique *Poèmes de l'esprit*.

Anna de Noailles (1876-1933) est une des représentantes de la littérature roumaine migrante comme le remarque Eugen Simion¹¹. Née d'une mère grecque et d'un père roumain, le prince Grigore Bibescu Basarab Brâncoveanu, après une enfance et une adolescence dorées, elle se marie avec le comte Mathieu de Noailles dont elle aura un fils. Sa présence magnétique galvanise le cercle intellectuel qu'elle anime et où s'entretiennent Barrés, Loti, Claudel, Colette, Proust, Cocteau, Max Jacob et tant d'autres écrivains et artistes. Elle aime aussi les passions, en particulier celle du poète Henri Franck, qui mourra de tuberculose à 24 ans en 1912. Elle sera même tenue pour responsable du suicide, en 1909, de Charles Démange, jeune neveu de Maurice Barrés, qu'elle avait refusé. Membre

⁶ Roberto Esposito, « Hannah e le sue sorelle nelle cicatrici del '900 », in *Repubblica*, Roma, 23/04/2013.

⁷ Nadia Fusini, *op. cit.*, p. 12.

⁸ Roberto Esposito, *ibidem*.

⁹ Paul Celan, *Der Meridian. Le Méridien*, in *Strette. Poèmes suivis du Méridien et d'Entretien dans la montagne*, Traduit par André du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971, p. 191.

¹⁰ Anna de Noailles, *Les Forces éternelles*, in *Œuvres poétiques complètes*, t. U, Édition présentée et annotée par Thanh-Vân Ton-That, Paris, Éditions du Sandre, 2013. Toutes les citations de ce volume seront directement suivies de la page. La citation du titre provient de la page 433.

¹¹ Eugen Simion, « La littérature migrante », in Eugen Simion et Gisèle Vanhese (eds.), *La littérature migrante – Literatura română „migrantă”*, în *Caiete critice*, n. 3-4, 2011, p. 5.

de l'Académie Roumaine et de l'Académie Royale de langue et littérature française de Belgique, elle est l'auteur de recueils de poésie, de romans, d'un recueil de nouvelles ainsi que d'une autobiographie. Emmanuel Berl, cousin d'Henri Franck, évoque sa présence flamboyante dans son roman *Sylvia*:

Elle avait l'air d'une fée-oiselle condamnée par le maléfice d'un enchanteur à la pénible condition de femme [...]. Il me semblait que si j'avais pu prononcer le mot magique, faire le geste prescrit, elle eût, recouvrant son plumage originel, volé tout droit dans l'arbre d'or où elle nichait, sans doute, depuis la création du monde¹².

Malheurs de l'Europe, devenir historique et Mythe de la végétation

Dans la section *Guerre*, la poésie d'Anna de Noailles devient le sismographe des phases du Premier conflit mondial puisqu'elle date systématiquement ses textes, à la différence des autres recueils. Rappelons plusieurs titres: *Les bords de la Marne*, *Verdun* et surtout les nombreuses compositions dédiées aux soldats qui combattent et meurent: *Le soldat*, *Celui qui meurt*, *Aux soldats de 1917*, *Les morts pour la patrie*, *La jeunesse des morts*, *Prière du combattant*, *Les blessés*, *La patrie*, *Le jeune mort*, *Les jeunes ombres*, *Héroïsme*. La conclusion repropose l'image d'une Allemagne qui a perdu son aura idéaliste et rêveuse pour ne montrer que le visage de la violence, de la cruauté et d'un fantastique noir avec l'allusion implicite à la célèbre ballade de Goethe *Erlkönig*, la même que, bien des années plus tard, Michel Tournier reprendra pour thématiser les crimes du nazisme dans le roman *Le Roi des Aulnes*. Chez Anna de Noailles, le Prussien Guillaume II est assimilé au Roi des Aulnes, tueur d'enfants:

Et Goethe a rencontré sous l'ombrage des Aulnes,
Dont les voix lui versaient un frisson triste et fort,
– Car le crime guerrier est vaste, et se prolonge
Des chemins de la terre à la ligne du songe –
Un homme qui fuyait avec son enfant mort... (p. 384).

Cette méditation sur les malheurs de la guerre et de l'Europe s'inscrit dans une vision plus générale qu'Anna de Noailles a de ce qu'elle nomme « les sommets rougeoyants de l'Histoire » (p. 433) et que l'on peut qualifier d'apocalyptique. Vision qui traverse tous ses recueils que vient hanter continuellement le thème de la mort. Par ailleurs, aux malheurs de la guerre se somment des deuils personnels car, en 1917, disparaissent son cousin Emmanuel Bibesco, qui se suicide, et sa belle-sœur Eugénie. Emile Verhaeren meurt tragiquement dans la gare de Rouen en 1916 et Léon de Montesquiou en combattant au front en 1915. Edmond Rostand est frappé par la grippe espagnole qui l'emporte en 1918. Déjà dans les recueils précédents, l'auteur avait pressenti la fin d'un monde, celui de la *Belle Époque*, pressentiment qui s'accentuera dans *Les Forces éternelles* et les recueils successifs. Elle est sensible à cette atmosphère de décadence, de menace et d'inquiétude que détectera, à la même période, Benjamin Fondane dans son recueil français *Titanic*. Chez lui, ce n'est plus seulement la fin d'une civilisation comme la civilisation européenne, qui s'annonce, mais celle de toute la terre:

C'est un rêve effrayant et je m'y trouve encore.
– Une chose mouvante et qu'on appelle Terre
coule à pic, lentement, hors du regard de l'être...¹³

Parlant de l'imaginaire européen, le philosophe Jean-Jacques Wunenburger observe:

Les sociétés, délimitées par les frontières de l'Europe [...], ont pris l'habitude de se représenter leur destin commun à travers une variété de

¹² Emmanuel Berl, *Sylvia*, Paris, Gallimard, 1952, p. 89-90.

¹³ Benjamin Fondane, *Le Mal des fantômes*, Paris, Verdier, 2006, p. 103.

représentations, les unes rationnelles, les autres imaginaires, d'autres mixtes. Ces géotypologies européennes ont contribué, à leur manière, à forger une identité, plutôt une personnification unitaire de l'Europe, dans les œuvres et dans les esprits.

Plus loin, il précise que cet imaginaire se réfère à un « atlas pluriel d'images, images strictement personnelles (fantasmes), images culturelles (référentiels communs à une culture) et même images universelles, véritables archétypes qui agissent et interagissent de manière transhistorique et transculturelles (images des éléments naturels, eau, feu, terre, air, images d'arbre, de cercle, etc.) »¹⁴. En ce qui concerne Anna de Noailles, pour dire les malheurs et la régénération de l'Europe, elle emprunte, de manière originale, un grand schème mythique qui intègre l'homme au devenir cosmique – en l'insérant dans le cycle des naissances, mort, renaissance – ce qui rend moins tragique son destin et sa finitude. Eliade, Durand et d'autres historiens des mythes ont mis en évidence le schéma symbolique qui prédomine : « le scénario de ce drame est essentiellement constitué par la mise à mort et la résurrection d'un personnage mythique, la plupart du temps divin, à la fois fils et amant de la déesse lune »¹⁵.

Schème mythique qui imprègne déjà le volume précédent *Les Vivants et les morts* (1913). Ce recueil était centré sur le souvenir des morts chéris, en particulier celui du jeune Henri Franck, qu'Anna de Noailles aimait d'une passion brûlante¹⁶. Pour Thanh-Vân Ton-That, « le titre *Les Vivants et les morts* a

des accents étrangement prophétiques, un an avant le début de la Grande Guerre, comme si Anna de Noailles avait le pressentiment des malheurs de la nation à travers sa propre expérience du deuil. Plus tard, son lyrisme trouvera un souffle renouvelé pour chanter d'autres morts, innombrables et atroces dans une perspective de déploration collective et élargie »¹⁷. L'archaïque schème mythique, qui traverse souterrainement son œuvre, est centré sur la Grande Déesse et les différentes phases de son drame cyclique, homologues aux phases du développement de la végétation, à laquelle la poétesse se réfère : « Le sol vivant, les flots, les acides verdure / Qui semblent s'allaiter / Au pétillant espace » (p. 366). La Grande Déesse a un parèdre : un Fils qui est aussi son époux, parfois assimilé au Dieu de la Végétation. Ce Dieu de la Végétation, dont le bel Adonis est l'archétype, a comme caractéristique la jeunesse, l'androgynie et la passivité. Son corps est « semblable à l'été » (p. 359) dira Anna de Noailles de son jeune amant. À sa mort, souvent violente, le fils accomplit un *descensus ad inferos* dans la Terre matricielle où il s'unit à la Grande Déesse-mère.

De Fils, le jeune dieu de la végétation devient l'amant de la Grande Déesse et la descente devient pénétration en un véritable *Hieros Gamos*, de la même façon que la semence plantée dans la terre la pénètre amoureusement et meurt pour renaître éternellement. Noces sacrées entre le Dieu de la végétation et la Grande Déesse qui, selon Baring et Cashford, vont structurer la mythologie universelle jusqu'à l'apparition de l'hébraïsme

¹⁴ Jean-Jacques Wunenburger, « Le mythe de l'Europe. L'Europe des mythes », in *Caietele Echinoc, Les Imaginaires européens*, n. 10, 2006, p. 9 ; p. 12.

¹⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1984, p. 343.

¹⁶ Ce n'est pas un hasard si une note, rédigée par la critique Thanh-Vân Ton-That, se réfère à Isis et Osiris pour évoquer ce couple et si la critique américaine Catherine Perry la qualifie de « Perséphone délivrée » (*Persephone unbound*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2003). Par ailleurs Anna de Noailles nomme explicitement Kore (orthographié Cora, p. 492) dans un poème et elle se perçoit elle-même comme une « Ménade des forêts » (p. 503) et une créature « dionysienne » (p. 504).

¹⁷ Thanh-Vân Ton-That, « Orphée au féminin », in Anna de Noailles, *Œuvres poétiques complètes*, t. II, op. cit., p. 10.

et du Christianisme¹⁸. Nous ajouterons que ce schème mythique va toutefois continuer à persister dans l'imaginaire des peuples et dans ses expressions les plus profondes que sont les arts et la littérature.

La philosophie qui sous-tend ce schème mythique est ce que Eliade appelle la mystique lunaire ou l'éternel retour, que célèbre Nietzsche et qu'Anna de Noailles nomme explicitement: « Je sais que tout se meut, agit, combat, endure / Pour que l'humaine vie et les jeunes verdure / Aient dans l'immense espace un éternel retour » (p. 598; « Et je songeais, mêlée au miracle ineffable / De l'éternel retour », p. 365). Plus loin, elle se réfère à « la divine loi des recommencements » (p. 546). Dans l'ontologie archaïque, se tissent des correspondances, des symétries et des analogies entre le microcosme et le macrocosme, visant à intégrer l'homme et le cosmos dans la spatialité et la temporalité sacrées.

Le devenir lunaire trace, en l'anticipant, celui de l'homme: vie – mort – renaissance. « La lune est le premier mort, mais aussi le premier mort qui ressuscite »¹⁹ reconnaît Eliade. La lune, ajoute Durand, est donc « à la fois mesure du temps et promesse explicite de *Véternel retour* »²⁰. Le rythme lunaire se réalise dans l'alternance dialectique des contraires: vie et mort, lumière et ténèbre. La lune est à la fois « blessure et consolation »²¹. À une époque sombre succède une époque lumineuse et nous pouvons assimiler cette époque sombre, dans la poésie d'Anna de Noailles, à la guerre 1914-1918:

L'époque sombre est assimilée à l'obscurité, à la nuit cosmique. Comme telle, elle peut être valorisée dans la mesure précise où la mort représente une « valeur » en soi; c'est le même symbolisme



que celui des larves dans les ténèbres, de l'hibernation, des semences qui se décomposent dans le sol pour rendre possible l'apparition d'une forme nouvelle²².

Mircea Eliade considère que la mystique lunaire est à la fois pathétique et consolatrice car « si les manifestations de la vie sont assez fragiles pour se dissoudre d'une manière fulgurante, elles sont cependant restaurées par „l'éternel retour” que dirige la Lune »²³. Par une homologie magique et sotériologique, le devenir lunaire va structurer celui de la végétation:

La lune reste l'image primaire du mystère concernant vie, croissance, déclin, mort et

¹⁸ Anne Baring et Jules Cashford, *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*, London, Penguin, 1993, p. 79. Consulter Valentina Sirangelo, *Dio della vegetazione e poesia*, Roma, Aracne Editrice, 2014.

¹⁹ Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Éditions Payot, 1991, p. 105.

²⁰ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 337.

²¹ Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 338.

²² Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, *op. cit.*, p. 162.

²³ *Ibidem*.

régénération. Le cycle lunaire doit avoir offert un mode pour comprendre la façon dont une semence se met à croître en forme de fleur et de fruit qui, en retombant dans l'obscurité de la terre, retourne comme semence régénérée. Les quatre saisons qui marquent les stades de la vie de la végétation [...] reflètent les quatre phases de la lune. Printemps, été, automne et hiver sont les homologues de la lune croissante, pleine lune, lune décroissante et lune noire, stade de la gestation où la vie créatrice est invisible²⁴.

C'est dans cette perspective que l'on peut inscrire l'exclamation des jeunes soldats morts dans le premier conflit mondial: « Sommes-nous à jamais le dôme de la terre / Et les ressuscites divins? » (p. 379). Anna de Noailles écrira explicitement, à propos de la guerre:

Avoir fait de ces corps de si larges semailles
Que partout où l'on est, que partout où l'on aille,
L'on entende germer des morts adolescents! (p. 436)

Régénération de l'Europe

On discerne donc dans la poésie d'Anna de Noailles une adhésion à ce schème, que nous nommerons osiridien, qui constitue la structure profonde de toute son œuvre. Le temps y apparaît comme un temps cyclique de destruction et de régénération, la temporalité cosmique remplaçant, chez elle, la temporalité historique fondée sur l'écoulement linéaire de la durée. L'insistance de l'auteure sur la thématique du cycle des saisons dans tous ses recueils témoigne, loin du temps profane où agit le Moi superficiel, d'une quête du Temps sacré, Temps transfiguré, Temps du Cosmos, « Temps ontologique » où s'incarne le Moi profond. Désir de retour au Temps paradisiaque, si profond chez Anna de Noailles: « l'homme désire retrouver la présence active des dieux, il désire également vivre dans le

Monde frais, pur et „fort”, tel qu'il sortit des mains du Créateur »²⁵.

Cette vision mythique transmute les soldats morts en jeunes dieux de la végétation, disparus tragiquement, mais toujours susceptibles de renaître. Anna de Noailles souligne la jeunesse des victimes de la guerre: « Ils ont vingt ans. C'est l'âge ébloui et sublime » (p. 342). Elle va alors les intégrer dans le cycle du renouveau végétal: « Ces morts sont la pulpe du jour, / Ils sont les vignes et les blés » (p. 387). Elle ajoutera: « Ils ont l'herbe et le vent avec lesquels ils causent » (p. 326) et « Je sais qu'ils ont semé des astres dans l'abîme » (p. 363). Dans cette constellation symbolique s'inscrit un complexe que nous croyons typique d'Anna de Noailles et homologue au drame agro-lunaire: le passage continu du monde des vivants au monde des morts, ce va-et-vient se référant souterrainement à celui de Perséphone qui passe la moitié de l'année sur notre terre et l'autre moitié dans les Enfers. Ce complexe perséphonien, construit sur le grand oxymore de la vie/mort et mort/vie, introduit toujours une inquiétante étrangeté dans la poésie:

Vous qu'étant morte j'aimerai
Jeunes gens des saisons futures,
Lorsque mêlée à la nature
Je serai son vivant secret (p. 517).

Anna de Noailles assimile parfois le jeune mort, tué sur le champ de bataille, à un revenant qui, comme le « zburător », peut prendre la forme d'une brume: « Flottes-tu dans les nuits, lorsque la brise humide / A la froideur des cressons? » (p. 372). Elle a des accents dignes d'un Lucian Blaga, en particulier dans *Liniște*, pour évoquer les jeunes soldats disparus:

Il faut parler aux morts, ils n'ont pas eu le temps,
Ces radieux garçons abattus à vingt ans,

²⁴ Valentina Sirangelo, *op. cit.*, p. 297-298.

²⁵ Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1979, p. 80.

De boire à la suave, à la cruelle vie,
Il faut parler auprès de leurs profonds berceaux:
Peut-être les tombeaux ne sont pas sans envie.
Dans l'éternel loisir des forêts et des eaux
Leur jeunesse sans fin attend, inassouvie (p. 378).

Elle précisera, quelques vers plus loin, leurs pensées:

Et pourtant une aride et tendre convoitise
Vient troubler l'allégresse alerte de nos jours,
Nous n'avons pas, avant que le Destin nous brise,
Connu la douleur de l'amour (p. 379).

Il semble ici qu'Anna de Noailles fasse allusion, dans ce poème – daté de 1917 – à la coutume roumaine des nocces posthumes, telle qu'elle apparaît aussi dans la célèbre ballade *Miorița*. Elle l'évoquait aussi dans le vers: « Ô corps mourant à qui plus rien n'est marié! » (p. 330), mais surtout dans cette référence explicite à ce que Blaga nomme les nocces mioritiques:

Ô morts, nous répondrons à vos voix qui tressaillent;
Avancez vers nos cœurs vos invisibles mains,
Voici, pour célébrer vos grandes fiançailles,
Toutes les filles des humains! (p. 380).



La vision philosophique que professe Anna de Noailles, marquée à l'origine par le pessimisme de Schopenhauer, est donc mise en question, dans la structure profonde

et abyssale de son œuvre, par une grande constellation imaginaire fondée sur ce qu'elle appelle « les forces éternelles », où se condense ce « vitalisme tactile »²⁶ qu'observait à son propos Călinescu. En opposition aux forces de la violence, qui triomphent dans la guerre et que Simone Weil et Rachel Bepaloff ont analysées dans leur étude sur *L'Iliade* d'Homère, Anna de Noailles élit d'autres « forces »: l'Amour, la Nature, la Beauté, le Sacré, l'Art à qui elle confie ses espoirs les plus profonds. Ce n'est donc pas un hasard si, à la fin du recueil, apparaissent *La paix*, poème daté du 11 novembre 1918, et *L'avenir*, où elle ne craint pas de nommer l'Allemand Goethe (« Et tu feras jaillir, dans toutes les fenêtres, / La lumière, que Goethe, en mourant, voulait voir », p. 393; cf. p. 383, p. 494). Elle cite par ailleurs Beethoven, Schumann, Haendel, Schubert, Mozart dans un poème de 1914 (pp. 382-385). Même si notre continent est – à cette date – plongé dans les ténèbres de la guerre, elle mise sur une réconciliation future et pressent en quelque sorte, bien longtemps à l'avance, le destin unitaire de l'Europe. Et elle trace ce destin à travers le visage des victimes du conflit. Vision, que Jacques Derrida illuminera, après Levinas, lorsqu'il parlera de « la nudité du visage d'autrui, cette „épiphanie” d'une certaine non-lumière devant laquelle devront se taire et désarmer toutes les violences »²⁷. Et si actuellement l'Europe traverse une phase sombre – avec les divisions entre états membres sur des problématiques aussi importantes, par exemple, que l'émigration – il faut espérer qu'une nouvelle phase de régénération se prépare selon la dialectique des plus anciens mythes nés sur le territoire européen. ■

²⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Madrid - Paris - Roma - Pelham N. Y, Editura Nagard, 1980, p. 604.

²⁷ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 12.

Hybridation

Abstract

Starting from the examples regarding several areas of performing arts (theatre, dance) in the last decades, George Banu's essay sets up a cultural theory of hybridization as a *forma mentis* of contemporary world. As an integrant part of a dominating perspective of modernity, the impurity of genres thus opens us towards several types of hybridization: between types of arts, gender identities, as well as towards interferences between Orient and Occident or between local and global.

Keywords: arts, theatre, dance, theatre history, Orient, Occident

Pornind de la exemple extrase din mai multe domenii ale artelor performative din ultimele decenii (teatru, dans), eseu lui George Banu își propune să configureze o teorie culturală a hibridizării ca *forma mentis* a lumii contemporane. Integrată într-o perspectivă dominantă a modernității, impuritatea genurilor se deschide, astfel, către mai multe tipuri de hibridizare: a speciilor artistice, a identităților de gen, către interferențe dintre Orient și Occident sau dintre local și global.

Cuvinte-cheie: arte, teatru, dans, istoria teatrului, Orient, Occident

Au-delà des frontières, les ponts

Le monde est impur, il l'a toujours été, mais de manière moins flagrante qu'aujourd'hui, moins visible et explicite. Le théâtre de Shakespeare a connu le succès qu'il a connu en raison de sa coïncidence avec ce constat concernant le réel – *l'impureté* – et s'il a été refusé obstinément par l'esthétique classique, surtout française, fut pour le même motif : éprise par « la pureté » et la séparation des genres, elle ne s'accommodait point de « l'impureté » shakespearienne. Elle lui répugnait ! Mais « l'impureté » a fini par

être admise et Shakespeare proposa sa plus complexe affirmation : le monde est impur !

Au-delà des frontières identitaires

Cette impureté considérée comme une donnée du monde se trouve aujourd'hui intégrée et elle se constitue même en horizon de la modernité, en perspective et programme. Impureté esthétique dont la manifestation se justifie par l'effort de coïncidence avec la condition multiethnique ou multiraciale de

la rue : elle définit les grandes villes devenues polychromes. Foyers urbains « impurs » dont le théâtre depuis un certain temps s'efforce de restituer le reflet scénique. Ce mouvement remonte aux années 68 et aux voyages, aux déplacements de la jeune génération vers l'Inde surtout : pour preuve la composition des deux grands collectifs constitués à l'époque, collectifs qui intègrent les mutations de composition des populations urbaines aussi bien que des expériences spatiales de plus en plus fréquentes. Les distributions des grands spectacles de Peter Brook avant 68 étaient toutes blanches – homogènes et du pont de vue racial et du point de vue linguistique – mais, en suivant le *Zeitgeist*, l'esprit du temps, Brook crée le Centre International des Recherches théâtrales où il réunit des acteurs du monde entier, du Japon et d'Afrique, d'Angleterre et de France ! Il jette un pont vers de jeunes gens issus et venus des cultures autres ! Le Centre se définit par son hétérogénéité qui confirme la volonté de communication, d'échange comme prémisses du renouveau ! Chez Brook la couleur et la race n'interviennent plus pour faire sens : chacun peut tout jouer. Comme dans un spectacle qui suscita un véritable choc : *les Iks* où les habitants d'une communauté africaine sont interprétés par des acteurs sans distinction d'origine.

Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil va emprunter la même voie quelques années plus tard et sa troupe sera également composée d'acteurs de race et des cultures distinctes. Eux, ils sont des précurseurs qui ont pris des risques mais qui ont été ensuite suivis ! Brook et Mnouchkine ont érigé leurs équipes en foyers impurs de travail théâtral. Et en même temps ont jeté des ponts vers « l'autre » en intégrant sa différence !

La danse, à la même époque, s'était engagée dans une direction « planétaire » similaire – pour preuve l'équipe multiculturelle de Maurice Béjart ! – mais pour cet art les difficultés ne se posent pas avec autant d'acuité car art du mouvement non soumis aux défis des mots, des langues, des littératures ! L'hétérogénéité fut

le challenge du théâtre en quête des ponts au niveau même de la pratique théâtrale, de jeu et de la composition des troupes !

Au-delà des frontières des arts

Progressivement se manifeste un nouveau désir d'ouverture qui entraîne la diminution voir la mise à l'écart des frontières qui séparent les arts. Impureté, cette fois-ci des arts, qui devient symptôme de la modernité. L'isolement est banni et la porosité, la communication s'instaure au point d'atténuer les écarts au profit des manifestations délibérément « hétérogènes ». Et l'émergence de ce que l'on a appelé, aux débuts des années '80, avec un mot composite *danztheater, théâtre danse* confirme ce désir de dépasser les frontières, de lancer des ponts qui débordent les domaines artistiques strictement délimités afin de convier le public à des manifestations « impures ». Elles portent aussi la marque du *Zeitgeist*, cette fois-ci défini par le désir irrépressible de changer, de passer d'une expression à une autre, de la danse au théâtre, du mot au mouvement en compagnie de la musique tantôt économe, tantôt violente. Chaque art atténue les différences propres et souhaite dialoguer, alterner avec un autre art voisin ! Pina Bausch a amorcé avec génie le mouvement et, ensuite, des figures importantes se sont associées au mouvement, surtout les protagonistes de l'école flamande, Jan Fabre, Teresa de Keesmaker, Jan Lawers...et ils ont signé des œuvres mémorables dont l'écho persiste aujourd'hui encore. On peut se demander si cette disposition vers la confusion des arts qui a connu un tel écho en Flandre ne trouve pas ses racines dans l'art des grands maîtres comme Breughel qui fournit dans ses toiles l'image d'un monde confus et agité, monde où danse, chants et jeu se confondent dans un même esprit. Le plus célèbre exégète de ce mélange, comme l'oublier, est « le flamand » Johan Huizinga !

La transgression des frontières ne se résume pourtant pas à un territoire et, comment oublier l'œuvre de Roméo Castellucci qui

fascine justement par les échanges constants entre les arts au nom d'une œuvre commune où l'hétérogénéité est cultivée avec une passion extrême. Les ponts lancés dans toutes les directions finissent par rendre non-identifiables les œuvres produites qui captivent justement en tant que OVNI – des objets non identifiés. À la solidité d'une identité de genre artistique succède la confusion, l'incertitude, l'ouverture !

Et comment ne pas reconnaître dans la pratique de Robert Wilson l'une des premières manifestations de ce débordement des limites et de la quête non pas d'une synthèse des arts, mais d'un foyer incandescent et indistinct des arts. Ils s'entrecroisent et se relaient ! Ils répondent à une génération de spectateurs impatients en quête de changement perpétuel, d'alternance des expressions et d'incertitude des chemins. Parce qu'ils se mêlent, se croisent, parce que chaque art lance des ponts dans la direction d'un autre, ce public pressé trouve satisfaction ! Une pulsion cardiaque commune anime les arts qui s'exercent dans la liberté d'un espace sans clôture.

Au-delà des frontières orientales – occidentales

La constitution des ensembles réfractaires à l'identité unique ou le passage d'un art à l'autre résultent d'un travail d'hybridation. On réunit des éléments étrangers – mais pas totalement – pour parvenir à des compositions nouvelles, inattendues et imprévues. C'est le propre du travail d'hybridation : produire de l'inconnu à partir du connu, de ce qui préexiste et se trouve transformé par cette opération basée sur le refus de « la frontière » comme séparation infranchissable, comme limite. L'hybridation cherche à assimiler l'exercice de l'art comme pratique « hors-limites ».

Cette propension parvient à son état extrême lorsqu'il s'agit de la confrontation entre les traditions orientales et les pratiques occidentales. L'opposition, d'emblée, paraît infranchissable et semble rendre l'hybridation

improbable. Voire même vouée à l'échec. Mais justement parce qu'il semble être impossible à accomplir, il est excitant de s'y livrer ! Défi dangereux.

Des deux côtés, de l'Ouest et de l'Est, s'est manifesté un attrait réciproque et des gens de théâtre occidentaux ou orientaux en ont fait état. Mais, d'abord, en Europe, cela s'est limité plutôt à un attrait formulé avec fougue par des figures exemplaires telles Meyerhold, Brecht, Eisenstein sans que cela entraîne des retombées conséquentes sur le plan pratique tandis que, du côté de l'Orient, japonais surtout, on s'est livré à des imitations précipitées et finalement de surface, des copies d'emprunt. Initialement les deux cultures théâtrales ont engagé un échange resté d'abord limité et dépourvu de retombées évidentes. Mais l'attrait des uns pour les autres s'est manifesté.

Au nom de cet appétit de dépassement des frontières un certain nombre d'opérations se sont ensuite engagées et des metteurs en scènes s'y sont livrés. L'hybridation s'est opérée dans ce domaine sensible, de la différence maximale, soit en échouant soit en fournissant des réussites hors – pair. Opération des extrêmes .

Du côté de l'Orient s'est amorcé initialement un travail de « conversion » – c'est le terme que l'on peut utiliser – « conversion » de l'héritage littéraire occidental en expressions spectaculaires issues des différentes traditions. Réduites à des performances plutôt individuelles ces tentatives cherchaient à exprimer avec les moyens hérités de la tradition la complexité des textes surtout shakespeariens ! Si la performance pouvait éblouir, souvent elle restait décevante car les signes indiens ou chinois paraissaient trop explicites et fournissaient une interprétation rudimentaire des enjeux des personnages ou des situations. Là, où captive l'ambiguïté, l'Orient en limitait son impact et fournissait des évaluations immédiates, réductrices, explicites. Et pourtant le côté « performatif » de l'exercice a séduit bon nombre de spectateurs, surtout jeunes. Personnellement j'en suis resté insensible. « La conversion » m'a semblé être



une tentative ratée d'hybridation car les deux termes, trop écartés et étrangers, paraissaient réfractaires l'un l'autre.

Une autre pratique fut adoptée par des metteurs en scène, cette fois-ci occidentaux, attirés par l'Orient. Chez Eugenio Barba ou Peter Brook nous avons pu repérer des « citations disséminées » inscrites dans leurs spectacles. Pincées d'Orient distribuées avec économie comme par exemple une marionnette balinaise dans la *Conférence des oiseaux* de Brook, une reprise de la figuration de Krishna avec une trompe d'éléphant dans le *Mahabharata*... l'Orient intervient ponctuellement telle une référence discrète mais identifiable ! Les spectacles de Brook l'intègrent et l'exposent sur un mode parcimonieux ! Chez Barba il s'imisce d'une manière plus explicite surtout au niveau de la gestuelle et de la plastique des acteurs qui reprennent des mouvements de kathakali pour séduire mais tout autant pour produire des effets ironiques. Chez Barba, il faut l'admettre, il s'agit vraiment d'une hybridation ludique, d'une *inter culturalité* de plateau ! Le spectacle conserve et reconnaît les empreintes des expériences orientales !

Aux « citations disséminées » s'oppose la solution des « citations massives », explicites, empruntées directement des pratiques de l'Orient. Pour preuve le choix effectué par Ariane Mnouchkine pour une *Chambre en Inde* où elle intègre de longs fragments de danse interprétés par des artistes indiens. Ici l'hybridation s'affiche, s'expose et, implicitement témoigne d'un discours amoureux, le discours de la protagoniste, double d'Ariane Mnouchkine, captivée par le grand récit indien et sa manifestation chorégraphique, autonomes, éléments insoluble dans le tissu de l'œuvre scénique. Il viennent d'ailleurs et se présentent comme tel... les réactions qu'ils suscitent sont ambivalentes, de rejet ou d'adhésion ! « Hybridation » trop explicite !

L'hybridation séduit lorsqu'elle se généralise au point de produire une forme et une expression inédites où la tradition de départ reste identifiable sans s'afficher de manière flagrante comme citation ! Grâce au travail sur le vocabulaire transmis et conservé au Japon ou en Inde, Ariane Mnouchkine a magnifiquement proposé pour les Shakespeare ce que l'on pourrait appeler un « kabuki » ou un « kathakali » imaginaires.

On reconnaît la source, mais déplacée, travaillée pour l'ériger en outil à même d'être employé en vue d'une représentation de *Richard II* ou de *la Nuit des rois*. Par l'hybridation s'élabore un langage impur et en raison de cela séduisant : on lui reconnaît l'origine mais sans qu'il y soit réduit. Un autre exemple emblématique le représente le spectacle *Tambours sur la digue* où, cette fois-ci, Ariane Mnouchkine s'inspire de l'esthétique du bunraku pour proposer un langage décalé, « hybride » car l'on remplace les marionnettes par des corps humains qui adoptent les postures marionnettistiques. La réussite unique s'explique, une fois encore, par l'élaboration du « nouveau » issu d'une hybridation qui conserve la trace de l'autre sans pour autant l'ériger en socle sécuritaire, sans mobiliser des citations répertoriés car il s'agit de produire un « troisième terme », entre Orient et Occident. Le bunraku de Mnouchkine est un bunraku venu d'ailleurs et le spectacle fascine parce qu'érigé en carrefour de communication.

Ce travail d'hybridation savante, en rien mécanique, se laisse voir du côté de l'orient

également comme dans un *Hamlet* japonais où l'on identifie le dispositif du nô sans que les signes soient visiblement insérés dans la représentation. Ou, un autre exemple, *Titus Andronicus*, oeuvre violente et agressive placée sous le signe de la réserve du nô, de sa lenteur et de sa pudeur. Chaque fois les ponts sont ouverts et permettent l'échange culturel. Les travaux de Satonji se rattachent à la même approche qui, chez lui, est même plurielle, car nourrie par le Japon, l'Inde et l'Occident. Ou, pour citer des exemples occidentaux, *Romeo et Juliette* dans la mise en scène d'Omar Poras qui emploie un langage mixte qui associe le vocabulaire européen et celui du kabuki. Ou, plus récemment, le spectacle de Silviu Purcărete avec une pièce japonaise où, de même, sans identifier précisément les sources elles séduisent car produisent un effet de reconnaissance incertaine, une perplexité esthétique. Dans ces exemples la mixité est généralisée, véritable source nourricière du spectacle.

L'hybridation conduit à l'hétérogénéité, une hétérogénéité généralisée dans les cas les plus



réussis. Cette hétérogénéité engendre ce qui est la visée du grand art, *l'étrangéité*. « Le but de l'art consiste à rendre étrange le monde par des travaux spécifiques » le disait Chklovski. En franchissant les frontières identitaire, de domaine propre et de culture, certaines grandes figures d'artistes des temps modernes ont répondu à l'exigence de Chklovski. Et si nous aimons leurs spectacles impurs, hétérogènes c'est en raison de leur... étrangeté !

Au-delà des frontières sexuelles

Sous l'impact des mouvements liés à la question du *gender*, les frontières sexuelles ont connu une véritable mutation et s'est instauré une nouvelle liberté qui a permis le glissement d'un pôle à un autre, la découverte d'un no man's land qui a fait sauter les verrous anciens. Grâce à cela nous avons pu assister à une résurrection de cette pratique tant rejetée par le théâtre occidental moderne et tant utilisée par les différentes traditions, orientales ou occidentales, *le travesti* ! Le travesti qui suspend les délimitations du genre sexuel et appelle à l'usage des ressources physiques des interprètes sans distinction au nom de la performance artistique seule. Le travesti marque la victoire d'un corps dégagé des appartenances à la gente masculine ou féminine : il se présente comme corps de scène ! Grâce à cela s'opère un retour au passé, élisabéthain ou oriental. Mais cela ne mène pas à un spectacle « archéologique » basée sur la seule monosexualité – uniquement hommes comme dans les époques et les cultures anciennes. Les équipes peuvent être mixtes et cela permet la jetée d'un pont vers le sexe autre, sexe qui ne détermine plus, selon ce critère, la distribution des comédiens dans des rôles sexuellement prédéterminés. Nous assistons soit à des retournements ponctuels – le roi Lear ou Hamlet joués par une femme – (comme jadis par Sarah Bernhardt) – ou à des retournements généralisés comme dans *le Roi Lear* joué exclusivement par des femmes comme dans le spectacle d'Andrei Șerban ou

comme dans *les Bonnes* de Jean Genet où c'est aux hommes que revient la tâche d'incarner les deux servantes assassines. Plus récemment au nom des ponts ouverts par ces incertitudes sexuelles nous pouvons assister à des représentations où la distribution se compose libre de tout prédéterminisme sexuel comme dans un récent *Jules César* où des hommes et des femmes, vieux ou jeunes prenaient en charge la représentation et érigeaient le plateau en surface de jeu réfractaire à toute frontière. Et nous, dans la salle, nous étions conviés à assumer et admettre cette indistinction sexuelle. Au défi du plateau s'ajoutait alors le défi lancé au public : ensemble il s'agissait d'exercer et d'apprécier cette liberté ludique. Une autre forme d'hybridation qui, soit pour l'exercice du travesti, soit pour l'ensemble de la troupe procède à une déterritorialisation sexuelle et invite le corps à s'exprimer en toute franchise.

En guise de conclusion

Un philosophe a écrit polémiquement un *Eloge des frontières* et le sens qu'il accorde à cet hymne de la séparation, à cet appel aux contours territoriaux infranchissables, à ces données spécifiques de chaque art consiste à affirmer le vœu de la perfection dans le contexte propre, fermé à l'extérieur ou à l'ailleurs. Mais tout, dans l'art aujourd'hui, nie pareille posture et l'hybridation est contagieuse et s'impose comme opération propre à l'esprit du temps !

Cela n'empêche pas de faire le silence sur la difficulté de franchir les frontières pour les migrants du monde. Mais, implicitement, leur tragédie invite à plaider pour leur porosité tout en reconnaissant le risque que pareille décision comporte. Mais, on peut formuler l'hypothèse, que les arts ont servi de précurseur et indiqué la voie ! Les victoires ou les échecs de l'art moderne ne seront pas étrangers à cette problématique des frontières ! Tout se joue entre une dissolution des identités et une nouvelle liberté, entre un oubli de soi et un repli sur soi. ■

ALEXANDRU DUMITRIU

Ziarist, București

Journalist, Bucharest

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

Dialog cu profesorul Eugen Simion:

„Am vrut să fac prin *Caiete critice* o școală de critică literară și să apăr literatura de toxicitatea politicii”

.....

Abstract

Acest dialog cu profesorul Eugen Simion este prilejuit de aniversarea celor 40 de ani de existență ai revistei *Caiete critice*. Publicația a pornit la drum în toamna lui 1979, ca supliment cu frecvență trimestrială al mensuralului *Viața Românească*. Din 1983, *Caiete critice* a devenit o revistă de sine stătătoare, impunându-se prin substanțiale numere monografice/tematice, precum cele consacrate postmodernismului, literaturii confesive, paraliteraturii, dar și unor scriitori importanți. Un număr dedicat lui Mircea Eliade a dus la suspendarea revistei, care își va relua activitatea în 1990, sub conducerea lui Eugen Simion. Dialogul dezvoltă o istorie văzută din interior a *Caietelor critice*, sintetizând programul, orientarea și acțiunile publicației. În discuție este adusă și condiția presei culturale românești de azi.

Cuvinte-cheie: *Caiete critice*, istorie literară, presă culturală, autonomia esteticului, revizuire, critică literară, interviu

This dialogue with Professor Eugen Simion has been brought about by the anniversary of the 40 years of existence of the *Caiete critice* magazine. The publication was first released in 1979, as a quarterly supplement of the monthly *Viața Românească*. Starting with 1983, *Caiete critice* became a publication on its own, prevailing through monographic/themed issues of substance, such as the one dedicated to Postmodernism, the literature of confession, paraliterature, as well as to several important writers. An issue dedicated to Mircea

Eliade led to the suspension of the magazine, which would resume its activity in 1990, under Eugen Simion's leadership. The dialogue develops a history of *Caiete critice* from within, synthesising the programme, orientation and actions of the publication. The discussion also tackles the condition of today's cultural press.

Keywords: *Caiete critice*, literary history, cultural press, the autonomy of the aesthetic, revisions, literary criticism, interview

|||||

- Tema acestui dialog o reprezintă, stimate domnule profesor Eugen Simion, cei 40 de ani pe care îi împlinește, în noiembrie 2019, revista *Caiete critice*. Ar fi, dacă îmi îngăduiți categorisirea, un interviu „evenimential”. N-aș vrea, însă, ca discuția să se concentreze doar în jurul momentului aniversar. V-aș ruga să fiți de acord și cu unele întrebări despre condiția presei culturale românești, despre contextul în care se găsește revista la cei 40 de ani de existență. La începuturile lor, din 1979 până în 1983, Caietele... au funcționat ca supliment al *Vieții Românești*. Apoi, s-au autonomizat, fără a părăsi tutela „bătrânei” publicații întemeiate de Ibrăileanu. Sunteți din 1983 în conducerea revistei, care a trecut și printr-un moment greu, fiind suspendată după numărul – interzis – consacrat lui Mircea Eliade. În 1990, Caietele critice și-au reluat apariția, avându-vă, de această dată, director. Ce a însemnat această revistă în anii '80, '90, 2000? Ce înseamnă în prezent?

- Au trecut deja 40 de ani? Nu-mi vine să cred! Da, *Caietele*... au apărut, întâi, ca supliment al *Vieții Românești*, apoi au căpătat oarecare autonomie, sub umbrela Secției de critică literară a Uniunii Scriitorilor, iar în 1987 revista a fost interzisă de cenzură (și, evident, de „autoritățile tutelare”, cum se zicea atunci) din cauza numărului pe care îl dedicasem lui Mircea Eliade. Ce a mai fost și atunci! Ce zarvă, ce represalii! Am reușit să reinventăm revista în 1990, tipărind numărul despre Eliade. La data când va apărea acest interviu, va fi tipărit, sper, sub forma unei cărți de sine stătătoare, de către Muzeul Național al Literaturii Române. Cei interesați vor putea să-și dea seama cât de solidari (în bine) erau atunci scriitorii români. Numele

lui Eliade (care murise în 1986) îi unise. Mulți dintre cei care se află în sumarul volumului nu-și mai dau azi „Bună ziua” (dacă mai sunt în viață, bineînțeles!) atunci când se întâlnesc pe stradă. Democrația românească postrevoluționară i-a dezbinat. Nu mă întreba, tinere Alexandru Dumitriu, de ce, că n-am vreme să explic. De altfel, nici nu știu la ce-ar servi...

Mă întrebi: ce înseamnă *Caiete critice* în prezent?! Răspuns: ce poate să însemne o publicație care nu face politică, nu are bani să apară la timp și nici să-și plătească – așa cum s-ar cuveni – colaboratorii. Ceva, totuși, reprezintă și a reprezentat înainte de 1989 și după. Înainte – un loc (o revistă) unde s-a putut vorbi despre *postmodernism* (pentru prima oară în literatura noastră), să publice un număr de aproximativ 200 de pagini despre *jurnalul intim*, să dedice numere monografice lui Marin Preda și Sorin Titel (un mare prozator), în fine, să discute – cu spiritul ceva mai liber – despre relația dintre istorie și literatură etc. Nu a fost o revistă *de actualitate*, în sensul că n-a urmărit, cu fidelitate, fenomenul literar la zi, dar n-a stat nici departe de el.

Ce s-a petrecut după 1989 este mai complicat. Poate o să vorbim ceva mai încolo despre această perioadă. Ce pot să-ți spun e că, nevoind să intre în hora revizuirilor morale și nici să facă politică activă, revista a fost izolată, satanizată, urmărită cu o ură sinceră și arzătoare de copiii *est-eticii* românești. Aceștia considerau că *autonomia esteticului* – susținută de Maiorescu, E. Lovinescu, G. Călinescu, în genere, de marea critică românească, idee preluată de *Caiete critice* – trebuie suspendată. Chiar așa cum spun... Am continuat, totuși, să rezistăm acestui război...

Idei și atitudini care s-au impus în agitata noastră viață literară postrevoluționară

- Poate nu greșesc prea mult spunând că, la atingerea pragului de 40 de ani ai revistei, a contat și „orgoliul” dvs. Nu am așezat întâmplător ghilimelele – nu cred că orgoliul este întotdeauna un viciu. În cazul de față, este vorba despre „orgoliul” de a crea, de a ridica. Unul – prin urmare – pozitiv, benefic. Așadar, cât din „orgoliul” dvs. a fost investit în această revistă și cât din „orgoliul” unor apropiați ai dumneavoastră? Nu mă aștept, firește, la un răspuns aritmetic...

- „Orgoliul” meu? Desigur, a contat și sper să conteze în continuare. N-am fost însă singur în această – cum să-i zic? – aventură subversivă. O vreme au fost împreună cu mine Ov.S. Crohmălniceanu, Mircea Iorgulescu și tânărul – pe atunci – Ion Bogdan Lefter, iar după 1989 ni s-au alăturat Valeriu Cristea și o echipă de tineri. Cineva (poate Andrei Grigor) le-a zis „caietişti”. O echipă minunată! Să nu-l uit pe Călin Căliman, apoi pe Nicolae Bârna, Bogdan Popescu (un prozator de mâna întâi), Oana Soare, Răzvan Voncu, Daniel Cristea-Enache, Lucian Chișu, admirabilul Andrei Grigor ș.a. Unii dintre ei au părăsit *Caietele...*, atrași de alte muze și alte orizonturi de așteptare. Azi mă combat de pe unde sunt sau mă ignoră în chip elocvent. De ale vieții literare românești... Ce să zic? Zic că au mai pățit-o și alții. Sper ca aceia care s-au despărțit de *Caiete...* să nu se despartă de ideile revistei.

Dar să revin la redacția *Caietelor critice* în primul deceniu postrevoluționar. Călin Căliman – secretarul general – organizase o „subredacție” într-un restaurant de lângă Piața Rahova... Acolo îi ducea pe tinerii redactori, să-i familiarizeze

cu boema literară în vremuri agitate. A reușit și a continuat chiar și după ce s-a despărțit de revistă. Redacția a migrat dintr-un loc în altul. Îmi amintesc cum ne-a dat afară, dintr-o cameră de la Uniunea Scriitorilor, președintele de atunci, Laurențiu Ulici. Întâmplări, istorii, situațiuni. Le-am trăit pe toate.

Reiau răspunsul la întrebarea de dinainte: cât a contat *orgoliul* meu în această aventură? Am vrut să fac prin *Caiete...* o școală de critică literară și să apăr literatura de toxicitatea politicii. Epoca 1990-2000 este esențială. Unii tineri, repet, au plecat după o vreme. Alții au rămas. Au apărut alții... Câteva *idei* și *atitudini* (în sensul vechi, literar, al termenului) s-au impus, cred, în agitata noastră viață literară postrevoluționară. Ideea, de pildă, de *rezistență prin cultură* (cu referire la epoca postbelică), ideea, apoi, de *autonomie a esteticului*, ideea, în fine, că *spiritul național* (așa cum îl definesc Maiorescu, Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu) nu poate lipsi din ecuația unei culturi autentice.

Nu ne-a fost deloc bine nouă, autonomiștilor...

- Care au fost cele mai grele momente ale revistei? Dar cele mai faste?

- Greu a fost când noua putere, instalată după 1989 la Uniunea Scriitorilor, a început să ne fugărească și să ne refuze orice sprijin financiar. Nu-l primim nici astăzi. Ne descurcăm cum putem. Revista apare într-un tiraj confidențial. Dar apare. Unele numere monografice (despre Ion D. Sîrbu, E. Lovinescu, Preda, Petru Dumitriu ș.a.) sunt, cred, de luat în seamă. Cred că noi – cei de la *Caiete critice* – am reușit să-l aducem în atenția publicului pe Ion D. Sîrbu și să-l impunem ca pe un scriitor de

prim-rang în generația sa. Perioade faste? Ar trebui să consult colecția revistei ca să-ți dau un răspuns corect. Poate atunci (în anii '90) când apăram ideea de *rezistență prin cultură* și, ceva mai târziu, când am polemizat – ani de-a rândul, cum am precizat deja – cu partizanii *est-eticii*, care solicitau suspendarea *autonomiei esteticului* din literatură. Sau polemica aspră, interminabilă, cu

cei care, voind *revizui* critice, doreau, în fapt, să-i elimine din literatură pe G. Călinescu, Sadoveanu, Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu ș.a. Mi-am dat seama la timp ce primejdioasă este pentru literatură (și, evident, pentru critica literară) această idee și am combătut-o cât și cum am putut. Urmarea a fost că am devenit „apolitic” și am pierdut o parte dintre vechii prieteni, zoriți să se realinieze și să introducă politicul în literatură. N-am fost singur, repet, în această acțiune. Valeriu Cristea a avut un rol foarte important (prin talentul și prin determinarea lui morală) în combaterea „struțo-cămilei”, cum îi zicea el, adică în respingerea *est-eticii*, susținută, între alții, chiar de Monica Lovinescu. Nu ne-a fost deloc bine nouă, *autonomiștilor*, în această perioadă de haotice, agresive „revizui morale”. Am scris despre toate acestea în *Posteritatea critică a lui E. Lovinescu*. Dacă ai timp și dacă ești interesat de temă, poți găsi acolo date importante de psihologie și etică literară...

- *Puteți stabili o „echipă” ideală a Caietelor critice?*

- Există o fotografie cu echipa *Caietelor*... Sper s-o reproduci în numărul aniversar. În jurul lui Valeriu Cristea și al meu figurează acolo tinerii lupi ai criticii literare... Îmi place s-o privesc din timp în timp. Părem toți niște oameni hotărâți.



Caiete Critice – 1996

Gustul pentru literatură este universal, iar imaginația ideilor nu se oprește în domeniul criticii literare

- *De ce și-au însușit Caietele critice un „rang” științific? Revistele științifice sunt tipărituri savante, în care primează conținuturile „tehnice”. Autorii publică studii „sompтуoase”, defilează cu bibliografii sofisticate... (Și își rotunjesc, astfel, cota CV-urilor, pentru că aparițiile sau menționările în reviste științifice dau bine în „palmares”, oferă zestre academică. De la o vreme, performanța se calculează și pe baza unor asemenea prezențe. Un articol găzduit de o revistă științifică îmbunătățește semnificativ „punctajul” autorului.) Genurile publicistice clasice – între care interviul sau articolele de atitudine – nu prea au loc în cuprinsul acestor tipărituri selecte. Caietele critice, deși au „rang” științific, păstrează tradițiile gazetăriei cultural-literare...*

- Din două motive: întâi, pentru că este o publicație a Fundației Naționale pentru Știință și Artă (aflată sub egida Academiei Române) și doi, pentru că, în postmodernitatea în care omul de știință este tipul reprezentativ, cultura umanistă („umanioarele”) și științele exacte nu se mai pot ignora. Mai este un motiv: doream să căpătăm ajutor financiar de la Ministerul Cercetării... N-am reușit. Am reușit, în schimb, să-i facem pe oamenii de știință să vorbească despre literatură. Unii dintre ei sunt surprinzător de receptivi. Cine

se uită la colegiul nostru științific poate descoperi nume mari din cultura europeană (înțeleg, repet, prin *cultură*, și „științele tari”, după limbajul de la Bruxelles). Unii dintre ei colaborează din când în când în revista noastră cu mici eseuri despre cultura (spiritualitatea) post-postmodernistă (căci am ajuns deja la ea). Zici că interviul nu și-ar găsi locul într-o publicație literar-științifică. Sper că ai spus așa, ca să mă intrigi. Are loc, un loc bun, gustul pentru literatură este universal, iar imaginația ideilor nu se oprește în domeniul criticii literare. Trebuie doar să găsim oameni care să facă aceste interviuri (dialoguri) binevenite într-o cultură a dialogului în epoca post-postmodernității. Mă simt foarte apropiat de matematicieni și biologi. Au ce-mi spune. Profesiunile lor mi se par fascinante pentru criticul literar care vrea să vadă și să înțeleagă și ceea ce este dincolo de câmpul lui de vânătoare...

Se mai poate face azi, în epoca *media*, reportaj literar?

- Răsfoind frecvent, în anii din urmă, revistele culturale, pe hârtie sau pe Internet, nu prea am întâlnit reportaje. Există, bineînțeles, secvențe – ca să nu zic frânturi – reportericești în articole. Dar s-au împuținat reportajele get-beget. Cine mai ia trenul ca să meargă – să zicem – la Pașcani sau la Calafat și să scrie despre atmosfera de-acolo, despre viața de-acolo?! Un reportaj bine scris poate oricând deveni literatură... Însă în arhitectura revistelor reportajul e ocultat, nu se mai cere „Să vie reporterul!”. De ce credeți că acest gen publicistic altădată „prosper” a ajuns astăzi unul defavorizat? Sunt reporteri în scrisul cărora ați identificat însușiri/aptitudini literare? Duceți, parcurgând revistele culturale, dorul reportajului?

- Reportajul? A fost o vreme când s-a abuzat de el. Scriitorii erau trimiși în provincie pentru a face reportaje despre „victoriile socialismului multilateral dezvoltat”. Ce plictiseală! Ce mediocritate, ce mistificare bine organizată, programată! Dar au apărut și reportaje care nu mor a doua zi. Reportajele lui Geo Bogza au intrat și au rămas în literatură (*Cartea Oltului*,

de pildă). O școală bună de reportaj a făcut Adrian Păunescu la *Flacăra*. A schimbat, îmi amintesc, ceva în proza gazetărească, și anume: a introdus senzaționalul, ineditul, dramaticul, abuzul din existența curentă. Câțiva reporteri buni au ieșit de acolo. Se mai poate face, azi (azi – în epoca *media*), reportaj literar? Greu, dar nu imposibil – mă gândesc. Cred că *interviul* a luat locul reportajului în epoca noastră...

- Ați scris, într-o perioadă, în *Flacăra condusă de poetul Adrian Păunescu*. Era, dacă nu mă înșel, cea mai căutată revistă din epocă, tirajul săptămânalului apropiindu-se, la un moment dat, de 500.000 de exemplare. A contat această „audiență” când ați devenit colaboratorul revistei? Cum v-ați înțeles cu redactorul-șef al *Flăcării*? Interviurile lui pot oferi un model?

- Am colaborat, într-adevăr, la *Flacăra*, după întoarcerea mea din Franța (prin 1973-1974). Îl revăzusem pe Adrian Păunescu la Paris, la întoarcerea lui din SUA, unde avusese o bursă de un an de zile, împreună cu soția sa de atunci, poeta Constanța Buzea. Amândoi îmi fuseseră studenți (promoția 1968, din care fac parte și Ioan Alexandru și Dorin Tudoran). Am notat ceva despre escala lor pariziană în *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, remarcând – fără maliție, dar cu oarecare ironie cordială – agitația permanentă a poetului, starea lui de nestare, lipsa de vocație pentru contemplare. L-am dus, îmi amintesc, să vadă Muzeul modern de artă și, după un sfert de oră (exagerez, probabil, un pic, ca să sporesc nota de senzațional a momentului), a ieșit intempestiv din muzeul în care, îmi închipuiam eu, va sta câteva ceasuri bune. N-a fost așa cum mă așteptam eu. Poetul văzuse repede pe impresioniști, se edificase, acum era disponibil pentru altă aventură. Spiritul lui era, repet, în veșnică mișcare... Curios, văzuse ce trebuie în muzeul modernistilor... Am discutat puțin cu el tema și mi-am dat seama că privirea lui lacomă, acaparatoare, posesivă percepușese esențialul... Ți-am făcut acest portret (poetul – inteligent – nu s-a supărat când l-a citit în jurnalul meu) ca să pot să răspund mai bine la întrebarea dumitale. Am scris – nu cu mare regularitate –,

„Am vrut să fac prin Caiete critice o școală de critică literară și să apăr literatura de toxicitatea politiciii”

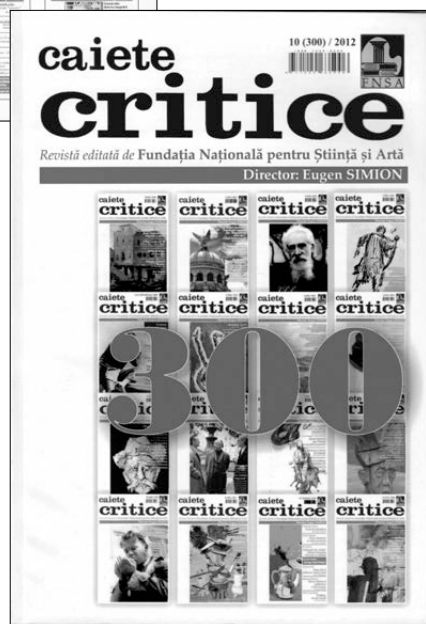
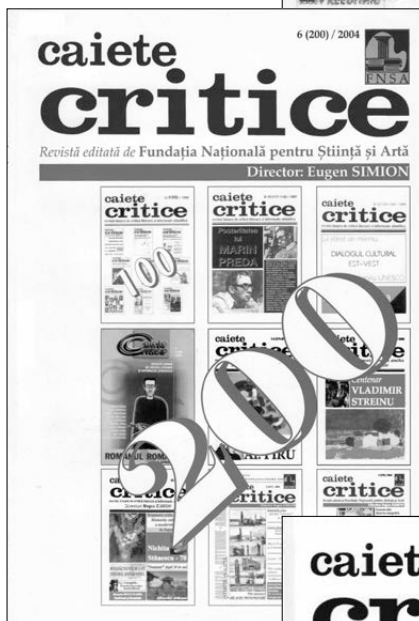
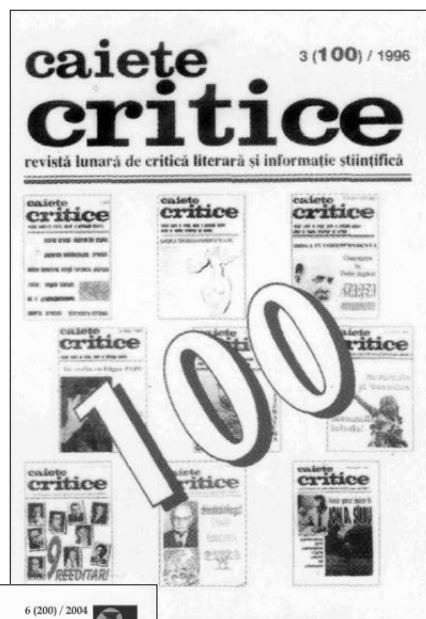
caiete critice

dar am scris și am publicat în *Flacăra*, o revistă care avea, cum spui, un tiraj enorm. Păunescu reușise să facă din *Flacăra* și o revistă de cultură, educație socială. Publica în ea, la un moment dat, și Șerban Cioculescu. Și încă mulți alții. Am publicat, repet, și eu, dar, cum aveam o rubrică săptămânală în *România literară*, am încheiat, la un moment dat, colaborarea. Am rămas în relații bune cu Adrian Păunescu, un jurnalist eminent. Să nu mai vorbesc de poetul despre care Șerban Cioculescu spunea că, în poezia noastră, este cel mai important poet social după Arghezi. Am scris și eu aproape despre toate cărțile sale (nu chiar despre toate, pentru că era greu să ții ritmul cu fluviul lirismului păunescian). Aștept să găsesc un moment pentru a reciti *Biblia păunesciană* (o ediție cvasiintegrală a versurilor sale), în care a strâns, bănuiesc, cea mai mare parte a lor...

Interviul și convorbirea se constituie într-o specie a genului biografic

- Ce credeți despre interviu – de fapt, de ce credeți în interviu? Ați realizat dialoguri substanțiale – cu Petru Dumitriu, cu Aurora Cornu, ca să mă refer doar la dialogurile care au devenit cărți de sine stătătoare. Și să nu uit volumul *În ariergarda avangardei*...

- Interviul și convorbirea (dialogul) se constituie, repet, într-o specie a genului biografic, și anume: *cartea vorbită*. În *Genurile biograficului* am semnalat acest mod foarte actual de a face literatură confesivă, directă, nonficțională. Eu însumi, pentru a-mi verifica intuițiile și pentru a ieși din tiparele criticii analitice (pe care am exersat-o timp de peste 50 de ani!), am făcut asemenea experimente colocviale: o carte cu Petru Dumitriu, alta despre Marin Preda (cu una dintre soțiile lui), în fine, am devenit eu cel interogat, provocat, silit să mă confesez și să judec istoria prin care am trecut, în volumul *În ariergarda avangardei*, în dialog cu un critic drept și curajos (Andrei



Grigor), om de caracter rectiliniu. Zilele trecute, profesorul Ioan Cristescu – directorul Muzeului Național al Literaturii Române – mi-a făcut o mare surpriză: mi-a dat manuscrisul discuției mele (200 de pagini) cu Nichita Stănescu, purtată acum vreo 40 de ani, dacă nu mai mult. Este, în fapt, o carte, cu un titlu pe care i l-a dat, îmi amintesc bine, poetul: *Bolile profesionale ale scriitorului*. Uitasem, pur și simplu, de ea! Am răsfoit-o cu emoție și neîncredere. Este aici o parte din tinerețea și anxietățile noastre intelectuale. Ioan Cristescu vrea s-o tipărească. Știu eu?! Nu înainte, oricum, de a fi stilizată. Mă mai gândesc... Este vorba, oricum, de un document literar ce ar putea trezi interes. Amintesc toate acestea nu pentru a mă lăuda (nu-mi stă nici în stil și nici în caracter – ca să zic așa), ci pentru a-ți semnala faptul că, în ultimele decenii, *literatura subiectivă* (confesivă), începând cu *diarismul* și *memorialistica*, a intrat în atenția criticii literare românești. Eu personal m-am ocupat, în chip prioritar, după 1990, de acest gen literar în plină emergență.

Am rămas, după vorba lui Roland Barthes, „un om de hârtie”

- Cu riscul ca, la ceas aniversar pentru Caiete critice, să vă solicit un „necrolog” pentru tradiții ale gazetăriei cultural-literare, cum vă explicați faptul că o rubrică precum „Poșta redacției” este aproape dispărută din structura revistelor? Și-au diminuat revistele autoritatea, nu mai reprezintă o instanță? V-a tentat, vi s-a propus vreodată să luați în primire o astfel de rubrică?

- Ai dreptate, revistele culturale au dispărut sau agonizează. Când eram student, mă sculam devreme, în fiecare vineri, cu grija de a cumpăra *Contemporanul*. Nu voiam să-mi scape, cu niciun preț, foiletonul lui G. Călinescu. Mai târziu, a apărut *Gazeta literară* (unde am și lucrat patru ani), apoi, din 1968, *România literară*, unde am ținut, decenii de-a rândul, rubrica *Fragmente critice*. Azi, tinerii scriitori folosesc cu precădere Internetul. Am sentimentul – să fiu iertat dacă greșesc – că, în ceea ce privește literatura, Internetul – lăsând

la o parte informația (aici este performant și inevitabil) – este un instrument al neantului... Am rămas – după vorba lui Roland Barthes – „un om de hârtie”. Pentru mine, *cartea* este esențială. Un obiect estetic și un prilej de lectură gânditoare.

Ca să revin la întrebarea ta: regret și eu împușinarea revistelor de cultură și, totodată, regret enorm slaba audiență a celor ce reușesc, totuși, să apară. Cred, totuși, că *literatura de hârtie* va reveni, într-o zi, în forță și își va recâștiga pozițiile. O librărie în care sunt expuse casetele cu înregistrări ale scrierilor literare reprezintă un spectacol sinistru. Am văzut, la Paris, o asemenea librărie și m-am speriat, pur și simplu. Un spectacol dezolant! I-am dat dreptate, atunci, lui William Marx, care vorbește într-o carte despre moartea literaturii. O problemă gravă, o problemă esențială pentru literatura de azi și, mai ales, pentru literatura de mâine.

După atâtea traume, cultura română suportă greu să mai trăiască una

- Impresia pe care o lasă, din păcate, destule reviste este una a improvizației. Lipsesc coerența editorială, viziunea gazetărească... Cele mai multe gazete par alcătuite – iertați-mi colocvialismul – la ce-o ieși... Rar se întâmplă să aflăm numere cu adevărat „muncite”, deși casetele redacționale sunt aglomerate, deși revistele se bucură de colaborări „grele” – iar, de la o vreme, mai toate publicațiile de prestigiu se bucură de subvenții etatiste (mari, mici – stipendiile pomenite sunt, totuși, un sprijin)... Până nu demult, aceleași publicații arătau altfel, aveau mai multă substanță, aveau consistență... Ce s-a întâmplat între timp?

- S-a întâmplat ca literatura să-și piardă locul privilegiat în societate și s-a mai întâmplat ca – lăsată fără ajutor în economia de piață – literatura să se piardă pe sine. Fără ajutor financiar, o publicație literară nu poate rezista. Statul ar trebui s-o ajute, dar n-o ajută. O ignoră... Mă întrebi de soarta revistelor literare de azi (câte au mai rămas!). Ce să zic? Nu arată bine și, la drept vorbind, și-au pierdut importanța în societate. Vina lor, vina istoriei în care trăim (capitalismul

„Am vrut să fac prin Caiete critice o școală de critică literară și să apăr literatura de toxicitatea politiciii”

nostru de mântuială, postmodernitatea noastră haotică, pornită într-un război de tip balcanic de mântuială)? Lipsa de subvenții? Pot fi toate la un loc, plus vanitatea turbată și interesele celor care conduc aceste publicații. Peisaj sumbru, în orice caz. Atunci când Ministerul Culturii sprijină financiar (rar și inconsistent), le alege „pe sprânceană”, cum se spune în limbajul neacademic. Unora le dă aproape tot fondul de bani disponibil, altora le face doar recomandări. Umblă zvonul prin oraș că o revistă a Uniunii a primit circa un milion de euro pentru un an, alte publicații se plâng că au fost refuzate la ospăț. De este adevărat, îți vine să zici: „Țără-i asta, măi Costache?...”. Am participat, cu ani în urmă, la un asemenea concurs sau, mă rog, ce o fi fost. Ministerul Culturii înființase o comisie de înțelepți (printre ei, doi critici literari importanți), care să decidă ce să cumpere pentru bibliotecile din țară și ce nu, în funcție – desigur – de valoarea cărții etc. Tocmai publicasem în acel an studiul despre *Tânărul Ionescu*. Încurajat de un prieten, am solicitat și eu atenția și generozitatea juriului... Am fost categoric respins. Comisia n-a achiziționat nici măcar un singur exemplar din *Tânărul Ionescu*. Am aflat, ulterior, că s-au opus, ferm și demn, colegii critici... Din fericire pentru faima profesiei noastre, ei au achiziționat, în aceeași reuniune, 400 de exemplare dintr-o carte de articole politice scrisă de un coleg (tot critic literar) mai bine plasat decât mine în viața literară. Asta-i situația, tinere Alexandru Dumitriu. Mergem înainte! Mai este ceva: revistele literare și-au pierdut cititorii, iar cele care mai sunt au devenit reviste de grup. Tinde să dispară și critica de întâmpinare. Remarc faptul că, din exercițiul teoriei literare (cât mai este), tind să dispară, de asemenea, factorul (criteriul) estetic și ideea de specificitate națională... Pentru că, în ultimul capitol din *Istoria literaturii...*, G.

Călinescu scrie despre *specificul național*, partizanii autohtoni ai *literaturii ca lume* văd în el un „naționalist estet” (evident desuet, model prăfuit) și, pentru că el vorbește de *vechimea rasei noastre*, adepții de azi ai *literaturii ca lume* nu ezită să-l numească „rasist”. Ce zici de prostia, aberația asta? Că eu știu ce gândesc...

Revistele literare și-au pierdut cititorii, iar cele care mai sunt au devenit reviste de grup. Tinde să dispară și critica de întâmpinare. Remarc faptul că, din exercițiul teoriei literare (cât mai este), tind să dispară, de asemenea, factorul (criteriul) estetic și ideea de specificitate națională...

- Fidel unui demodat principiu gazetăresc, m-am abținut să-mi dezvolt propriile opinii în interviurile realizate de-a lungul timpului. (Mostre ale unor păreri s-au strecurat și se strecoară inevitabil.) Am avut, e adevărat, și unele „abateri”. („Instigat”, câteodată, de interlocutori!) N-aș vrea să refuz întrebarea dumneavoastră. De aceea, mă aventurez să răspund, sperând ca eventualii cititori să nu vadă în gestul meu altceva decât onorarea unei

invitații. Nu spre lauda mea, desigur, abia acum iau act de o asemenea învinuire – colectivă, din câte înțeleg – adusă lui G. Călinescu. O etichetă întrucâtva asemănătoare celei pe care ați menționat-o m-a izbit, însă, în facultate, fiind propovăduită, cu tristă habotnicie, de o doamnă profesoară de la Cluj-Napoca. Crezusem, atunci, că fusese o „botezare” izolată a lui G. Călinescu în noroaiile rasismului... Am evocat mai demult acea întâmplare. Trebuia să prezint viziunea critică și metodologia Istoriei... călinesciene. O întreagă peripeție, nu are rost să derulez tot „filmul”! Doar la sfârșitul expunerii am dedus că profesoara cu pricina – care descindea de câteva ori pe semestru la București, pentru a ne instrui în chestiuni de teorie literară – se aștepta să vorbesc, de fapt, despre „antisemitismul” criticului (deși cerința oficială era, cum spuneam, alta...). M-am ales cu o notă încovoiată, ca semn de „bună purtare”, și cu un acut sentiment de nedreptate... Pentru că, în logica imprevizibilă a profesoarei de la Cluj-Napoca, puteam fi suspectat chiar

de cripto-antisemitism... Până la acel moment, eram obișnuit cu alte „rechizitorii” consacrate lui G. Călinescu – mă refer la acuzațiile de colaboraționism postbelic, răspândite vehement de unele voci după 1989. Nu împărtășesc radicalismul alunecos al unor atari judecăți. Cum nu pot împărtăși nici exilarea unei culturi meritorii – care s-a creat în anii socialismului – într-o taiga a spiritului. Prea mult maniheism, prea multă rigiditate, prea multă intoleranță... Și nu doar în plan cultural. Lumea în care trăim pare să se fi debarasat de reflexul nuanței...

- Ce spui că ți s-a întâmplat cu profesoara de la Cluj nu-i, din nefericire, un caz izolat. Aflu și eu că sunt profesori din universitățile noastre care refuză să vorbească la cursuri despre Nichita Stănescu și Marin Preda, sau vituperează ideea de specific național, pe motiv că *specificul național* nu se mai poartă. Îmi vine să le spun: *să vă fie de bine*, cu sentimentul că fiecare individ are dreptul să-și trăiască aberațiile lui. Dar nu le spun, pentru că, după atâtea traume, cultura română suportă greu să mai trăiască una. Profesoara de la Cluj – de care vorbești – este, probabil, o *globalistă* și nu vrea să piardă ocazia de a se afirma. Oameni ca ea se pot lepăda cu ușurință chiar și de Dumnezeu. Să-i lăsăm, dacă putem, să intre în istorie cu lașitățile și aberațiile lor... În rest, literatură provincială proastă și tristă...

Cultura rămâne, rușinată, la porțile televiziunii

- Ați colaborat la numeroase publicații. V-au impresionat unii conducători ai revistelor prin modul în care se îngrijeau de bunul mers al gazetei lor? Ce calități trebuie să aibă un conducător de revistă?

- Am colaborat, întâi, la *Contemporanul* condus de George Ivașcu (un extraordinar constructor de reviste), apoi – pentru puțin timp – la *Luceafărul* lui Ștefan Bănuțescu și, cum ți-am spus, multă vreme la *Gazeta literară* și *România literară*, conduse, rând pe rând, de Tiberiu Utan (un poet delicat), apoi de Geo Dumitrescu și George Ivașcu. M-am înțeles fără dificultate cu

ei. Un bun conducător de reviste? Trebuie să fie un om inteligent, un spirit acut și generos și, în vremuri grele (cum au fost), un spirit diplomatic, care să liniștească toate vanitățile inflamate. Azi, o revistă trebuie să aibă în spate un grup financiar, iar conducătorul ei să fie... Mă opresc aici.

- Nu puține reviste din țară se „adăpostesc” sub egida Uniunii Scriitorilor. În ce măsură credeți că aceste publicații își pot păstra independența sub „patronajul” – fie și simbolic – al Uniunii Scriitorilor?

- Azi, revistele literare nu depind decât formal, am impresia, de Uniunea Scriitorilor, cât, mai degrabă, de primăriile locale. La Iași apar, de pildă, trei sau patru reviste lunare. Este bine. Păcat că, de cele mai multe ori, autorii locali nu fac decât să se laude între ei. Un fenomen și mai grav, semnalat mai înainte: aproape că a dispărut critica de întâmpinare... Este de neînchipuit, azi, un Sainte-Beuve (ca să iau un model devenit clasic) care să publice în fiecare săptămână și un număr mare de cititori să aștepte, cu sufletul la gură, apariția – luni dimineața – a cronicii care să dea verdictul asupra unei cărți... Mare păcat pentru literatură și pentru critica literară! Rămâne televiziunea, desigur. Instrument excelent de comunicare. Televiziunile românești se ocupă, însă, numai de politică și de accidente. Cultura rămâne, rușinată, la porțile ei...

Nu trebuie să justificăm eșecurile noastre prin istorie

- Ce nu ați accepta niciodată să apară în Caiete critice? Se încheie undeva libertatea celor care vor să publice în revistă? Ați fost pus, de-a lungul anilor, în situația de a respinge articole? Au găzduit Caietele critice, de-a lungul anilor, articole în care nu ați crezut?

- Neadevărul și injuria. Le detest! Când au venit în redacție, le-am respins, desigur. N-am cenzurat pe nimeni niciodată (când este vorba de opinii critice), m-am opus doar vulgarităților de limbaj și atacurilor nedemne. Sunt vigilenți și în ceea ce privește atitudinea față de literatura română, în genere. Unii scriitori, critici, teoreticieni,

publiciști o minimizează și chiar o desconsideră. Aceștia sunt globaliștii, internaționaliștii à outrance, ca profesoara dumitale de la Cluj. O speță care îmbracă, rând pe rând, veștmintele oricărei ideologii și nu ratează nicio oportunitate. Nu le văd viitorul. Nici morala...

- E important ca într-o redacție să se găsească și tineri?

- Tinerii? Nichita Stănescu are un poem de tinerețe care începe, de nu mă înșel, cu versurile: „Tineri, voi suavi lungani”. Într-o publicație și, în genere, într-o instituție de cultură, prezența tinerilor este esențială, salutară, terapeutică... Condiția este ca tinerii să iubească literatura și să se ferească să devină „funcționari culturali”. Generația mea (*Generația '60*) a fost salvată de literatură sau prin literatură. Poate că și noi am făcut ceva pentru ca literatura să nu devină „o Siberie a spiritului”. Nu trebuie să justificăm eșecurile noastre prin istorie. Istoria este mereu în criză. Capodopera literară nu trebuie să aștepte să vină vremuri mai bune, căci vremurile bune sunt mofturoase și nesigure. Este un timp al trăirii și un timp, fast, al mărturisirii prin literatură. Să nu facem eroarea de a-l uita pe cel din urmă... Altfel, viața noastră se pierde în neant. Și, odată cu ea, se pierd și ideile, fantasmele noastre...

Câștigarea pariului cu mizeriile capitalismului nostru lacom și acultural

- Aveți dreptate: „Istoria este mereu în criză”. Un adevăr cu încărcătură aforistică. Și totuși, dacă îmi dați voie, crizele istoriei diferă de la o epocă la alta. Astăzi, literatura e o zonă care, din nefericire, îi atrage pe foarte puțini. Cunosced tineri de talent care, pentru a se descurca financiar, au fost prinși în slujbe acaparante, unii dintre ei fiind împovărați, pe zeci de ani, de rate bancare ca să-și permită un apartament amărât prin cartierele odinioară „muncitorești” ale Capitalei, ori trăiesc în chirii adesea „gonflante”. (Și aș putea continua discursul „sindicalist” adăugând cât de greu este să crești un copil în asemenea condiții... Mărunțișuri, victimizări, poate chiar ghinioane, în perspectiva bântuită de cinism și indiferență

a unora.) Nu mai au răgaz pentru lecturi, pentru scris, pentru a-și consolida potențialul... Sau tineri care nu au avut norocul să aște un mentor dispus să creadă în talentul lor și să-i sprijine, să-i încurajeze pe acest drum... Căci, cu părere de rău, altruismul e o raritate. Ce i-ați spune unui asemenea tânăr – deși acest lucru ar trebui să-l facă mai degrabă potențaii care ne vorbesc cu gravitate (demagogică, mă tem) despre importanța culturii, despre educație etc.? Cum ar putea să-și împlinească talentul în aceste vremuri? La ce sacrificii ar trebui să se încumete și de ce compromisuri ar trebui să se ferească?

- Ce aș putea să spun? Ce-i de spus în situația pe care mi-o prezinți și care, văd și eu, este dramatică pentru un tânăr cu aspirații pentru literatură?! Iubirea mea pentru literatură îmi dictează să-i spun tânărului de 20-30 de ani să nu abandoneze. Vocația – dacă există – nu poate fi părăsită, pentru că ea – și numai ea – poate să-i aducă sentimentul că a făcut ce trebuie în existența și cu existența sa. Bunul-simț și conștiința realului îmi spun, însă, că nu poți să-l îndemni pe un tânăr să facă sacrificii într-o istorie care se leapădă ea însăși de cultură, ca un element nerentabil. Și, totuși, trebuie să încerce. Cu perseverență și cu un anumit simț al realului, care să-i sugereze modul în care poate să învingă brutalitățile istoriei. În cazul nostru (adică al istoriei actuale), să înfrunte și să câștige pariul cu mizeriile capitalismului nostru lacom și acultural.

- Cum apreciați că va rămâne în istoria presei culturale românești revista pe care o conduceți?

- Cum să-ți zic? Îți zic că nu-mi pun, cu acuitate, cu disperare, cu scepticism și nici cu optimism nelimitat (era să spun deșănțat, cum am văzut că fac alții) această problemă. Plec de la convingerea că, în viață, trebuie întâi să faci ceva și, apoi, în ziua a șaptea, să te odihnești, pentru a putea contempla, ca Dumnezeu, lucrurile pe care le-ai făcut în primele șase zile ale creației. Elimină, Alexandru Dumitriu, orice nuanță de vanitate din această comparație. Rămâne doar ideea, vorba Sfântului Augustin, că, pentru om, verbele esențiale sunt a fi, a avea și a face. De rest are grijă posteritatea, cu severitatea și ingratitudinile ei. ■

Decembrie 2019

ANDREEA TELIBAN

Doctorandă, Facultatea de Litere, Universitatea din București; Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”
PhD Student, Faculty of Letters, University of Bucharest; "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory
 e-mail: andreea.teliban@yahoo.com

Decembrie 1989. Revoluția închipuită

Abstract

La 30 de ani de la Revoluția din decembrie 1989, revista *Caiete critice* propune un dosar tematic consacrat acestui eveniment care a înscris România într-o altă epocă istorică și care a fost supus, de-a lungul timpului, mai multor interpretări. S-au vehiculat și teorii ale conspirației, s-au ivit și mistificări, la fel cum, din păcate, s-au ivit atitudini și calcule oportuniste. Nu lipsește, însă, nu are cum să lipsească și e de datoria noastră să nu lipsească vreodată, adevărul despre jertfa unor tineri care au crezut, în acele zile, într-o Românie liberă. Demersul publicației caută o perspectivă inedită, prin recursul la exercițiul ficțional, asupra momentelor dramatice din urmă cu trei decenii. Opt tineri scriitori care nu au fost martorii schimbării de regim – cei mai mulți dintre ei fiind născuți după 1989, iar doi având vârste „minimale” la Revoluție – își imaginează cum ar fi trăit clipele de atunci. Aceștia sunt: Mihnea Bălici, Elena Boldor, Lucian Brad, Andrei Dósa, Teona Galgoțiu, Cosmina Moroșan, Cătălina Stanislav și Alex Văsieș.

Cuvinte-cheie: Revoluția română, Decembrie 1989, exercițiu ficțional, istorie recentă

Thirty years after the Revolution from December 1989, *Caiete critice* proposes a themed corpus dedicated to this event which sent Romania into a different historical age and which has been subject to various interpretations throughout time. Conspiracy theories have been circulated, mystifications have also shown up, as well as, unfortunately, opportunistic calculations. Nevertheless, the truth about the youth who died believing in a free Romania during those days does not miss, and it could not miss. The attempt of the publication is to offer an original perspective through resorting to a fictional exercise featuring the dramatic moments that happened three decades ago. Eight young writers who did not witness the regime change – as most were born after 1989, and two were barely toddlers when the Revolution occurred – imagine how they might have experienced those moments. They are: Mihnea Bălici, Elena Boldor, Lucian Brad, Andrei Dósa, Teona Galgoțiu, Cosmina Moroșan, Cătălina Stanislav and Alex Văsieș.

Keywords: Romanian Revolution, December 1989, fictional exercise, recent history

A fost sau n-a fost? Titlul cunoscutului film surprinde frământările unor personaje care caută rămășițele revoluției într-un oraș de provincie. Pentru tinerii scriitori cuprinși în acest dosar evenimentele din decembrie 1989 și frământările de după cu siguranță *n-au fost*. Și nu pentru că ar împărtăși viziuni conspiraționiste – singura lor conspirație pare să fie, după cum se va vedea, poezia –, ci pentru că, pur și simplu, fie nu erau născuți atunci, fie aveau o vârstă mult prea fragedă pentru aventuri revoluționare. Andrei Dósa este veteranul grupajului și, în decembrie '89, era la vârsta grădiniței. Între timp, a publicat patru volume de versuri, *Când va veni ceea ce este desăvârșit* (2011), *American Experience* (2013), *Nada* (2015), *adevăratul băiat de aur* (2017), romanul *Ierbar* (2018) și are el însuși un băiat la vârsta grădiniței. Cosmina Moroșan s-a născut în plină toamnă prerevoluționară. Ole-urile care vesteau pe străzi că Ceaușescu nu mai e au prins-o gângurind într-o urbe moldavă. Va debuta cu placheta *AgexlocationPLS* (2006) și va reveni, după mai bine de un deceniu, cu *Beatitudine (eseu politic)* (2017). Într-un faimos cântecel pionieresc, noul mileniu definea vârsta maturității: *Noi în anul 2000/ Când nu vom mai fi copii/ Vom face ce-am văzut cândva/ Toate visele îndrăznețe/ În fapte le vom preschimba*. Alte vise îndrăznețe, la vremuri noi, are Elena Boldor, cea mai tânără scriitoare prezentă în acest dosar. În 2000 abia se naștea, iar în 2020 plănuiește să publice primul volum de versuri. Tot în 2020 vor debuta editorial alți doi tineri scriitori, născuți în a doua jumătate a anilor '90, Teona Galgoțiu și Lucian Brad, care și-au încredințat deja poemele mai multor publicații. Alex Văsieș și-a făcut intrarea în arena literară cu *Lovitura de cap* (2012), apoi a revenit pe două flancuri în același timp, cu două cărți de poezie, *Instalația* (2016) și *Oana Văsieș* (2016), cea din urmă dezvăluind, totodată, și o identitate secretă a poetului născut la începutul perioadei de tranziție. După ani de zile



de fraternitate literară, în care coloanele de poezie ale revistelor o găzduiau cu generozitate pe Oana Văsieș, am aflat că, de fapt, sora geamănă a lui Alex Văsieș era... tot el, un el ascuns într-o voce feminină. Despre vocea Cătălinei Stanislav încă nu sunt vești că ar urma să răsune dintr-o carte, dar poate e doar un secret bine păstrat. Nici Mihnea Bălci nu s-a alăturat scriitorilor cu volume pe raft și, deși a pornit la drum ca poet, s-a abătut și pe calea criticii literare, așa că rămâne să vedem încotro se va îndrepta. Poate pretutindeni. Așadar, exceptându-l pe Andrei Dósa care, după patru volume de versuri

s-a îndreptat și spre proză, toți participanții la acest dosar sunt poeți. Premisă pentru o viziune poetică a revoluției...

Cum ar fi fost dacă ar fi fost? Am propus, deci, acestor tineri scriitori, crescuți în epoca postdecembristă, să-și imagineze cum anume ar fi trăit ei momentele

agitate de la finele lui 1989. Să facă un exercițiu ficțional. Unii dintre ei au optat pentru o narațiune la persoana a treia, alții s-au aruncat direct în poveste. Iar poveștile lor, revoluțiile închipuite s-au dovedit a fi de-a dreptul speciale. Poetizate, fantastice, realiste sau contrafactice, cu ancore aruncate spre istoria reală – din care s-au reținut, de exemplu, teroriștii, meteorologia primăvărată din acel decembrie, așteptarea în fața televizorului, figura lui Ceaușescu –, sau desprinse aproape complet de amintirile martorilor. Pentru cei 8 tineri scriitori nu au trecut 30 de ani de la evenimentele din decembrie 1989. Nu sunt ani pe care să-i contabilizeze din totalul vârstei lor. Nu sunt ani ai tranziției, ei înșiși sunt tranziția. Iar ficțiunile lor despre un moment semnificativ al istoriei noastre, a tuturor, reprezintă o mărturie poate la fel de importantă pentru înțelegerea istoriei și, mai ales, pentru împăcarea cu istoria precum sunt și mărturiile părinților, bunicilor lor. La trei decenii de la revoluție, o revoluție cu multe mistere rămase încă nedesluite, e poate mai ușor să ne imaginăm decât să rememorăm. (Andreea Teliban)

MIHNEA BÂLICI

Născut în 1998

Bunavestire



Focus on the depth that was never there

Eliminate what you can't repair

Deerhunter – Nothing Ever Happened

În România comunistă, gimnastica avea un rol foarte important. Șpagate, rostogoliri și sărituri. Bare, capre și inele. Sala de sport a școlii, cluburi locale, echipa națională. Campionate televizate. Fenomenul Nadia Comăneci. Fete slabe și flexibile de diferite vârste, în haine mulate, la TVR.

Secția de gimnastică a Asociației Sportive FibrexNylon a fost înființată în '67. Făcea parte dintr-un club sportiv cu mai multe filiații (tenis, handbal, șah, popice), unde veneau copii și adolescenți din toată zona Neamțului, câteodată chiar și muncitori ai uzinei, care au terminat Liceul Sportiv. Era o clădire care conținea trei săli de sport imense, construită pe platforma chimică de la Săvinești, în mijlocul unei plantații de furnale și clădiri brutaliste. Sala alocată antrenamentelor de gimnastică era, în general, plină de fete. De câteva ori mai veneau și câțiva băieți, subțiri și timizi, rușinați de faptul că se aflau în minoritate.

Nu a fost niciodată foarte bună la școală, dar i-a plăcut gimnastica. Din clasa a cincea, taică-su a început să o ducă la antrenamente. Mergeau împreună, cu motocicleta, la sfârșit de săptămână, până în Săvinești. Ea stătea în spate și se ținea strâns de el, în timp ce vântul îi vâjâia prin cască. Erau cele mai frumoase zile din copilăria Roxanei. Îi plăcea gimnastica pentru că o obliga să fie disciplinată. Față de soră-sa, care a fost mereu cea cuminte și conștiincioasă, Roxana a avut de când era copil crize de nervi

și accese de violență, care aveau să o urmărească până în adolescență. Atunci, pe moment, era ceva liniștitor în întinderea organizată și supravegheată a mușchilor. Ceva autoritar.

Participase la concursuri regionale de gimnastică și câștigase câteva mențiuni și premii. Era entuziasmată de viitorul pe care i-l promiteau aceste victorii minuscule. Se visa cum merge la campionate, obține medalii și trofee, și se pozează alături de Ceaușescu. Totuși, când a terminat gimnaziul, a încetat să mai meargă la Asociație. A făcut Liceul Chimic din Piatra Neamț, apoi Facultatea de Informatică în Iași.

În 1988, Roxana a început să lucreze la FibrexNylon Săvinești, pe un post de inginer de calculatoare. S-a căsătorit cu Cătălin Ilarie, inginer agronom la Combinatul de îngrășăminte Azochim din aceeași localitate.

În 1992, a murit Nicolae Ceaușescu. Roxana își aduce aminte că era iarnă când au dat știrea la televizor. Din '89 se tot vorbea, fie în sat, în fața tablelor de șah din baruri, fie la muncă, în timpul pauzelor de cafea, despre o posibilă revoluție. Toată lumea era nemulțumită de sărăcia din România, iar conversațiile goale despre libertate erau cea mai bună formă de defulare. Apoi, în 1991, a căzut comunismul peste tot în Est. Până și URSS se dizolvase. În România nu s-a întâmplat nimic. Ce să mai zicem despre județul Neamț.

Dar, deodată, poziția României ca unica țară comunistă din Europa a apărut cum era în realitate: mai fragilă decât orice amintire. Un regim revolut precum național-socialismul nu avea cum să mai stea în picioare, mai ales când austeritatea făcea viața aproape imposibilă

pentru majoritatea cetățenilor. În același timp, privatizarea extremă s-ar fi dovedit dezastruoasă. Planul lui Nicu Ceaușescu a fost cel de a construi un regim hibrid (un „regim de tranziție”, ziceau ziarele), cu deschidere comercială internațională. Astfel, elementele de infrastructură (sănătatea, transporturile, industria etc.) rămâneau în continuare centralizate, însă piața era parțial liberă. Firmele aveau o oarecare autonomie, puteau intra în competiție unele cu altele în vederea obținerii de profit, dar în același timp erau dependente de stat. În scurt timp, situația economică a României s-a stabilizat. Multe țări din Estul Europei sau din fostele colonii asiatice și africane i-au urmat exemplul. Statele Unite și Uniunea Europeană s-au întâlnit cu o competiție

pe măsură când, la începutul mileniului III, au fost deja puse bazele unei uniuni economice și politice transcontinentale.

Dar adevărul este că pe Roxana a deranjat-o faptul că nu a ajuns niciodată să exceleze în gimnastică. Uneori simte că și-a ratat viața. Rememorează cu nostalgie momentele petrecute la sala de gimnastică din Săvinești. Pare că toate amintirile ei sunt trecute printr-un filtru sepia. Vede mereu următorul cadru: o fetiță de la țară care face șpagatul și își atinge delicat vârfurile degetelor de la picioare, totul dat cu încetinitorul.

Pe moment, fusese ceva liniștitor în întinderea organizată și supravegheată a mușchilor.

Ceva autoritar. ■

ELENA BOLDOR

Născută în 2000

Revoluții



D. nu a făcut niciodată nimic cu viața lui.

D. are 20 de ani, insomnie, o dantură urâtă și câțiva ciorapi rupți. Se gândea, totuși, că e norocos – avea o familie, un apartament unde locuiau toți, niște vecini simpatici.

În fiecare seară, rămânea ultimul pe fotoliu, visând cu ochii deschiși în fața puricilor din televizor. Insomnia lui era din ce în ce mai cumplită, iar camera lui – prea mică și rece să poată sta în ea. Aștepta să se culce ai lui și să iasă din casă, în secret. Singura lui bucurie era să se plimbe singur prin noapte. Visa să poată să facă asta fără să îi fie frică. De fiecare dată când auzea o voce sau un foșnet, își făcea cruce cu limba. Pentru el, viața ar fi trebuit să însemne mai mult decât atât.

Era o seară ca oricare alta de decembrie. Astăzi nu a rămas ultimul pe fotoliu, astăzi toată familia era în jurul televizorului, ascultându-l

pe Ceaușescu. Toți erau înmărmuriți, nu aveau curaj să se uite unii la ceilalți. Tăcerea era cel mai bun lucru pe care-l puteau face, și se înțelegea de ce.

D. nu mai simțea insomnia în seara aceea. Voia să iasă din casă, voia să facă parte din ceva uriaș. A ieșit în stradă, cu un zâmbet aproape sinistru. În jurul lui, oamenii fugeau în direcții diferite, mamele își grăbeau copiii în casă, totul era un haos. D. ajunge în mijlocul oamenilor, pe care îi simte mai aproape ca niciodată. Se simțea ca într-o mare familie, familie care îi era amenințată. D. nu a fost niciodată un tip violent, dar, pentru prima dată, vrea să facă ceva pentru familia lui și pentru viața lui.

E o zi ca și asta. În care vezi că libertatea poartă numele tuturor. E și ziua în care îți dai seama că nu mai știi cum să trăiești și că e timpul să o iei de la început. ■

LUCIAN BRAD

Născut în 1996



Fragment dintr-o mască

Cred c-am trecut pân-acum prin vreo douăzeci de ierni, greoi, una și una, și asta înainte de *climate change*. Și-i straniu totul, au ăștia o putere, s-o vopsit și câmpurile-n verde înainte s-ajungă în orașul nostru, să-i vedem la față. Nu-mi plac, dar vreau și eu ca ei. Nevastă-mea nu, nu-mi pasă, m-am însurat devreme și mai mult pentru casă și pământ în fața casei să-l plantez. Pentru când mă întorc din armată.

văd fiecare succes
l-am văzut déjà-vu
jaleș de grădină
n-am cum să nu

Și iarăși mereu, doar eu le țin pasul. Ranița în spate cu pietre și dă-i, dă-i cu cinșpele de kilometri pe munte. Îmi iau de toate și-n plus pentru ceilalți, sunt politicoși, pentru mine. Înapoi în baracă se compătimește, unul pe altul, îmi văd de treabă iar, o iau pe a lor asupra mea. Și tot vor să plece acasă, plecați. Tot mai departe să fie, îmbrățișările și viața de paznic pe bani puțini, văd și ei că le sunt bun ăstoralți. Văd și eu, mereu. Că știu atât de puține, dar ce știu știu bine.

un copil interior
cât o să mai plângi?
un schelet viitor
cât o să îmi lupt

Și acum, să scrie. Cum termin anul și rămân aici de bunăvoie, în Ghencea. Că era o nevoie de mine, de cineva, care nu vede nicio diferență între armata bună și cea socialistă română. O știu, sunt cu ofițerii mei. Oamenii mei de bază, primii din viața asta. De ce să mint? Așa am crescut, în cel mai sărac oraș, n-am avut încredere în nimeni, în mine. Și acum, uite, pot să mă uit în ceva mai mare decât orice și oricine. Se poate mai bine?

oriunde aș merge
chiar oricine aș fi
m-am găsit în schimbare
am evoluat mai târziu

Și Doamne, iertare. Iertare că n-am văzut decât în ultimul moment că puteam să mă iert, să-mi șterg obligațiile. Pentru nevasta care mă iubea și când nu mă puteam iubi. Pentru colegii care s-au răzbunat pentru familia lor, ca civili. Pentru tinerii ăștia care-au dat năvală peste noi, ca un vis, în Piața Universității. ■



ANDREI DÓSA

Născut în 1985

Revoluție la baraj



Bărbatul și-a tras mai jos mânecile halatului albastru, apoi și-a aprins țigara Carpați fără filtru.. Își uitase mânușile în clădirea personalului și, chiar dacă era un decembrie cu zile calde, în timpul nopții lacul de acumulare și valea degajau un frig mușcător. Dintre cei trei angajați din schimbul doi, el era singurul care fuma. Rodică și lui Mircea le plăcea șprițul, dar de țigări nu se atingeau.

Era aproape nouă seara, mai erau câteva ore până să iasă din schimb.

De pe dig, lacul se ghicea ca o întindere imensă de substanță vâscoasă. Bărbatul lucra deja de zece ani la centrală și faptul că imediat ce punea piciorul pe baraj mersul îi devenea mai precaut i se impregnase adânc în memoria motrică și nu-l mai băga de seamă. *Optișpe milioane de metri cubi de apă e o cantitate respectabilă, domne*, îi spusese inginerul care îi făcuse instructajul după angajare. O cantitate respectabilă, repetase el de mai multe ori, încercând să-și explice ce sentiment îi trezește tăcerea apei adânci de patruzeci și ceva de metri de sub el.

Acum, pe drum se apropia un vehicul, anunțat doar de lumina farurilor. După o vreme a început să se distingă și sunetul motorului. Un camion.

Mașina nu și-a continuat traseul, ci a virat spre drumul care traversa digul și s-a oprit în fața porții. După puțin timp s-au auzit voci, strigăte și fluierături. Paznicul a ieșit din baracă, lumina lanternei lui s-a oprit asupra camionului, apoi asupra oamenilor care săriseră din bena camionului și formau un grup lângă poartă.

Din spatele lui a auzit zgomot de pași. Erau colegii lui. Paznicul îi înștiințase prin stație.

– Niște nebuni de la Brașov, să vedem ce-i cu ei, îi zâmbi tovarășul Mircea și îi făcu semn să-l urmeze.

Alergau toți trei spre poartă și, când au intrat în lumina farurilor, Vasile a aruncat o privire spre Rodica, s-a uitat la coafura ei care încerca să o imite pe a Angelei Similea, la pufoaica pe care, în graba momentului, uitase să o încheie și și-a imaginat că la capătul luminii e un stăvilor orbitor dincolo de care dacă treci... N-a apucat însă să pună în imagini locul fericirii umane alături de cineva, pentru că tinerii transfigurați care-și apăsau fețele de ochiurile de sârmă ale gardului și strigau, beți, cu siguranță beți, i-au acaparat toată atenția. Toți strigau de-a valma, fețele și pupilele lor se dizolvau în aburii respirației. Imagini dintr-un somn agitat.

– Ceaușescu a fugit!

– Au zis la televizor că-s teroriști.

– Vor să otrăvească apele!

Iar ei trei împreună cu paznicul stăteau de cealaltă parte a gardului, dezorientați, speriați, și peste ei veneau afluenți tulburi de fericire să spele mazăgă zilelor terne, și teama, și disperarea. O apăsare dulce a coborât peste piepturile lor când au început să înțeleagă sensul cuvintelor care ieșeau pe gurile apăsate de marginea pungi de vid în care păreau să se miște irealii musafiri. Deci ei aflau abia acum, după atâtea ore! L-au blestemat în gând pe tovarășul director că n-a vrut să ceară pentru ei televizor de la București.

Până la urmă, Mircea, care era superiorul lor, a hotărât să le dea drumul înăuntru celor opt tineri. S-au urcat și ei în bena camionului și au traversat barajul.

Cu toate că era contrar oricărui regulament, coeziunea spontană cu tinerii i-a făcut pe

angajați să-i invite la ultimul etaj al clădirii personalului, ca să supravegheze de acolo perimetrul, în caz că avea să apară vreun terorist. Stăteau lipiți cu spatele de perete, sporovăind despre Vest, unde e chiar mai bine decât în Iugoslavia. *Blugi americani*, a spus unul, *Motorete, nu Mobra Hoinar După Piese*, a intervenit un lungan cu față de șmecheraș, *O sută de sortimente de sprayuri Fa*, au strigat cele două fete care veniseră cu revoluționarii. Fumau și povesteau, în timp ce câte unul stătea la pândă în fereastră.

Locul lor de muncă devenise o tabără școlară unde nu existau profesori. Regulile și orele de culcare fuseseră abolite. Singurul scop părea să fie să spui cât mai multe lucruri și să participi la un joc complicat, să vâneze un pericol invizibil, dar foarte real: teroristul.

– Domnule, cum arată un terorist? E scund, e înalt?, a zis Mircea la un moment dat.

S-a iscat o întreagă polemică, fiecare avea altă părere. Fetele îl percepeau ca pe o figură fioroasă, un fel de Barbă Albastră, bărbații ziceau că sigur e scund și alunecos, un fel de samurai silențios.

Într-un colț, cineva încerca să repare radioul, ca să asculte ultimele știri.

Toată lumea a înghețat când a văzut luminile unei mașini venind pe drum și oprindu-se la poartă. Între acest moment și cel în care au fost anunțați prin stație de către portar că au venit cei din schimbul trei, închipuirea a urcat în vâlvătăi pe pereți, acoperind pentru o clipă clădirea în viziuni sumbre.

Schimbul trei era informat, la București se trăgea, era groasă rău, Televiziunea trebuia apărută. Unul dintre ei, Ștefan, le-a propus celor

din schimbul doi să ia camionul și să se ducă la Prefectură, în centrul Brașovului, să apere Revoluția. Dar tinerii au strigat indignați că nu pleacă nimeni. Misiunea lor era să împiedice contaminarea apei și aveau nevoie de ei să îi ajute. S-au format patrulare care să verifice zona digului. Mircea a scos sticla de vișinată pentru a sărbători plecarea sinistrului și a sinistrei. Vasile a ieșit să patruleze cu Rodica și, când au ajuns aproape de capătul barajului, Vasile i-a zis:

– Ce-o să facem cu atâta libertate, Rodica?

– Va fi bine, Vasile, va fi bine. Vocea femeii se auzea parcă dintr-o poiană liniștită, cu soare. Mergea ce mergea, apoi făcea un pas săltat. Lui Vasile nu-i părea rău că femeia nu-și ia foarte în serios patrularea, din contra, îi venea să facă și el la fel.

Rodica a ajuns cu doi pași înaintea lui la capătul barajului și s-a întors.

Vasile s-a oprit în fața ei și a luat-o de mână.

– Da, așa cred și eu.

Totul nu a durat decât un moment, acum se întorceau tăcuți spre clădirea personalului, cu sinapsele cuprinse de furtuni bogate. Vasile a privit masa de apă. Nu i se mai părea o substanță vâscoasă, ci o sticlă neagră, de o incredibilă claritate și serenitate.

La șapte dimineața, când pe ferestre au pătruns primele raze de lumină, schimbul doi de la barajul Săcele, cei opt tineri veniți cu o seară înainte și schimbul trei dormeau întinși care pe unde apucase pe podeaua de ciment de la etajul doi al clădirii personalului. Ca după o petrecere mai mult decât reușită. ■



TEONA GALGOȚIU

Născută în 1998

Pact ratat



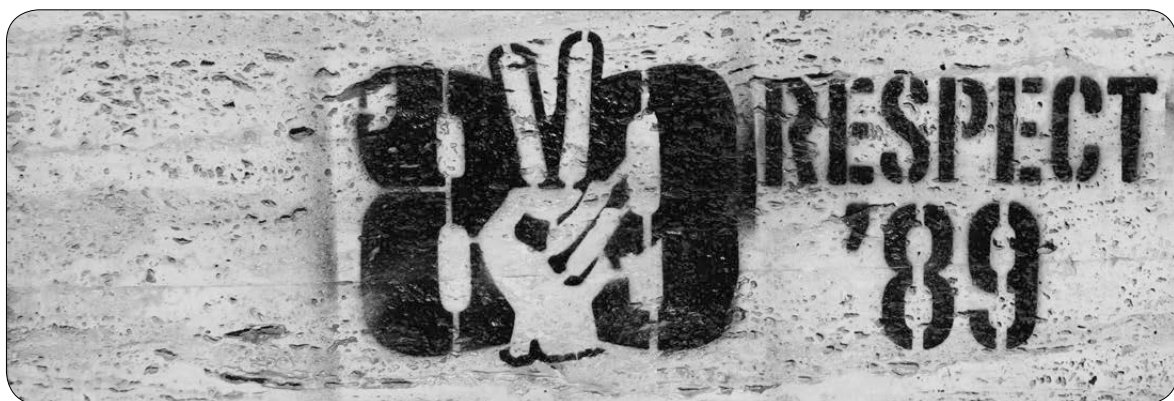
În decembrie 1989, Luca, Ionuț, Ioana Bogdana, Eva, Ioana, Marc și cu mine aveam între minus nouă și minus șapte ani, locuiam într-un apartament de pe Strada Batiștei din București, România, și, dacă ne-ai fi văzut, probabil ți s-ar fi părut că arătăm foarte ciudat, poate chiar scârbos și înfricoșător. Dacă nu te-ai născut încă, nu ai corp, și totuși, în mod ciudat, poți să locuiești într-un apartament, poți să vezi și să auzi, dar nu poți să comunici cu oamenii născuți, nici să mănânci paste sau să bei vin. Poți doar să te uiți la tot ce se întâmplă în jurul tău, până când părinții tăi fac sex și după stai pe întuneric nouă luni (sună mult mai ușor decât e de fapt, majoritatea nenăscuților nici nu ajung în etapa cu statul pe întuneric) și aștepti să fii tras sau împins, în orice caz, să fii scos afară, printre cei născuți. E recomandat să țiți și să dai din picioare, dar nu e obligatoriu, niciunul dintre noi n-a făcut asta, eram destul de îngândurați și apăsați de o senzație nouă, nu voiam să se vadă clar că așteptările nu prea se potriveau cu situația în care ne aflam, dar sunt unele chestii pe care nu poți să le ascunzi.

În orice caz, cum ziceam, în 1989, locuiam tăcuți în apartamentul de pe Batiștei, toți nenăscuți, toți scârboși, dar foarte inteligenți și atenți. Ne plăcea enorm să stăm toată ziua afară, uneori uitam să ne întoarcem în apartament, adormeam pe trotuar, oricum lumea ne confunda cu gunoaiile, deci nu atrăgeam prea mult atenția. Deși nu era recomandat, eu totuși m-am interesat de viitorii mei părinți, am petrecut mult timp urmărind-o în special pe mama, care avea 20 de ani și dăduse de două ori la Actorie, dar nu intrase, așa că lucra la o fabrică de mase plastice.

Pur și simplu mă uitam la ea și îmi făceam notițe, știam că n-o să pot să le păstrez, că o să-mi fie confiscate înainte să intru în burta ei, dar nu mă puteam abține, îmi veneau tot felul de idei și mi-era foarte drag de ea, deși știam că mai e mult timp până la întâlnirea noastră.

Din toți anii pe care mi-i amintesc de dinainte să mă nasc, asta a fost cel mai ciudat, 1989, îmi vine să mă scarpin când aud numărul, de parcă aș putea să-l răzuiesc de pe piele. Respiram foarte prost în anul ăla și Ioana zicea că nu e sigur că o să mă nasc până la urmă, că dacă deja eram bolnavă, șansele să pot să rezist încă niște ani plus nouă luni pe întuneric scădeau considerabil. Luca și Marc mă încurajau, Ionuț murea de răs la orice se zicea legat de naștere în general și Ioana Bogdana și Eva erau mai degrabă tăcute în perioada aia, nu mai știu de ce.

Ideea e că atunci când nu ești născut, intuiția e simțul cel mai accentuat, celelalte sunt subdezvoltate, Ioana Bogdana, de exemplu, era aproape oarbă și Ionuț își pierdea echilibrul constant. Mă rog, ce voiam să zic e că noi am știut pur și simplu că trebuie să ne ducem la Universitate, nici n-am vorbit despre asta, nu aveam televizor, nu țineam legătura cu nimeni, nu știam ce se întâmpla în restul țării, dar din prima zi din decembrie până la primele alegeri am stat acolo, nu ne-am mișcat, și am renunțat la apartamentul de pe Batiștei, pentru că, deși era foarte aproape, nu mai aveam nevoie de el. Înainte de asta viața era altfel, nu neapărat mai rea, dar oricum, eram foarte obișnuiți cu rutina oamenilor pe care îi urmăream, încercam să ne jucăm cât de mult puteam, să ne facem planuri pentru când o să ne naștem, să facem mișto unii



de alții, că suntem așa urâți. Dar din decembrie, toți șapte ne-am schimbat mult. Erau zile în care făceam pact că nu ne mai naștem, apoi ne răzgândeam, toți deodată sau pe rând, sau visam că părinților noștri li se întâmplă ceva și, de fapt, rămânem blocați ca nenăscuți, dar visul care ne-a marcat cel mai tare a fost al Ioanei, care a visat că planeta Pământ o să fie înghițită de o pasăre extraterestră, cu spume la gură. Sau, în alte zile, unul dintre noi dispărea, de exemplu, de Crăciun, l-am căutat pe Marc câteva ore până să-l găsim într-un copac, în față la Național. Când l-am convins să se dea jos, avea o expresie care în continuare habar n-am ce înseamnă, deși mi-o amintesc foarte clar, un fel de entuziasm copleșitor, tăiat în același timp de siguranța că e un entuziasm care expiră repede și apoi riscă să devină periculos. Poate așa îl interpretez acum, atunci doar am crezut că inventează un joc nou, un fel de de-a v-ați ascunselea dus la extrem.

Am văzut multe momente frumoase și multe momente urâte în zilele alea. Uneori mi se combină în cap și parcă se anulează unele pe altele, iar când mă întreabă cineva „cum a fost” mă prefac că trebuie să fug la baie. A început, totuși, să mi se pară o mișcare cam penibilă asta cu fugitul, așa că încerc să stau pe loc și să povestesc cum, de exemplu, Luca și Ioana Bogdana au scos multe gloanțe din oameni, fără să-i vadă sau să-i laude nimeni, și au făcut asta fără ustensile, pur și simplu cu mâinile lor scârboase și ciudate, dar foarte delicate și precise. Sunt sigură că oamenii salvați i-au văzut, dar probabil au considerat că așa arată moartea, sau că delirează de la durere și

își imaginează monștri. Luca și Ioana Bogdana nu s-au supărat, ba chiar au continuat să îi urmărească în zilele următoare, să se asigure că sunt bine. Sau Eva și Marc, care furau din magazine tot ce prindeau (era ușor, fiind atât de mici, n-au fost prinși niciodată) și lăseau pachetele pe bănci la Universitate, pentru oamenii care stăteau acolo toată ziua, fără pauză. Ionuț și Ioana au țipat în piață două zile întregi, dar apoi s-au oprit, pentru că și-au dat seama că vocile lor se auzeau mai degrabă ca un bâzâit de insectă, așa că au preferat să facă ceva mai de ajutor – au ascuns multe arme, pe majoritatea le-au aruncat în lacul din Herăstrău, ăla era parcul lor preferat. După, ne-a fost prea frică să mai înotăm acolo, aveam impresia că putem călca în orice moment pe trăgaci și să ne împușcăm singuri pe sub apă, dar nu ne-a părut rău, a fost un mod foarte eficient de a scăpa de arme, pentru că nimeni nu stătea prin parcuri în zilele alea. Eu am fost cea mai puțin curajoasă și inspirată din grup, toți șase făceau mișto de mine că pierd atât de mult timp luând notițe, și mie mi se părea absurd, având în vedere că nu puteam să le păstrez prea mult timp, dar nu mă puteam abține, simțeam că dacă nu pun totul pe hârtie nu înțeleg nimic și că o să leșin, respiram în continuare prost și nu puteam să fac prea mult efort fizic, așa că am fost martora prietenilor mei care, oriunde se duceau, salvau situația, îi admiram și îi iubeam și, deși nu credeam în rugăciune, mă rugam în gând să se nască.

Ne-am născut toți, nu fix deodată, dar nici la prea mare distanță, Eva s-a născut prima și mi s-a părut foarte bine că a fost așa, ea a avut mereu

inițiativa, de la ea am învățat să cânt operă și să fug cu spatele și multe altele, pe care, din păcate, le-am uitat când m-am născut. Luca s-a născut ultimul, am râs un pic când am aflat, pentru că sigur nu ar fi crezut asta dacă i-ar fi zis cineva. Ciudat însă a fost că nu ne-am născut toți în București, dar oricum, ne-am întâlnit la un moment dat. Din păcate, nu ne-am petrecut copilăriile împreună, dar poate a fost mai bine așa, eram prea lipiți unii de alții, probabil am avut nevoie să ne dăm seama fiecare cum ne cheamă și ce ne place și ce nu, să nu mai fie totul o mare împărțală. Nu vorbim niciodată despre ce s-a întâmplat atunci, de fapt nu menționăm absolut deloc anii de dinainte să ne naștem. Mi-a fost frică mult timp că poate niciunul dintre ei nu-și amintește, dar după au fost tot felul de momente în care m-am asigurat că toți își amintesc foarte bine, și că mai degrabă eu nu-mi amintesc că am făcut un pact de tăcere.

Când văd fotografiile și filmări din decembrie 1989, mă apucă o senzație asemănătoare cu aia

pe care am văzut-o pe fața lui Marc, după ce s-a ascuns în copac. Îmi bubuie inima de entuziasm, apoi simt o transpirație rece din cap până în picioare, aș vrea să pot să citesc toate notițele mele, să mi se pară că zilele alea au avut mai mult sens, că au însemnat nu doar sfârșitul unei perioade, ci și începutul uneia.

Am fost într-o plimbare pe Batiștei zilele trecute și, deși de obicei nu mă las să mă gândesc la viața mea de dinainte să mă nasc, nu m-am putut abține, mi s-a făcut incredibil de dor, un dor dureros de puternic, în piept și în stomac mă durea, și am amestecat brusc, m-am gândit cum ar fi fost să respectăm pactul că nu ne mai naștem, oare nu ar fi fost mai distractiv așa? Mi-am dat o palmă singură, nu suport când sunt așa dramatică, păcat că nu erau în jurul meu Luca, Ionuț, Ioana Bogdana, Eva, Ioana și Marc să facă mișto de mine, m-am dus la capătul străzii unde au una dintre cele mai bune merdenele din oraș, scârboasă și divină în același timp, și am mâncat-o pe nerăsuflăte. ■

COSMINA MOROȘAN

Născută în 1989

Rezoluții la Dorohoi



În Plevna, pe Dumbrava Roșie, mușuroiul de copii nu contenește să se umfle până spre zece seara. Dorohoiul e cald, leneș, voios de obicei, chiar și în vremurile prăjite. Stăm la capătul orașului, ieșirea spre Botoșani, pe o stradă flancată în dreapta de bloculețe brutaliste, la capătul căreia e al nostru, vis-a-vis de clădirea detașamentului de Pompieri. În curtea Unității, vegetația e densă și verde precum santinelele care-o păzesc de dincolo de gard, adormite, poate sastisite. Deseori ascult vântul moale prin copaci, pe ritmul precis, ușor melancolic, al unui cuc ascuns.

Dorohoi, oraș al urcușurilor moi, cu livezi la bulevard și consignații sfidând haina roasă a sărăciei generale. Provincie, care nu contenești să ne jeleşti și să ne bucuri! În centru, la capătul pietonalei, rămășițe de clădiri, urme de foste reușite arhitectonice, sunt mângâiate de chițăielile copiilor bucuroși de ieșirea la o amandină. Toată viața am căutat, din când în când, locația fostului restaurant Paradis. Adultă, revenind în orașul Dorohoi, am vrut să întreb o bătrână dacă știe unde se afla acea locație – cea mai dulce din zonă. Căci în Dorohoi toate spațiile au denumiri în linia asta: Splendid, Magica, Paradis...

Să zicem că aş fi avut 16 la *revoluție*, poate în ziua zumzăielii generale aş fi negociat cu Alina Agachi sau cu Lușa, în fața blocului, pentru o carte, pentru niște țigări, ceva pe măsura personalității și nevoilor din momentul ăla. Mirosul dulceag-energic al buncărelor de gunoi ale cartierului putea tăia, din când în când, jocurile, țișetele, dialogurile șoptite de pe stradă, dar acum, în bula noastră, fiind iarnă, decembrie, am fi continuat să rulăm în pace, pentru că iarna, la câmpie, e mai blândă și te poți întinde cât vrea inima în discuții. Și cele mai înțelepte și compacte sfaturi vin sub perdelele-semilună de ciment, de la intrarea unui bloc precum N5, pe treptele strivite, unde ne-am pus pe bluzele de *treling* (cum spun moldovenii la trening) și-am uitat de toate relele.

Să zicem că nu aveam două luni la *schimbarea* trăită de România în '89 și, în loc să tremur în brațele mamei protectiv-anxioase, m-aș fi întins la o vorbă cu gemenii, cu câțiva dintre copiii de la etajul zece. Poate tot așa expansivă, calculând destul de precipitat dozele de intensitate emoțională în raport cu orice. Poate lucrurile s-ar fi legat până la un moment dat, ceva profesoară/prof interesant mi-ar fi livrat textele potrivite. Să sperăm că în Dorohoi... ar fi apărut, după draga mea educatoare, doamna Panțiru, de la grădinița de garsonieră, și alte figuri care să aibă sens și sensul să facă artificii.

Ne imaginăm că o hăbăucă la 16 ani în Dorohoi aude că a pornit ceva de la Timișoara. Cu acea *insuportabilă ușurătate* a vârstei, n-ar fi crezut decât că lucrurile nu pot merge înspre ceva mai bun și asta nu o să implice în veci victime. Dar evenimentele escaladau și trocurile pe băncuță, cu un posibil amic din bloc, ar fi fost oprite brusc de strigătul mamei care ar fi îndemnat-o să intre în casă, ceva nu mai arăta a revoluție care doar reformează, deschide un pasaj, îmbogățește. E cu morți și multă conspirație. E cu rușinea *umană, atât de umană*.

Am 16 și ceva, nu două luni, privesc pe geamul sufrageriei „în care poți parca o Dacie”, cum punctau dorohoiienii, exagerând drăguț când ne vizitau, și văd doi domni bețivi urlând la gardul detașamentului după arme. Pleacă și revin, parcă tot mai turmentați. Doamna care vindea pe cartelă, carismatica iubită de toți vecinii, se pregătește să plece spre pietonală la revoluție (sau observație). S-or fi dus și manifestanții beți, fără arme, și poate și alții, cu speranțe, cu agende... etc. N-au fost mulți și revoluția, ca o virgulă lipită de cuvântul de după, a arătat retard și ironic în Dorohoi. La fel cum au reușit partidele să-l gospodărească după '90, până acum patru, cinci ani maxim: retard și ironic.

Dar eu iubesc Dorohoiul și revoluția eternă care mișcă fără sânge și tone de ipocrizii. ■



CĂTĂLINA STANISLAV

Născută în 1995



Mimi

Simțeam că nu știu nici ce zi era, nici câte trecuseră de când eram aici, și nu înțelegeam nici felul în care treceau orele și de ce eram singure aici de atât de mult timp. Altceva de care nu eram sigură. Pentru că dacă erau ai ei, i-aș fi auzit măcar când mă duceam la baie, dar ieșeam atât de rar și mai ales când știam că n-ar fi la etajul casei sau ar dormi, tocmai ca să nu mă întâlnesc cu ei pe hol. Era prietena mea dintotdeauna. Prietena mea cu părinți bogați. Ea zicea că nu-s bogați. Prietena mea la care-mi serbam zilele de naștere, pentru că acasă uitau de ele și ea știa că iau bătaie în fiecare zi și probabil se gândea așa, măcar de ziua ei. Paștele, Crăciunul, ziua ei de naștere, toate erau prilej pentru mine să nu dorm acasă. Acasă aveam o curte cu iarbă călcată de cei doi câini pe care taică-meu încă insista să-i ținem, deși erau vai mama lor și nu-i iubea nimeni în afară de mine, și eu mai greu, că erau învățați agresiv și uneori mă temeam. Aveam ceva ce fusese un coteț mai demult, unde tata-și ținea sculele și alte chestii care-i mai trebuiau, iar uneori stătea acolo cu orele, dacă nu era frig afară, că se făcea frig acolo înăuntru. Alteori ăla era locul preferat de bătaie, că era în fundul curții și dacă țipam, dar nu țipam, nu se auzea și nu o necăjea pe bunică-mea săraca. Ne-am cunoscut în clasa întâi, era foarte deșteaptă. Era atât de deșteaptă și tăcută, cu niște ochi imenși și calmi, dar sfidători când trebuie, obraznici când trebuie. Era tunsă scurt cu breton și bretonul îi stătea cumva mereu arcuit deasupra frunții, de-ți venea să-l împingi cu degetul ca să sară ușor și firul de păr să strălucească în lumină, pentru că avea o culoare de castană

coaptă, și al meu era negru ca smoala și un puf negru pe frunte și pe ceafă pe care îți venea să încerci să-l ștergi cu batista. Eram tunsă scurt ca un băiat, dar fața era grăsuță și nasul cărn și genele lungi și negre, copiii îmi puneau mâna între picioare să vadă ce-s. Dar ea nu râdea. Era serioasă mereu și asta până și mie mi se părea amuzant uneori. Mai apoi mi-am lăsat părul lung și după școala primară mi-am ras puful negru de deasupra buzei. Ne făceam hainele împreună, dar ale ei erau domoale și serioase, în culori pastel timide. Ale mele erau complet opusul, de parcă cineva mă provocase să le port.

Trebuia să merg la baie acum. Rău. Ea se uita pe geam și luminile pâlpâiau ca artificiiile și așa ne și gândeam la ele, chiar dacă nu erau. Le vedeam pe cer de-o zi și-o noapte sau mai multe zile și mai multe nopți. Știam ce erau, dar ne prefăceam amândouă că nu. Eu pentru că așa îmi trăiesc viața, ea nu știu. Chiar trebuia să merg la baie. Am întins mâna să apăs pe clanță și ea s-a deschis înainte. Mama ei voia să coboare puțin. Mi-am prins brațul cu cealaltă mână și am început să rup din pătura de bubițe zgrumțuroase care mi se întindea pe ambele brațe. Am plecat capul. Au ieșit amândouă. Au lăsat ușa întredeschisă și eu am ieșit să merg la baie. Încearcă să desfăci cravata, am auzit. Unde ați fost? Am închis ușa de la baie, m-am așezat pe colacul roz. Liniște. M-am întors în cameră la timp să văd goana spre mașină și artificiiile deasupra lor în timp ce se îndepărtau toți trei.

Am stat ascunse după frigiderul din salon, mi-a zis a doua zi după prânz, când s-au întors.

Ne-au zis să ne ferim de geamuri. Ne-au zis că aruncă în aer tancul de oxigen din spital. Dar tata era întins în pat și toată noaptea mi-am imaginat cum o să treacă un glonț prin geam și nu numai că se face țândări și cad cioburile pe el, dar îi trece fix prin coaste sau poate mai sus, poate mai jos, fix razant pe lângă inima care și-așa bate prost. Eu am stat când sub fereastră, când în pat. M-am gândit că era bine să fie acolo, să ne ținem în brațe și să uităm că ne-am ținut. Să vreau s-o pup pe obraz și să sper că e confuză și-și întoarce capul sau se mișcă aiurea, cât să-i simt buzele uscate și calde. Gura ei mereu miroase a ceva stătut și cumva dulceag, dar ceva ce vrei să miroși, ca atunci când deschideam dulapul unde ținea tata canistre de benzină. Ține-mă, Mimi, ar fi zis și apoi s-ar fi prefăcut că n-am dormit îmbrățișate toată noaptea, cum ne prefăceam că ne uităm la artificii, ne-am fi prefăcut că nu-i reconstruiesc exact forma corpului din fracțiuni de momente în care l-am văzut fără hainele pastel, câte o parte din sân, buricul ieșit în exterior, gropițele din josul spatelui când se apleca, cicatricea de pe gleznă de când am făcut roata țiganului în cameră și s-a lovit

de birou, spatele lat și forma pe care o făceau omoplații între ei când își dădea tricoul jos în vestiarul de la școală. Am stat sub pătură, am zis. M-am gândit la când o să se termine. M-am gândit doar la tine cât alții s-au gândit la mame, surori, tați, soți, soții, iubite, căzând pe caldarâm în spitale și în piață și pe Ștefan cel Mare, ca sticlele goale pe care le dăramă căinii mei noaptea. M-am gândit numai la tine, m-am gândit întâi că ați traversat orașul în goană în Olteciul alb și veșnic murdar și gloanțele nu vă nimereau, dar înainte să ajungeți v-a nimerit unul, doar unul, și numai pe tine, sora, mama și iubita mea. M-am gândit apoi că te-a nimerit când urcai scările spitalului, când ai ieșit din salon și te-ai dus la baie, prin geamurile imense de pe holuri, în fața asistentelor care aleargă dintr-un salon în altul. M-am gândit la rochiile noastre colorate, la costumele de baie făcute cu inele de la perdele, la poza ta ieșind din mare când îl purtai. M-am gândit la tata, a zis ea. Tatăl ei a murit mai târziu, mult după ce s-a terminat totul, după o cină în familie, iar eu am ținut-o și i-am pus apă rece cu degetele pe obraji, din paharele cu apă rămase pe masă de la cină. ■

ALEX VĂSIEȘ

Născut în 1993



Perfidul animal, cameleon lipicios

Eram acasă la Marius Radu, fostul șofer al tatălui meu, jucam cărți și spăgeam semințe. Era cu vreo 2 sau 3 ani mai mare ca mine și eram prieteni buni. Nu știu cum a venit vorba de Ceaușescu și el mi-a spus că nu va apuca sfârșitul anului. I-am răspuns că nu îl cred, deși îmi doream asta. El mi-a zis „Uită-te la mine!”. Știam despre șoferi că află tot, dar nu-mi închipuiam că se putea întâmpla așa ceva,

deși în Europa regimurile de felul ăsta se cam prăbușeau.

M-am uitat la ceas și era ora 11:30 sau 12:00, mă gândeam că într-o zi o voi aduce pe Mirela aici. Gândul ăsta m-a umplut de fericire. Mai târziu, mâncam la masa din camera cu radioul, când au început bruiajele. La început ca o sonerie de nicăieri, apoi vocea nazală de la radio a început să fluctueze ca și cum ar fi fost

o informație în valuri. Știam că, de cinci zile, la Timișoara se striga „Libertate! Libertate!”, dar mai știam și că așa începe totul. Îi citisem pe Modest Guțu, pe Nelu Todoran, pe Tibor Toró, avusesem crize toată viața și chiar știam că așa începe. M-am culcat liniștit, pentru că rolul meu fusese stabilit. De ce mă aleseseră pe mine, habar n-am, dar uneori, în timpul somnului, îmi mai atribuiseră funcția, și cred că i-am impresionat când le-am spus că, pentru mine, asta însemna totul.

În noaptea de 20 spre 21, muncitori din Oltenia au fost îmbrăcați în uniforme de gărzi patriotice. Li s-au dat bâte și au fost trimiși cu trenul la Timișoara. La prânz, m-am întâlnit cu Mirela când mergeam spre primărie ca să îmi fac tura de ofițer de serviciu. Ultimele zile dăduseră tot programul peste cap, nu mai știam cum să îmi limpezesc gândurile, eram alesul lor, dar nu eram bun de nimic. I-am spus că îmi fusese dor de ea și că poate reușim într-o zi să urcăm pe deal ca să îi arăt ceva. M-a întrebat dacă știu ce se întâmplă cu tovarășul secretar general. I-am spus „Știu, Mirela, nu va apuca sfârșitul anului”. S-a uitat la mine surprinsă și m-a întrebat de ce sunt atât de sigur.

I-am spus adevărul. A avut o expresie pe care nu o mai văzusem niciodată la ea. Dezamăgire și mirare. Mi-a spus că vrea să iasă în stradă, i-am spus că nu are ce căuta acolo. M-a întrebat dacă știu ceva de la taică-meu și dacă nu o pot ajuta să ajungă în oraș. În niciun caz, i-am răspuns. Nu știam nimic de tata, era plecat de acasă de câteva zile, împreună cu unchii mei. Abia se întorsese din Iran, dormise o noapte acasă, și plecase imediat. I-am spus Mirelei că nu are de ce să fie dezamăgită. Că asta nu e nebunie, sau „smintire”, cum a zis ea, și că peste două ore se va auzi un tunet mare peste toată lumea. Îl auzisem noaptea trecută.

Am ajuns la primărie și m-am întâlnit cu Marius. L-am întrebat de ce nu plecase și el cu tata, ca de fiecare dată. A ezitat puțin, apoi mi-a spus că de data asta nu era nevoie de el. Că plecaseră cu Ionel, șoferul unuia dintre unchii mei. Ne-am așezat împreună să ascultăm

radioul. M-am ridicat să beau un pahar cu apă, iar el și-a aprins o țigară și s-a lăsat pe spătarul scaunului. Din vârful dealului, am văzut un elicopter care cobora prin aerul umed. Întocmai cum mi se arătase în somn, cam pe la doisprezece și jumătate, sau poate unu fără un sfert, s-a auzit o explozie. Ceaușescu încerca să își continue discursul printre huiduieli, dar transmisiunea a fost întreruptă.

Am pornit spre casă. Nu mai puteam rămâne la primărie. Mi-am așezat rucsacul mic pe podea și am salutat-o pe mama în timp ce mă îndreptam spre camera mea. Cu coada ochiului am văzut-o cum stătea în bucătărie, nemișcată, și privea spre grădină. Nu era nimic acolo, totul era uscat și murdar. Privea fix spre ceva îndepărtat, fără să îmi răspundă. „Mamă!”, i-am spus. „Auzi, mama, o să cheme pe toată lumea să iasă, dar noi nu trebuie să facem nimic. Fiecare stă bine la locul lui.” Când am închis ușa, ea încă se uita în liniște la florile de gheață care se formau pe geam.

Apoi s-a întâmplat ce s-a întâmplat, au fost zilele alea uimitoare și miraculoase, în care totul s-a petrecut așa cum îmi spusese războiul în somn. Mi-au transmis că pot ieși în stradă, că rolul meu depășește rolul meu din familie și că, deși tatăl meu nu mi-ar fi iertat niciodată așa ceva, în curând asta avea să nu mai conteze. Trebuia să ies ca să îndeplinesc apropierea lor. Navele invizibile urmau să planeze deasupra orașului, de unde să mă ridice fix când corpul meu trebuia să cedeze. Înțelesesem: conștiința are un interval de supraviețuire în moarte clinică, celulele creierului intrau în procesul de degradare care putea dura câteva ore, și, în acest interval, aveam să fiu extras și să mi se transmită următoarea etapă a planului. Spre deosebire de prima fază, decodată prin intermediul somnului și al crizelor de epilepsie, a doua, mai complexă, trebuia să fie transmisă prin contact direct.

Am reușit să ajung în oraș cu mașina lui Marius. O luasem și pe Mirela cu noi, nu o puteam lăsa în urmă. Când am ajuns în Piață, am văzut tancurile înșirate ca mărgelile. Am îmbrățișat-o pe Mirela și i-am spus să intre

după mine. Ea i-a salutat pe ceilalți, timidă. La prânz, în studioul 4, am fost și noi acolo când au anunțat victoria anticeaușistă. Chiar atunci, uitându-se spre Mircea Dinu, am văzut în privirea Mirelei strălucirea înfricoșătoare a tristeții.

Exact cum mi se spusese în noaptea dinainte, soții Ceaușescu decolaseră de pe clădirea Comitetului Central. Eu trebuia să ajung la Minister și să mă adresez adjunctului ministrului. M-am întâlnit acolo cu un om în vârstă care mi-a zis „Băi, copile! Ministerul de Externe lucrează, deși toți ceilalți și-au oprit activitatea. Toată lumea întreabă ce se întâmplă în România și noi trebuie să dăm în continuare informații, ca să se înțeleagă că există controlul statului asupra țării. Ai înțeles?”. I-am răspuns că da, și că eu trebuia să găsesc dispozitivul din adăpostul subteran. Mirela rămăsese cu Marius și cu poetul Dinu, încă îmi aminteam figura lui arogantă și transpirată din momentul în care plecasem.

În după-amiaza aceleiași zile, în jurul orei 6, am ajuns în locul stabilit din Piața Palatului, unde s-au împușcat oameni și am fost extras de civilizația superioară. Renunțasem la Mirela, o văzusem împreună cu Dinu chiar înainte să fie rănit. Spusese ceva, dar nu am putut-o auzi din cauza agitației. O clipă, am încremenit și eu, la fel ca toți cei din jur, inclusiv câinii, care până atunci alergaseră speriați în toate părțile.

Următoarele zile sunt încețoșate. Am plutit la nesfârșit printr-un ocean de informație. Totul se clarificase. Aflam direct de la sursă cum Revoluția fusese, de fapt, doar paravanul pentru sosirea acestei civilizații care avea să ne așeze pe binemeritata primă treaptă a popoarelor. Noi

eram aleșii. De aici avea să înceapă istoria noii lumi. Edgar Papu avusese dreptate. Regretatul Iosif Constantin Drăgan, fie-i de-acum țărâna ușoară, avusese dreptate. Noi fuseserăm în tot timpul asta aleșii. Revoluția era un preț mic de plătit, pentru ce avea să urmeze.

Îmi amintesc că m-am întors acasă. Nu mă simțeam prea bine, mama făcea orice pentru mine. Într-o zi, printre poveștile despre „teroriști” a apărut una cum că spre satul nostru s-ar îndrepta un elicopter. Din vorbă în vorbă, am aflat că tata, împreună cu unchii mei, s-ar putea afla în elicopter. I-am spus mamei să-l cheme pe Marius. Am pornit, alături de el, spre vârful dealului, unde se afla o platformă pe care mai aterizase înainte și Ceaușescu. Ne-am dat jos din Dacie la poalele dealului și am început să urcăm încet, printre opririle mele cauzate de amețeli și greață. Mi s-a părut că am auzit în câteva rânduri zgomotul elicopterului, dar, de fiecare dată când mă întorceam în direcția sunetului, acesta înceta. Țin minte că i-am spus lui Marius „O iau ușor. Nu pot să urc chiar așa”. A zâmbit și s-a oferit printr-un gest să îmi ducă rucsacul mic. „Îmi închipui”, mi-a zis.

Am ajuns în vârf. Ne-am învărtit în jurul platformei, dar nu am dat decât de niște romi care tăiau lemne în apropiere. L-am întrebat pe Marius ce mai făcuseră el și Mirela, atunci, în 22. „Era nefericită”, mi-a zis. Țin minte că, după acest răspuns, nu am mai putut citi nimic în ochii lui. În timp ce coboram spre Dacie, fără să fi văzut vreun elicopter, a început să ningă, pentru prima dată în acea lună. Fusese până atunci o iarnă cu temperaturi deosebit de ridicate. ■



ILEANA GAE

Filolog

Philologist

e-mail: ileanagae@yahoo.com

Tabloidele și expresivitatea șablonardă

Abstract

Acest articol își propune să evidențieze câteva strategii de captare a atenției în titlurile articolelor din tabloide. Analiza are ca punct de referință aspecte de natură stilistică și pragmatică. Este bine cunoscut că tabloidele se adresează publicului amator de știri senzaționale, apelând la diverse mijloace lingvistice expresive pentru a stârni interesul. Articolul urmărește procedeele stilistice folosite în titlurile din presa de tip tabloid, particularități ale limbajului și unele abateri de la norma lingvistică.

Cuvinte-cheie: tabloid, clișeu, limbă de lemn, expresivitate, automatism, hiperbolă

We intended to highlight some attention capturing strategies in tabloid headlines. The analysis we have proposed has stylistic and pragmatic aspects as a reference point. It is well known that tabloids represent the sphere of interest of the audience keen on sensational news of sensational news, and the editors of this type of publications try to satisfy its taste by appealing to various expressive language means that deserve our attention. Therefore we approached the stylistic processes used in tabloid headlines, we reported some language features, as well as capturing some deviations from the language norm.

Keywords: tabloid, clichés, wooden language, expressiveness, automatism, hyperbole

De-a lungul timpului, pe măsură ce tabloidele au devenit un nou tip de publicație, limbajul lor a ajuns să fie din ce în ce mai interesant de observat. Că aproape orice eveniment din viața unei persoane (publice) a devenit *ireal*, *scandalos*, *fabulos* sau *unic* nu mai este o noutate.

Ceea ce stârnește interesul este nu atât registrul tematic al acestui tip de publicație, cât mijloacele de expresie folosite pentru a scoate la iveală ineditul. S-a scris despre clișeele limbajului vădit șablonizat publicistic și despre limba de lemn a stilului jurnalistic, dar limbajul acestei categorii de publicații rămâne încă de interes.

DEX 1998 înregistrează cuvântul *tabloid* ca adjectiv variabil, cu următorul sens: „(Despre publicații) Cu formatul de dimensiuni reduse față de cel obișnuit”. În secolul al XXI-lea, termenul s-a bucurat de o extindere semantică, fiind tot mai des întrebuințat în asocieri de tipul „presă tabloidă”, „publicații tabloide”, unde *tabloid* ajunge să califice un soi de știre mereu actuală, senzațională, preponderent cancanieră. În consecință, în DEX 2009, *tabloid* ocupă poziția unui substantiv neutru, cu sensul de „publicație cotidiană, de format redus, de mare tiraj, punând accent pe știri de senzație”; „presă tabloidă” devine, deci, o construcție pleonastică.

Dezideratul accesibilității

Deși se spune despre stilul publicistic că s-ar apropia, mai degrabă, de stilul științific decât de cel artistic, în tabloide este vizibilă activarea frecventă a funcției poetice. Nu se păstrează caracteristica de obiectivitate specifică stilului științific. Tabloidele reprezintă sfera de interes a unei categorii compacte de cititori, prin urmare dezideratul de a face conținutul familiar sau cel puțin accesibil îngreșează diversitatea mijloacelor de expresie.



Expresivitatea se limitează la câteva tipare stilistice și conduce spre o particularizare excesivă, care merge până la clișeizare, chiar limbă de lemn, existând riscul ca funcția expresivă să se piardă.

Este știut că stilul publicistic se bazează pe funcția expresivă și persuasivă a limbajului. Funcția de persuasiune se activează însă prin funcția expresivă. Așa se explică abuzul stilistic de metafore („Și-a construit *un bloc!*”), antiteze („Elena, fosta noră a Vioricăi Dăncilă, *radiază* după divorț și *își trăiește viața la maximum*”). În schimb, Victor, fiul ex-premierului, *pare slăbit*”), antonomaze („Cum s-a transformat din *cenușăreasă* în *milionăreasă*”). Dat fiind că titlurile reflectă o stilistică a exagerării, acestea au în mare parte la bază o hiperbolă. Totuși, hiperbolele sunt construite după câteva tipare șablonizate, care, prin repetarea de la o știre la alta, își pierd expresivitatea; se tocesc.

Tiparele senzaționalului

Astfel, sunt ușor de recunoscut tiparele de construcție a frazei din titlu, în care noutatea capătă proporții colosale. Să le luăm pe rând:

1. Folosirea *adjectivului și a adverbului fără grad de comparație*, care exprimă deja ideea de superlativ: „Dezvăluiri *cutremurătoare*”; „Imagini *apocaliptice* la locul tragediei”; „Vedeta *mondială* care și-a pierdut locul de muncă”; „Situatie *halucinantă* la noi în țară”; „Mărturia *uluitoare* a lui Al Pacino”; „Imagini și declarații *tulburătoare!*”; „*Revoltător!* Adjunctul IPJ Arad scapă de un dosar”. Apelul la aceste adjective sau adverbe implică o notă mare de subiectivitate, deci pune la îndoială relevanța subiectului. Ziaristul are la îndemână pârghiile necesare pentru a califica sau a categorisi, pentru a judeca oameni celebri sau fapte sociale. Ceea ce ziaristul prezintă drept *halucinant*, *tulburător* sau *uluitor* poate fi anost și total lipsit de interes pentru unii cititori.

2. Întrebuințarea unui *substantiv comun* (care anunță de la început spectaculosul) sau *propriu*, cu rezonanță vedetistă, pentru a suscita interesul. Să ne oprim la substantivele comune: „*Bomba* despre vârsta de pensionare!”; „*cutremur* în Marea Britanie. Harry și Meghan vor să se retragă

din Casa Regală”; „ANM anunță *prăpădul* meteorologic!”; „*Dezastru* pentru CFR!”; „*Tragedie* în ziua de Crăciun!”; „*Dramă* într-o localitate din Olt”. În continuare, două exemple de titluri în care sunt așezate nume ale unor vedete: „Florin Piersic, despre problemele de sănătate: «S-a spus că sunt desfigurat...»”; „Ed Sheeran a fost înconronat artistul deceniului în Marea Britanie”.

De remarcat este câmpul lexico-semantic din care sunt selectate substantivele comune: *bombă, cutremur, șoc, prăpăd, dezastru, coșmar, tragedie, dramă*. Selecția lexicală riguroasă din sfera calamităților sau a catastrofelor imprimă un ton grav și subliniază duritatea faptelor prezentate.

3. *Exclamația utilizată ca metodă de a formula de la bun început o judecată de valoare*: „*Ce lovitură!* ... nu vrea să fie pus în libertate!”; „*Ce veste în showbiz!* a devenit mămică pentru prima dată, la 47 de ani!”.

4. *Folosirea superlativului*: „*Top 5 cele mai bune* bancuri din lume”; „*Mega-scandal* după concertul de revelion”; „*Cel mai bine vândut film* românesc din istorie”. Construcțiile cu adjectiv la gradul superlativ relativ implică poate cel mai ridicat grad de subiectivitate, denotă superficialitate și o decență precară. Asemenea viziuni nu ar putea fi formulate decât din punctul de vedere al unei persoane sau al unui grup de persoane, care nu judecă prin intermediul instrumentelor de măsură a calității.

5. *Construcția cu false interogații* construite cu ajutorul unor pronume, adjective sau adverbe interogative folosite în propoziții exclamative ca modalitate de sporire a curiozității și a suspansului: „*Ce se întâmplă* cu discursul în limba engleză promis de Viorica Dăncilă în noiembrie. Anunțul făcut de fostul premier”; „*Cum s-a îmbărcat* Carmen Iohannis la votul pentru turul 2 al alegerilor”; „*Cine este* Dan Barna, candidatul Alianței USR-PLUS la alegerile prezidențiale”; „*Unde a fost găsită* o fată care a dispărut în urmă cu 4 ani. Părinților nu le-a venit să creadă!”.

Tot în categoria falselor interogații se pot încadra și formulările de tipul: „Îți mai aduci aminte de românul EROU în SUA, după ce a salvat un copil din incendiu?”. Este evident că ziaristul nu testează în felul acesta memoria cititorilor, ci

este o modalitate de a se asigura că tema discuției a rămas de interes public. O strategie des întâlnită în tabloide. Dacă tema nu a constituit subiectul discuției o perioadă mai lungă, se apelează la o tehnică de ancorare în prezent, de actualizare. Folosirea persoanei a II-a vizează în mod clar funcția conativă, fiind o formă mascată a unei voci imperative, prin care se verifică notorietatea subiectului de discuție în conștiința cititorului.

De la confuzii la clișee

De multe ori, titlurile tabloidelor creează confuzii premeditate prin folosirea unor calambururi. Titlurile permit astfel interpretări diferite, iar ambiguitatea provine din polisemie: „Cătălin Măruță *s-a întors* la TVR — Pe data de 30 decembrie, în timpul emisiunii «Câștigă România» – difuzată de la ora 20:00 –, Măruță, Râlea și Conovaru se vor «înfrunta» și vor rememora amintirile care îi leagă de Televiziunea Română”. *S-a întors la TVR* nu anunță, de fapt, o schimbare a locului de muncă, așa cum se dă de înțeles, ci o invitație la o emisiune difuzată pe postul menționat. În titlul „Andra și Cătălin Măruță, *separați* în noaptea de revelion”, *separați* face referire la ideea că membrii cuplului întreprind activități în locuri diferite în noaptea de Revelion; „*Cutremur* în Marea Britanie. Harry și Meghan vor să se retragă din Casa Regală” – aici, *cutremur* nu denumesc zguduitura Pământului, ci folosește sensul figurat, făcând referire la un moment familial dificil în Casa Regală.

Regăsirea unui subiect cunoscut într-o situație actuală de scandal este încă o strategie de captare a atenției. În titlul „*Și* BMW-ul Andreei Antonescu a fost lovit de un tramvai”, legătura dintre o situație actuală notorie și un incident din trecutul vedetei este anticipată prin folosirea adverbului *și* ca declanșator de presupozii.

Clișeele frecvente în registrul publicistic sunt preluate și de tabloide. Este vorba despre structuri metaforice emfatică, care și-au pierdut expresivitatea: „*A rupt tăcerea* după divorț!”; „*Răsturnare de situație* în ancheta privind tragedia aviatică din Iran”; „*A dat lovitură* în lumea

televiziunii!"; „*Frumusețea răpitoare a scos-o din anonim*”; „Femeile care *au făcut senzație* în showbiz”; „*Vremea a luat-o total razna!*”.

Analizând pragmatic, se observă preferința pentru strategiile de politețe pozitivă în atingerea scopurilor comunicative. Adeseori, se folosesc intensificatori de expresie, pentru a spori interesul: „Doliu *URLAȘ* în lumea telenovelelor!”; „Situatie *halucinantă* la noi în țară”. Folosirea persoanei a II-a singular este încă o strategie a politeții pozitive pentru a marca intimitatea discursivă: „*O să râzi* cu lacrimi! Care este numele din buletin al lui...”. Apar și elemente specifice comunicării orale pentru a reda o implicare afectivă a ziaristului. Reacția emoțională, dezamăgirea sunt redată prin interjecția afectivă *adio*: „*Adio*, bun simț!”.

Maximele cooperării la care se raportează în mod ideal comportamentul comunicativ sunt ignorate în tabloide. Chiar dacă, uneori, cantitatea de informație este echilibrată, calitatea ei nu se verifică, pentru că nu există dovezi despre informațiile prezentate. Dacă am da o notă subiectivă afirmației noastre, am spune că, probabil, nici maxima relevanței nu este respectată. Evităm să formulăm, totuși, argumente care să susțină acest punct de vedere și acceptăm că informația transmisă este de interes pentru grupul țintă și satisface dorințele lui. Maxima manierei apare însă flagrant încălcată în titlurile tabloidelor. Interesant este că, în multe situații, titlul se formulează în mod voit ambiguu.

Fidelitatea titlului față de conținut

Apar discrepanțe uriașe între ceea ce anunță titlul și conținutul informațional al articolului. Un titlu puțin inspirat anunță: „Scandalos! Ce a găsit Dan Negru lângă casa bunicilor lui”. Dramatismul artificial al hiperbolei din titlu se stinge odată cu dezvăluirea mesajului, în care reacția „scandalos” nu pare să fie justificată, fiind vorba doar despre nemulțumirea lui Dan Negru cu privire la prăbușirea unei biserici în apropiere de Timișoara. Acceptând că „știrea” ar fi de interes pentru autorul articolului și pentru publicul său, cu siguranță că ar fi fost mai onest ca titlul să nu creeze false predicții, ci să transmită fidel conținutul.

Pentru a se da impresia că adevărul s-a descoperit abia acum este utilizată locuțiunea adverbială „de fapt”, cu valoare discursivă. „De fapt” înseamnă „în realitate” și întărește ideea de adevăr: „Câte vacanțe a avut, *de fapt*, Klaus Iohannis în cinci ani”. Tot pentru a spori credibilitatea, se apelează la argumente ale autorității: „*E oficial!* Acestor români li se vor tăia pensiile!”; „*Guvernul* a decis! Forma finală a proiectului privind alegerea primarilor”.

Abateri de la norma lingvistică

Uneori, pentru a câștiga atenția cititorului însetat de noutate, tabloidele recurg la formulări fără sens, în care cuvintele eșuează într-o frază îndoielnică. De pildă, un titlu care anunță o știre despre „Defectul fizic *intim* pe care nimeni nu l-a văzut” este total neadecvat. Adjectivul „intim” nu mai poate desemna un aspect personal, secret, de vreme ce este dezvăluit. Apare, deci, o contradicție între sensul cuvântului și conținutul informațional al știrii.

Alteori, greșelile provin și din asocieri lexicale nepotrivite, ca în exemplul: „*Divorțuri celebre* 2019. Ce vedete din România și-au spus «adio»”. Adjectivul „celebru” face referire la persoane „al căror nume este pretutindeni cunoscut și laudat” (MDA, 2010), prin urmare este neadecvat în context, în asocierea cu substantivul „divorțuri”. Cu siguranță că autorul articolului intenționează să vorbească despre celebritatea unor oameni care au divorțat, căci, de altfel, ar fi greu de imaginat cum un divorț ar deveni celebru. Este adevărat că DEX 2009 este mai permisiv și nu limitează folosirea adjectivului „celebru” la referirea strictă la o persoană. Totuși, extinderea cuvântului în asemenea contexte se datorează presei.

Conținutul tabloidelor urmărește, așadar, trei direcții: tragedia, scandalosul, mondenul. Apar, astfel, câteva câmpuri metaforice predilecte: al catastrofei, al spectaculosului, al ineditului. Stilistica se bazează pe lipsă de spontaneitate, pe un automatism dificil de abandonat; limbajul este „tabloidizat”. Stilul bombastic al formulărilor nu face decât să evidențieze nuanțele artificiale ale scriiturii, platitudinea expresiei. ■

ANDREEA TELIBAN

Doctorandă, Facultatea de Litere, Universitatea din București; Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”
PhD Student, Faculty of Letters, University of Bucharest; “G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory
e-mail: andreea.teliban@yahoo.com

Petale bucureștene din *Florile răului*. Primele ipostaze ale poeziei lui Baudelaire în România

.....

Abstract

O bună parte din poezia românească a secolului XX a stat sub semnul lui Baudelaire. Numeroase traduceri din *Florile răului* au fost semnate chiar de poeți, unii dintre ei căzând și pradă influențelor. Însă povestea lui Baudelaire pe teritoriul României începe mult mai devreme, în 1863. Acest studiu explorează primele tatonări ale poeziei lui Baudelaire în presa bucureșteană de limbă franceză. Iar personajul principal al acestei mici istorii literare este scriitorul francez Ange Pechméja care, exilat la București, face cunoștință publicului român, pentru prima dată, cu versuri din *Florile răului*. Studiul merge, așadar, pe urmele urmelor lui Baudelaire în presa din România din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, indicând șanse sau neșanse ale cunoașterii timpurii a lui Baudelaire în țara de la gurile Dunării.

Cuvinte-cheie: Charles Baudelaire, Ange Pechméja, *Florile răului*, poezie, istorie literară, presă culturală, sincronism

A good part of the Romanian poetry of the 20th century found itself under the sign of Baudelaire. Numerous translations from the *Flowers of Evil* were signed by poets themselves, some of them also falling under this influence. However, Baudelaire's story in Romania began earlier, in 1863. The following study delves into the first exploratory approaches of Baudelaire's poetry in the periodicals from Bucharest. The main character of this small literary history is the French writer Ange Pechméja who, while on exile in Bucharest, presented the Romanian public with lines from the *Flowers of Evil* for the first time. The study, therefore, follows Baudelaire in the Romanian press of the second half of the 19th century, indicating the chance or lack of chance this early acquaintance with Baudelaire triggered in the country at the mouths of the Danube.

Keywords: Charles Baudelaire, Ange Pechméja, *The Flowers of Evil*, poetry, literary history, cultural press, synchronicity

Charles Baudelaire a ajuns pe teritoriul românesc mai mult mort decât viu. În 1863 avea 42 de ani și încă 4 de trăit. În toamna lui 1863, la București, un exilat francez organiza, în subsolul paginilor publicației *La Voix de la Roumanie*, o înmormântare tipică. O înmormântare la care l-a invitat să officieze și pe poetul *Florilor răului*. Scriitorul expatriat, pe nume Ange Pechméja, insistă în chip deosebit și cu o ostentație naturalistă asupra detaliilor rebarbative ale ceremoniei funerare. Descrie figura încremenită a cadavru-lui, atmosfera stânjenitoare în care gropari apatici și vulgari fac loc în pământ, printre vechi oseminte, răposatului, preoții care slujesc fără vlagă într-o limbă necunoscută. Și dincolo de toate acestea, simfonia sinestezică prin care Ange Pechméja orchestrează mirosurile pestilențiale abia atenuate de tămâie, zgomotul descompunerii. În acest cadru macabru sau, mai bine zis, pentru a-l completa, publicistul francez citează câteva versuri dintr-un poem de Baudelaire. De altfel, acestea sunt chiar primele versuri ale lui Baudelaire publicate în presa de pe teritoriul românesc. E adevărat că hebdomadarul *La Voix de la Roumanie* era de limbă franceză, dar la fel de adevărat e și că bariera lingvistică abia dacă exista pentru literații vremii. Publicația se imprima, în 1863, la tipografia lui Cezar Bolliac și era distribuită atât în Țările Române, cât și peste hotare. *Vocea României* răsuna, așadar, până departe. Nu la fel răsună însă, în zilele noastre, numele lui Ange Pechméja.

Despre Ange Pechméja a scris mai întâi D. Popovici, în 1942, încercând o schiță de portret. Au mai căutat să-i descifreze existența Eugen Jebeleanu, în 1967, sau, mai târziu, Mircea Anghelescu. Ceea ce a atras la scriitorul francez a fost tocmai șansa de a fi avut la București, încă de la jumătatea secolului al XIX-lea, un mare admirator al lui Baudelaire. Sau, mai precis, neșansa de a nu-l cunoaște mai repede pe Baudelaire, deși prin lumea culturală a urbei dâmbovițene a mișnat un emul baudelairian. Ange Pechméja era un gazetar febril, participase

la revoluția franceză din 1848 și, pentru atitudinile sale politice din *Tribune des Peuples*, fusese judecat, dar achitat. Deznodământul procesului de calomnie s-a datorat, la fel ca în cazul lui Gustave Flaubert, adus în instanță cu romanul *Doamna Bovary*, dibăciei avocatului apărării. În urma loviturii de stat din 2 decembrie 1851, care s-a soldat cu instaurarea regimului lui Napoleon al III-lea, Ange Pechméja este expulzat din Franța. Se preumblă prin Europa câțiva ani, de la finele lui 1851 sau începutul lui 1852 până prin 1855, când îl regăsim statornicit la București. Scrie și poezie, și proză, și învață repede limba română, din care traduce, între altele, romanul *Ciocoi vechi și noi* și balada *Miorița*. Poeziile lui Ange Pechméja au un iz baudelairian, iar unul dintre romanele sale, *Rosalie* (1860), conceput în timpul „stagiului” românesc și găsit la vânzare în librăria lui C.A. Rosetti, a primit aprecieri favorabile din partea lui Flaubert. E drept că în regim privat, într-o epistolă, dar le-a primit.

Să nu ne îndepărtăm de cortegiul funerar! Suntem în 1863, într-o zi de joi, pe 29 octombrie, răsfoind numărul 49 al revistei *La Voix de la Roumanie*, unde se ivește pentru prima oară numele lui Baudelaire în Principatele dunărene. Cu poetul francez ne face cunoștință Ange Pechméja, în articolul *Despre moarte*, din care traduc în continuare un calup semnificativ, exceptând versurile, tălmăcite de Al. Philippide, în 1965:



„Prietenii mei, toți veți fi îngropați! Priviți-vă corpul, este sănătos, este puternic, agil, vă ascultă comenzile, este bine hrănit, sărbătorit, îmbrăcat, împodobit! Va veni o vreme când va fi despuiat, inanimat, rece, rigid, închis într-o cutie mică, întins – ca o piatră – pe o lungă pânză albă. Încă este al vostru; atunci nu va mai fi al vostru. Nu va mai fi o persoană, ci un obiect.”

Aceste cuvinte – bine exprimate – ale unui scriitor olandez, Nicolas Beets, mi-au revenit recent în memorie: asistam la o înmormântare. Împotriva deciziei mele de a nu-mi arunca privirea asupra mortului, o curiozitate bizară a învins; m-am uitat. Ceremonia funerară nu era în Franța, [în acest loc, fraza este „mutilată” tipografic din pricina omisiunii unui rând din text, n.m./A.T.] sincer să fiu, nu mă lasă indiferent aspectul cadavrelor. Repulsiile îmi rămân, deci, intacte.

Această mască galbenă pe care imobilitatea constrastează cu stigmatele agoniei, atrage și respinge; se întipărește în amintire. Carnea s-a transformat în ceară. Buzele, pergament scorjit, se lipesc de dinți cu un vag surâs hidos, mereu același. Părul seamănă cu o perucă. Inerție completă! Capul (suntem în mers!) traduce în oscilații hurducăturile trăsurii pe pavele.

Dar în această liniște, se conturează munca surdă a fermentației regresive, deja trădată de emanațiile grețoase camuflăte de un parfum de tămâie.

Ajungem astfel la gura unei gropi. Sicriul suspendat în frânghii coboară atingând pereții camerei eterne. Groparii schimbă câteva vorbe triviale desprinse de zgomotele de lopată. Și, cu o indiferență care nu este jucată (ei sunt cel puțin la fel de indiferenți ca mortul), preoții rotofei nazalizează acolo, deasupra, ceva într-o limbă ea însăși moartă – dați osul mai departe, zice unul dintre groparii... și punând mâna pe tibii, pe bucăți ale coloanei vertebrale, pe fragmente de craniu, mai multe rămășițe pământești, relicve ale unui vechi mort pe care l-am deranjat, al cărui nume nu-l știe nimeni, dar care, evident, cu un rol secundar sau principal, a jucat, și el, bucățița lui de rol în farsa umană – care este și a noastră! – și aruncă noul venit lângă aceste *deșeuri*.

Și lopeți grele de pământ umed curg peste sicriu cu un zgomot puternic – care provoacă rău. Este uitarea care cade.

Apoi plecăm.

Nu fără să se ivească, poate, o manifestare intimă a reversibilității, foarte firească! Reflectăm la faptul că peste puțin timp (măine?) scena se va repeta... în cu totul alte condiții: în loc să

asistăm ca accesorii, vom figura noi înșine ca *obiect* principal.

Și apoi visăm metamorfozele abominabile produse de rezilierea pactului vital. Într-adevăr, Stendhal a avut dreptate zicând că moartea nu e doar teribilă; ea este, înainte de toate, urâtă și murdară. Astfel că nu-mi pot explica deloc de ce am renunțat la incinerare, sau măcar la imaginile angoasante care ne brutalizează spiritul.

Într-o odă mai mult decât bizară, poetul Baudelaire, arătându-i amantei sale un cadavru abandonat în soare, îi adresează aceste reflecții ale unei filosofii perfecte, de o oportunitate îndoielnică; el îi spune:

— Și totuși ai să semeni cu-această-ngrozitoare
Putreziciune cu duhoare grea,
Tu, ochilor mei astru și firii mele soare,
Tu, îngerul și pasiunea mea!

Așa vei fi, o! dulce a nurilor crăiasă,
Când, după-mpărtășania de veci,
Ai să te duci sub stratul de flori și iarbă grasă
Să mucezești printre ciolane reci.

Când viermii te vor roade cu sărutări haîne,
Atunci, frumoaso, să le spui și lor
Că am păstrat esența și formele divine
Și duhul descompusului amor!

[fragment din poemul *Un hoit*, în traducerea lui Al. Philippide; din antologia bilingvă *Florile răului*, ediție alcătuită de Geo Dumitrescu, cu desene de Charles Baudelaire, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967, n.m./A.T.]

Pentru a reveni la incinerare, am putea-o perfecționa prin transformarea în sticlă a cenușii. În așa fel încât, sub o mică formă pe care vom fi liberi să o variem, vom ajunge să deținem o colecție de strămoși, într-o încăpere anume, pe o etajeră specială, onorată de un cult pios. Vom avea așa părinții mereu la îndemână.

ANGE PECHMÉJA.

Din acest punct, pledoaria lui Ange Pechméja pentru incinerare se conturează din ce în ce mai clar. Scriitorul își continuă argumentația imaginându-și ultimele clipe de viață, pentru a încheia cu o poezie proprie pe aceeași temă, intitulată *Moartea*. Articolul *Despre moarte*, un melanj de lirism și proză naturalistă, urmărește, așadar, pas cu pas și întrebuițând argument afectiv după argument afectiv, să șocheze cititorii revistei, pentru a-i convinge de avantajele incinerării.

Ceea ce nu au discutat criticii căroră le-a atras atenția acest personaj, Ange Pechméja, este maniera în care și-a făcut Baudelaire „intrarea” în lumea românească. D. Popovici scrie, bunăoară, că „Raportarea la Baudelaire se face într-un articol de notație realistă crudă”¹. Mai puțin reținut decât D. Popovici se arată unul dintre comentatorii volumului în care apare acest studiu. P. Drăghici plusează, notând că poetul francez este interesant mai ales pentru „încetățenirea la noi a poeziei lui Baudelaire”². La un sfert de veac de la aceste considerații legate de rolul jucat de Ange Pechméja în răspândirea poeziei lui Baudelaire pe sol românesc, Eugen Jebeleanu, într-un articol prilejuit de centenarul morții autorului *Florilor răului*, care discută și influența lui Baudelaire asupra creației lirice a lui Ange Pechméja, perpetuează

ideea că exilatul francez că ar fi, „în România, primul care analizează [...] poezia «Une charogne»”. Apoi citează fraza prin Ange Pechméja introduce cele trei strofe din poemul *Un hoit*, pentru a susține că, după fragmentul din Baudelaire, „urmează interpretarea poate puțin cam naturalistă a tabloului, însă pasionantă și expresivă”³. Iar la începutul noului mileniu,

istoricul literar Mircea Angheliescu furnizează câteva informații suplimentare cu privire la activitatea publicistică desfășurată de Ange Pechméja, fără a stăruia asupra articolului în care este menționat Baudelaire, ci deplângând situația de a fi avut „șansa unui baudelairian cunoscut de Flaubert care a stat la București mai bine de cincisprezece ani și rezultatele sunt, din acest punct de vedere, mai degrabă dezamăgitoare”⁴.

Dezamăgitor este și felul în care Baudelaire „debutează” pe scena literară românească. Am putea crede, parcurgând cele câteva studii de istorie literară cu trimiteri la momentul din 1863, că am ratat o șansă. Șansa de a schimba fața poeziei, șansa sincronizării cu tendințele literare franceze, șansa de a ne debarasa de complexe unei așa-zise culturi marginale. Dar nu am ratat, de fapt, nimic. Pentru că abia dacă a existat o astfel de șansă. Deși vâra numele lui Baudelaire în textul



Charles Baudelaire
văzut de Henri Guérard, 1885

¹ D. Popovici, *Studii franco-române*, în *Studii literare*, vol. I, revistă a Universității „Regele Ferdinand I” Cluj-Sibiu, director D. Popovici, Tipografia „Cartea Românească din Cluj”, 1942 p. 32.

² P. Drăghici, „*Studii literare*”, în *Transilvania*, Organ al Astrei, an 73, nr. 4, aprilie 1942.

³ Eugen Jebeleanu, *Baudelaire și prietenul lui din România*, în *Contemporanul*, nr. 27, 7 iulie 1967. Reluat în volumul *Deasupra zilei*, București, Eminescu, 1981, p. 361-373.

⁴ Mircea Angheliescu, *Cămașa lui Nessus*, București, Cartea Românească, 2000, p. 36.

său și, totodată, în România, Ange Pechméja omite până și prenumele confratelui francez. Citează cu naturalețe secvențe dintr-o „odă bizară” a „poetului Baudelaire” ca și cum ar cita din Lamartine sau din Hugo, scriitori-vedetă cu care publicul român era familiarizat. Nu scrie, de asemenea, niciun cuvânt despre volumul *Florile răului*, care beneficia deja de o a doua ediție, din 1861. O ediție amputată, pentru că se scot șase poeme „condamnate” la procesul din 1857, dar și augmentată cu treizeci și două de noi titluri. Nici despre procesul prin care au fost târâte *Florile...* lui Baudelaire nu aflăm nimic. Mai mult decât atât, Ange Pechméja nu indică nici măcar titlul poemului din care transcrie trei catrene. Trei dintr-un total de douăsprezece. La drept vorbind, nici măcar naționalitatea, deși deductibilă, nu este precizată. După toate calculele și în absența oricăror informații biografice sau chiar aprecieri stilistice, cititorii români ai hebdomadarului *La Voix de la Roumanie* puteau crede orice. Și că Baudelaire e un poet belgian de 70 de ani care nu a debutat editorial niciodată. Cititorii nu aveau, așadar, cum să intuiască întâlnirea cu un mare poet. Dimpotrivă. Ange Pechméja folosește versurile lui Baudelaire *exclusiv ca argument* într-o scriere impresionistă care se dorește o pledoarie pentru procesul incinerării și în defavoarea ceremoniilor funerare clasice. Decupajul din poezia *Un hoit*, surprinzând imaginea unui cuplu care poposește lângă un cadavru abandonat pentru ca bărbatul să-i împărtășească iubitei reflecțiile despre un „descompus amor”, întregeste tabloul macabru pictat de Ange Pechméja. Versurile baudelairiene nu atrag în mod deosebit atenția asupra lor în contextul înșirării a numeroase instantanee lugubre, ci devin parte a unui montaj cu derulări rapide.

⁵ Întrebuințez traducerea lui Eugen Jebeleanu care, deși este una parțială – scrisoarea cuprinzând și o relatare destul de detaliată a *Monstruasei coaliții*, la care nu se face referire –, decupajul executat de autorul lui *Hanibal* este unul inspirat, delimitând cele mai expresive aprecieri ale volumului *Florile răului*. Eugen Jebeleanu pretinde că a găsit scrisoarea „bucureșteană” pentru Baudelaire într-un catalog franțuzesc și surpriza descoperirii l-a impulsionat să scrie despre Ange Pechméja, „prietenul” lui Baudelaire din România. Descoperirea este, totuși, falsă. Misiva era cunoscută cititorilor români încă din 1943. În Eugen Jebeleanu, *loc. cit.*

Un baudelairian pentru sine însuși

Pătrunderea lui Baudelaire în România, în 1863, nu e stranie doar prin clandestinitatea sa, poetul fiind strecurat într-un text asemeni mărfurilor ilegale dosite în bagaje înainte de frontieră, e stranie mai ales pentru că Ange Pechméja, călăuză a lui Baudelaire pe drumurile care duceau la București, nu a intenționat să comită nicio fărădelege, nu a vrut să ascundă nimic. Rămâne un mister de ce gazetarul de la revista *La Voix de la Roumanie* nu-l prezintă pe Baudelaire cum trebuie amicilor săi români. De ce-l pitește într-un loc doar de el știut, când ar fi putut să-l înalțe în coloanele gazetelor la care colabora? Lipsă de credință în forța poeziei lui Baudelaire sau simplă lipsă de spirit propovăduitor?

La începutul lui 1866, aflând, nu se știe cum, despre îmbolnăvirea lui Baudelaire, Ange Pechméja îi expediază acestuia, de la București, o misivă de îmbărbătare în care îi vorbește, pe îndelete, și despre „prospețimea” *Florilor răului*:

Am citit și recitit ale domniei-voastre *Flori ale răului* și nu cunosc operă contemporană sau o altă operă care să fi făcut asupra mea o impresie mai adâncă decât aceste poeme, a căror varietate se concentrează în puternica unitate a efectului. [...] Cuprins într-o formă aleasă, ca o floare în teacă sa strânsă, sensul versurilor domniei-voastre face să explodeze, în creierul cititorului, seria de desfășurări pe care forma lor concisă o cuprindea în fond. [...] Nimic asemănător nu se găsește, într-un asemenea grad, la niciun alt poet. La cei mai mulți, într-adevăr, gândirea, în loc să întindă, în mod viguros, forma, o lasă prea adeseori flască; la domnia-voastră, ea face să pleznească învelișul⁵.

Scrisoarea lui Ange Pechméja, restituită, la noi, în versiune franțuzească, de către primul editor al curșurilor lui Nae Ionescu, filosoful D.C. Amzăr, într-un

Jurnal berlinez cu mai multe însemnări, găzduit de numărul 4, din aprilie 1943, al *Revistei Fundațiilor Regale*, completează și, în același timp, bruiază portretul gazetarului exilat în România. Aflăm, pe de o parte, că Ange Pechméja chiar era un mare admirator al lui Baudelaire și inserarea câtorva versuri ale acestuia în articolul *Despre moarte* nu a fost pur întâmplătoare, dar ne și întrebăm, pe de altă parte, de ce nu a făcut mai mult pentru vizibilitatea *Florilor răului*. Mai ales în condițiile în care ulterior s-au descoperit și cinci sonete în manuscris pe care gazetarul expatriat le-a închinat „Domnului Charles Baudelaire, după o lectură pioasă a alor sale *Flori ale răului*”. Poeziile au fost resituate, în 1973, de către Claude și Vincenette Pichois, și nu au fost publicate până acum în presa

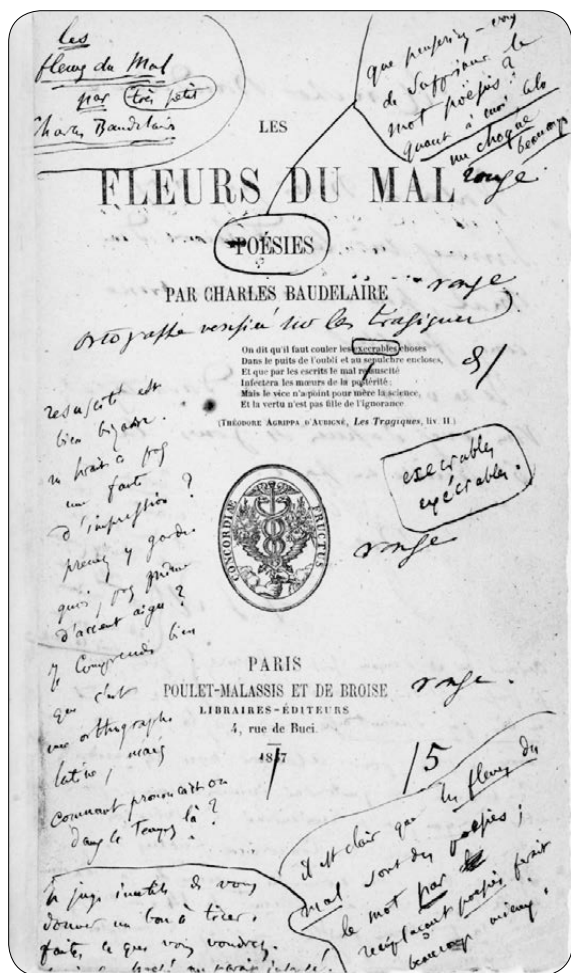
culturală din România. Aici, urma trecerii unui emul baudelairian încă de când „locuitorul” *Paradisurilor artificiale* trăia s-a estompat până la dispariție. O dată cu începutul secolului al XX-lea, interesul scriitorilor români pentru poezia lui Baudelaire a crescut, traducerile s-au înmulțit, s-au strecurat și influențele, iar scenariile contrafactice, ceea ce s-ar fi putut întâmpla cu literatura română, în cazul de față, cu poezia, într-o împrejurare care ar fi facilitat asimilarea mai rapidă a liricii lui Baudelaire a interesat, în mod firesc, tot mai puțin. Însă cele cinci sonete pe care Ange Pechméja le dedică autorului *Albatrosului* nu numai că poartă amprenta stilistică a liricii baudelairiene, dar reprezintă întrucâtva și o analiză versificată a volumului „condamnat” de autoritățile franceze în 1857. După ce a alipit trei strofe din poemul *Un boit* unui articol impresionist în care laudă incinerarea ca modalitate demnă de trecere Dincolo, ocolind cu desăvârșire orice considerație asupra poeticii lui Baudelaire, Ange Pechméja ajunge, totuși, să comenteze *Florile răului*. Tot într-o manieră impresionistă: rimată și alegorică. E suficient să citim doar unul dintre cele cinci sonete, pentru a înțelege și mai bine ce fel de baudelairian s-a învățat prin cercurile literare bucureștene în anii '50-'60 ai veacului al XIX-lea:

Je voudrais me couper le nez
Pour l'avoir fourré dans ces pages
Où flottent les parfums volages
Des cadavres empoisonnés.

Votre music qui les déterre
Y mande ses vers les plus beaux
Fêter en un val solitaire
Leurs homonymes des tombeaux.

Ouf! quel luxe de pourritures!
Sapristi! vos caricatures
Feraient évanouir Dantan.

Une Grâce à la bouche torte
Y vomit un hymne à Satan...
Ah! que le diable vous emporte!⁶



*Pagina de gardă a primei ediții din Florile răului,
cu adnotările lui Baudelaire*

⁶ În Claude și Vincenette Pichois, *Lettres à Charles Baudelaire*, în *Études baudelairiennes*, vol. 4-5, Neuchâtel, La Baconnière, 1973.

Astfel, Ange Pechméja mărturisește, în concordanță cu o estetică a urâtului, că, după citirea *Florilor răului*, ar dori să-și taie nasul pentru a-l introduce în paginile care degajă parfumuri versatile ale cadavrelor otrăvite. Este impresionat de muzicalitatea versurilor care dezgroapă cadavre și preamărește luxul putrefacției. Spre deosebire de acest sonet, în scrisoarea expediată lui Baudelaire, tentația „automutilării” lipsește, la fel și imaginile cadaverice. Admirația e aceeași, comparațiile sunt la fel de puternic conturate imagistic, însă de altă factură. Gazetarul francez nu îndrăznește, epistolar, să stabilească o conexiune directă între *Florile răului* și senzațiile lui corporale, urmările pe care lectura acestui volum le-au avut asupra sa, fie și metaforic, limitându-se să spună, cel mult, că versurile „se sparg în gură asemeni unui drajeu savuros”. Prea extaziat în particular de aceste *Flori ale răului* și prea puțin vocal în viața publică în ceea ce le privește, Ange Pechméja și-a ratat o adevărată carieră diplomatică. Ar fi putut fi primul și, de ce nu?, cel mai aprig ambasador al poeziei lui Baudelaire în România.

Românul și francezul

Dacă Baudelaire nu a putut intra de timpuriu în cultura română pe ușa din față, așa cum s-ar fi convenit, el ar mai fi putut intra, totuși, și pe cea din dos. Nu oricum, ci cu scandal. Și abia în acest caz putem discuta despre o șansă ratată. În august 1857, când, la Paris, procesul lui Baudelaire era în toi, poetul fiind acuzat de ultraj la adresa moralei publice și ofensă a moralei religioase, la București, apărea numărul 2, din 12/24 august, al *Românului*, număr în care, într-o *Epistolă asupra Literaturii*, regăsim câteva impresii despre un alt proces:

Romanul dar, cum o spuneam adineaori este într-o adevărată scădere; cu toate acestea de ce se vorbește în acest minut? D'un roman care a isbucnit ca o bombă, acesta este adevăratul cuvânt, d'acea faimoasă doamna Bovary care de la aparirea ei în lumea parisiană atâta susceptibilitățile parchetului și fu condusă pentru purtările dumneaei la poliția corecțională [notă explicativă aparținând

lui C.A. Rosetti: Autorul face aci alusie la procesul ce a avut Revista Parisului la publicarea acestui roman, acuzat de nemoral și a fost achitat.]; a scăpat cum a putut, dar în sfârșit a scăpat. Dreptatea a dat o dovadă de galanterie în favoarea ei, i-a făcut câteva muștrări mestecate cu niște înțelepte precepte de retorică, și doamna Bovary dupe ce se străcură pe la St. Lazar [notă: Saint Lasar este o temniță, în Paris pentru femeile desfrânate.] s'arată acum în lume cu fruntea în sus unde criticii serioși, domnu de St. Beuve între alții, nu se sfiesc a-i face curte zioa în a-miaza mare. Doamna Bovary este cap d'opera școalei realiste al căreia, domnu Giustav Flaubert este acum șeful netăgăduit.

Autorul acestor rânduri iscusite, în care vedem o femeie hărțuită pe nedrept, doamna Bovary, mai puțin un roman, este, cu siguranță, jurnalistul francez Taxile Delord, deși semnătura păstrează doar inițialele. Iar traducătorul articolului este nimeni altul decât C.A. Rosetti, „ascuns” în spatele iscăliturii Constandin. Așadar, la București se află, cu un decalaj de doar câteva luni, despre procesul intentat *Doamnei Bovary*. Proces în urma căruia, spre deosebire de volumul de poezie al lui Baudelaire, romanul lui Flaubert nu a primit embargo. Ba mai mult, *Doamna Bovary* a putut fi curtată ziua în amiaza mare, fără rețineri, de către criticii cu autoritate ai epocii, între care și Sainte-Beuve. Procurorul care a instrumentat cazul împotriva lui Flaubert este același cu cel care a adus în instanță, la distanță de aproape jumătate de an, și *Florile răului*. Presa franceză a constatat imediat similitudinile dintre cele două procese. De ce nu a făcut-o și Taxile Delord? De ce nu a amintit, măcar în treacăt, și scandalul, mai mic, declanșat de publicarea cărții lui Baudelaire? Colaboratorul lui C.A. Rosetti datează scrisoarea trimisă redactorului gazetei *Românul* 15 august. Demersurile împotriva lui Baudelaire începuseră din iulie, printr-o serie de articole acuzatoare. Pe 7 iulie este trimisă o reclamație la Parchetul general, iar pe 17, procurorul general dictează retragerea tirajului *Florilor răului*. Taxile Delord trebuie să fi cunoscut startul acestui nou proces „literar”

și, cu toate acestea, nu pomeniște și cazul lui Baudelaire, nu fixează nicio legătură între cele două procese, deși ele păstrau, neîndoielnic, un numitor comun. Reținerile colaboratorului francez al *Românului* sunt, în bună măsură, întemeiate. În primul rând, *Epistola asupra Literaturii* este, mai cu seamă, o epistolă asupra romanului francez de la jumătatea secolului al XIX-lea, iar, în al doilea rând, Flaubert, pe care Taxile Delord îl numește chiar „șeful ne-tăgăduit” al școlii realiste, se bucura deja, spre deosebire de proaspătul debutant Baudelaire, de o oarecare notorietate. După Ange Pechméja, Taxile Delord devine al doilea ambasador ratat al lui Baudelaire în Țările Române. Unul, sigur, nediplomat, pentru că nu ar fi vorbit despre poezie. În contextul în care a descris scandalul generat de apariția *Doamnei Bovary*, ar fi putut perpetua dincolo de granițele franceze și tumultul care a înconjurat publicarea *Florilor răului*.

Dar C.A. Rosetti? Revoluționarul, revoltatul, justițiarul C.A. Rosetti? A primit, în paginile *Românului* său, textul în care Taxile Delord se referă la procesul lui Flaubert. A înțeles foarte bine situația *Doamnei Bovary* și a dorit și ca cititorii gazetei sale să o înțeleagă. Atașează două note explicative, singurele, de altfel, din tot textul, tocmai acolo unde vine vorba despre procesul lui Flaubert. Vrea să lămurească faptul că este vorba despre un roman, că a apărut în foileton în *Revue de Paris* și că, în urma procesului, cartea a fost achitată. Dincolo de toate, C.A. Rosetti pare la curent cu mișcările literare franceze. Putea ști el ceva, orice, despre Baudelaire? Indiscutabil. Autorul *Cesurilor de mulțumire* nu numai că ar fi putut afla despre Baudelaire ca urmare a mediatizării procesului, dar ar fi putut să-i afle și poeziile. Îl cunoștea, încă din 1854, pe Ange Pechméja. Îl și pomeniște în câteva scrisori adresate soției sale, Maria Rosetti, și nu oricum. Îl numește „prietenul meu Pechméja”. Prieten care, odată ce-și încheie peregrinările din exil stabilindu-se în România, devine și colaborator al *Românului*. Prieten care

îl admira sincer pe Baudelaire. Prieten care încredințează spre vânzare librăriei lui C.A. Rosetti romanul *Rosalie*, scris în decursul șederii bucureștene. Să nu-i fi vorbit niciodată despre *Florile răului*, despre puternica impresie pe care au lăsat-o asupra sa? Să nu-i fi arătat chiar volumul, pe care trebuie să-l fi avut în cea de-a doua ediție?

Articolul *Despre moarte*, în care Ange Pechméja include cele trei strofe din poezia *Un hoit* nu a avut niciun ecou. Și poate nici menționarea procesului lui Baudelaire în *Epistola asupra Literaturii* din *Românul* lui C.A. Rosetti nu l-ar fi transformat pe autorul *Micilor poeme în proză* într-o celebritate. Dar ar fi atras atenția asupra sa. Ar fi semnalat existența unui poet care stârnește vâlvă în lumea literară pariziană. Poate așa, Baudelaire și-ar fi găsit, și el, locul printre numeroasele traduceri sau reproduceri din poezia franceză care înțesau presa românească a epocii. Valoarea estetică a *Florilor răului* nu ar fi fost simțită sau înțeleasă de îndată, versurile nu ar fi creat, în niciun caz, epigoni, ba chiar ar fi putut trece neobservate. Însă prezența timpurie a lui Baudelaire în publicațiile românești nu face parte dintr-un scenariu fantastic. Doar asimilarea rapidă a liricii lui este de domeniul irealului. Până la urmă, numai neșansa a făcut ca, într-o pagină din *Românul*, de exemplu, să nu descoperim, stingher, într-un colț, un poem baudelairian.

Pe ultimul drum

Nu cu multă vreme înainte de a părăsi România pentru a se întoarce în patria mamă, Ange Pechméja mai presară câteva firimituri din poezia lui Baudelaire într-un articol, pentru a-l condimenta. Nemaifiind primul text în care apare numele autorului *Florilor răului* în presa din România, sau rămânând, poate, necunoscut, articolul nu mai este discutat sau măcar citat în studiile românești care tratează relația lui Ange Pechméja cu Baudelaire și, mai departe, a interferențelor dintre cele două culturi⁷. Fără a mai

⁷ Articolul lui Ange Pechméja este menționat în Alain Mercier, *Ange Pechméja émule de Baudelaire et précurseur du symbolisme* (1819-1887), în *Études baudelairiennes*, vol. 9, Neuchâtel, La Baconnière, 1981.

contura scenarii ipotetice, merită, totuși, să vedem felul în care gazetarul francez, ambasador ratat al poeziei lui Baudelaire, se desparte, pe teritoriul României, de poetul pe care îl idolatriza. În articolul *Eliminați!*, din 22 mai 1870 al hebdomadarului *Le pays roumain*, Ange Pechméja zugrăvește imaginea deprimantă a străzilor Bucureștiului. Și, la fel cum a propus, în articolul *Despre moarte*, calea incinerării pentru a ocroti emoțiile celor care participă la înmormântări, propune, și acum, o soluție care să diminueze murdăriile Capitalei. Soluția este aceeași, scopul este altul, iar argumentul, tot Baudelaire. Redau în continuare, în traducere proprie, o porțiune consistentă din articolul care emană un iz de déjà-vu:

Or, amintindu-ne de mizeria abominabilă a Capitalei (pentru a nu vorbi decât despre ceea ce avem sub ochi) ni se pare la prima vedere (blocată pe cât posibil) că edilii locali simplifică atroce îndatoririle pe care le au vizavi de cei care au plătit pentru condiții salubre. Bineînțeles, noi nu cerem imposibilul. Știm, în plus, că pentru a pune imediat Bucureștiul în condiții ireproșabile de salubritate ar trebui sume considerabile de bani pe care nici orașul, nici Statul nu sunt în acest moment în măsură să le procure. Dar dacă nu facem *totul*, am putea, cel puțin, să facem *ceva*. Și ce-am făcut până acum? Nimic, ni se pare, dacă facem abstracție de câteva cartiere privilegiate. Din clipa în care puneți piciorul pe străzi, toate variațiile, duhori vă necăjesc nările, praful ridicat de vânt vi se depune pe pleoape și pătrunde în



Charles Baudelaire trecând pe lângă un cadavru.

Caricatură de Nadar

Sursă: Biblioteca Națională a Franței

plămâni. În cele din urmă, oroarea dezolării!, cadavre înspăimântătoare abundă chiar pe străzile centrale unde

Nepăsător și cinic, își deschidea alene
Rânjitul pântec de miasme plin.

...După expresia pitorescă a poetului Baudelaire, pe care îl vom cita în continuare atrăgând atenția administrației competente asupra acestor strofe expresive care ne revin (din motive evidente) în memorie în mod constant:

Putreziciunea asta se răsfăța la soare
Care-o cocea adânc și liniștit
Vrând parcă să întoarcă Naturii creatoare
Tot ce-adunase ea, dar însutit.

Și cerul privea hoitul superb cum se desfată
Îmbobocind asemeni unei flori...
Simțind că te înăbuși, ai șovăit deodată
Din pricina puternicei duhori.

Din putrezitul pântec pe care muște grase
Zburau greoi cu zumzete-ascuțite
Curgeau oștiri de larve ca niște bale groase
De-a lungu-acestor zdrențe-nsuflețite.

Cu legănări de valuri și sfârâit de foale,
Zvâcnind și opintindu-se din greu
Părea că trupul iarăși, umflat de-un suflu moale,
Trăiește înmulțindu-se mereu.
Etc.

[fragmente din poemul *Un hoit*, în traducerea lui Al. Philippide, n.m./A.T.]

Șarmant, nu-i așa? Ei bine, iată, destul de aproximativ, simpaticele descoperiri cărora ne expun o neglijență fără nume. [...] Să facem, cel puțin, în așa fel încât să dispară cadavrele! Mâini pioase (chiar dacă mercenare) să culegă aceste relicve în putrefacție și să le adune într-un loc izolat unde să fie incinerate imediat. În privința modalității, nimic mai simplu. Iată: să fie promis cetățenilor fără locuri de muncă, dar nu milionari, printr-un afiș special, o primă de 1/2 sfanți sau mai puțin – în funcție de importanța livrării – pe bucată de „animal vânat” pe care îl vor arunca în flăcări... Asta-i tot.

A, P.

Din nou, Ange Pechméja conferă o latură utilitară versurilor lui Baudelaire. Din nou, vorbește despre incinerare. Nu a oamenilor, ci a animalelor fără stăpân care-și găsesc sfârșitul pe străzile Bucureștilor. Și, din nou, citează câteva strofe ale lui Baudelaire, din același poem

pe care îl adusese la rampă în 1863. Alege alte strofe, încă patru catrene și jumătate din totalul de douăsprezece, câte numără poezia *Un hoit*, și, dacă le punem la socoteală și pe cele trei catrene din articolul *Despre moarte*, aflăm un total de șapte strofe și jumătate. Astfel, pe tot parcursul „sejurului” în România, Ange Pechméja aproape că face cunoscut un poem din *Florile răului*. Însă, în textul *Eliminați!*, publicistul francez nici măcar nu mai îndeamnă cititorii să parcurgă cele câteva strofe baudelairene, ci le adresează direct autorităților locale bucureștene. Autorități care, citindu-l pe Baudelaire, ar fi trebuit să înțeleagă și să rezolve problema deranjantă a hoiturilor lăuate să putrezească în voie pe drumurile urbei. Drumuri de care Ange Pechméja se va înstrăina curând după abdicarea lui Napoleon al III-lea, când își va încheia exilul bucureștean, înapoiindu-se la Paris.

Misiunea diplomatică a lui Ange Pechméja în România, în calitate de ambasador al poeziei lui Baudelaire, se încheie fără rezultate. Cele două eșecuri publicistice în a promova, în a face să înflorească pe pământ românesc *Florile răului*, plus cine știe câte altele în cercurile intelectuale pe care le frecventa la București, chiar și în proximitatea lui C.A. Rosetti, nu-l recomandă pentru o carieră în diplomația poetică. Ce nu știa Ange Pechméja, și poate ar fi bine să ne amintim și noi, e că, oricum, gazetarul francez avea o misiune aproape imposibilă. Nu putea exista Baudelaire înainte să existe Eminescu. Nu putea să existe Baudelaire înainte să existe Macedonski. Nu putea exista decât într-un plan secund al publicațiilor culturale și poate că o asemenea discretă prezență nu ar fi marcat evoluția poeziei românești. Ange Pechméja nu știa nici că, pe nevăzute, junimistul Vasile Pogor preluase deja „ștafeta” și publica în același an, dar cu aproape două luni mai devreme, în numărul 3 din 1 aprilie 1870 al *Convorbirilor literare*, primele traduceri din Baudelaire. Dar aceasta este o altă poveste... ■

Guillaume Apollinaire.

Arlechinul trist și trismegist

.....

Abstract

Articolul analizează semnificațiile figurii arlechinului din poemul *Crepuscul*, de Guillaume Apollinaire. Actor într-un cadru fantastic și incomprehensibil, asociat misteriosului Hermes Trismegistul, acesta întrupează aspirațiile poetului modern. În tradiția hermetică, limbajul obscur și ambiguu, încărcat de simboluri și metafore, era cel mai susceptibil să numească Unul, secretul ultim, care prilejuia coincidența contrariilor. Această închidere a limbajului asupra lui însuși înlocuia sensul unic cu alunecarea continuă a sensului. Interpretarea nu se sfârșea astfel niciodată, iar arlechinul lui Apollinaire se întâlnește, în acest punct, cu poetul modern. Personaje triste și marginale, cei doi sunt, de asemenea, gata în orice moment să răstoarne ordinea stabilită a lumii.

Cuvinte-cheie: arlechin, Guillaume Apollinaire, *Alcooluri*, poezie moderne, ermetism

L'article analyse le réseau de significations qui entoure la figure de l'arlequin dans le poème *Crépuscule* de Guillaume Apollinaire. Acteur dans un cadre magique et incompréhensible, associé au mystérieux Hermes Trismégiste, il est une image à la fois triste et comique du poète moderne. Dans la tradition hermétique, le langage obscur et ambigu, chargé de symboles et de métaphores, était le plus susceptible à nommer l'Un, siège de la *coincidentia oppositorum*. Cette clôture du langage remplaçait le sens unique par le glissement infini des significations. L'interprétation ne s'arrêtait par la suite jamais et c'est sur ce point que l'arlequin d'Apollinaire rejoint le poète moderne. Personnages tristes et liminaires, les deux sont aussi prêts à renverser, à tout moment, l'ordre établi du monde.

Mots-clés: arlequin, Guillaume Apollinaire, *Alcools*, poésie moderne, hermétisme

.....

Odată cu nașterea modernității artistice, reprezentările picturale și literatura acordă o atenție sporită figurii arlechinului-saltimbanc; începând cu poemul lui Alfred de Musset, *Fantasio*, așadar cu romantismul care prefigurează revoluția poetică formală de la mijlocul veacului al

XIX-lea, și continuând cu poemele în versuri ori în proză ale lui Baudelaire, întâlnim o echivalare a condiției artistului cu cea a arlechinului, însă nu atât printr-un fond burlesc comun, cât prin statutul marginal, întrucâtva asemănător, mereu pe punctul de a răsturna structurile realității și de a sfida convențiile sociale ori literare.

De cele mai multe ori, în chip paradoxal, arlechinul (pe care îl asociem aproape imediat râsului) este recuperat în ipostaza sa tragi-comică, aureolată de semnificații thanatice. Îndeosebi la începutul secolului al XX-lea, arlechinul apare în reprezentările literare și picturale drept o figură tristă, intermediară și inconsistentă. Faptul nu mai este surprinzător dacă avem în vedere că, dintru început, în perioada medievală și renescentistă timpurie, acesta era legat de tărâmul celălalt și de manifestările demonice din lumea pământească. În prezentul articol, am ales să analizăm prelucrarea acestei figuri literare de către Guillaume Apollinaire în poemul său *Crépuscule*, din volumul *Alcools* (1913). Deși păstrează parțial trăsăturile care erijaseră în secolul al XIX-lea arlechinul drept figură asemănătoare artistului, interpretarea lui Apollinaire prezintă și elemente cu totul inedite, care țin de o nouă concepție asupra poeziei.

Una dintre posibilele origini ale arlechinului (și cea mai probabilă), conform medievistilor, care ar explica reminiscențele thanatice și inițiatice încă pregnante, s-ar afla în legendele medievale privitoare la diavolul Hellequin (prezente atât în spațiul francez, cât și în cel german ori britanic), conducător al unor cortegii nocturne alcătuite din sufletele rătăcitoare ale Purgatoriului¹. În narațiunile secolelor XIII-XIV, aparținând clericilor, alaiul este format și din ființe ale imaginarului celtic, cum ar fi druzii, zânele și piticii, diabolizate și damnate în vederea eliminării elementelor păgâne din credințele populare². Larga circulație a legendei



Pablo Picasso, *Au «Lapin Agile» ou Arlequin avec un verre* (1905)

în spațiul european este atestată de menționarea demonului Hellequin la sfârșitul secolului al XIV-lea în *Divina Comedie* a lui Dante³. Undeva în secolele al XV-lea și al XVI-lea, în același spațiu italic, Hellequin devine Arlequin, personaj al *commediei dell'arte*, păstrând însă multă vreme însemnele originii sale infernale: masca neagră, costumul ferfenițit, atitudinea răuvoitoare⁴. Departe de a suscita numai râsul și de a fi o prezență simpatcă, arlechinul era un personaj care comunica în continuare, imperceptibil, cu lumea de dincolo de moarte.

Rolul intermediar, care face ca arlechinul să nu aparțină într-un totu nici unuia dintre planuri, îl va contura treptat, în veacurile următoare, ca pe un personaj solitar și neînțeles, a cărui existență depinde de aclamațiile și de

¹ V. Karin Ueltschi, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la récomposition*, Paris, Champion, 2008, p. 12.

² *Ibidem*, p. 201. Vezi și Orderic Vital, „Historia ecclesiastica”, *The ecclesiastical History of Orderic Vital*, ed. Marguerite Chibnall, Oxford, Clarendon, Oxford, 1973, p. 236-250.

³ Diavolul Alichino din *Infern* fiind o versiune italianizată a numelui francez Hellequin. v. Karin Ueltschi, « Hellequin bi-frons : à propos du sacré, du comique et du théâtral », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, coord. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, PUP, Aix-en-Provence, p. 329-338.

⁴ *Ibidem*.

aprecierea publicului spectator. Aceste valențe semantice explică, în parte, preluarea lui de către Baudelaire; poetul îi închină, de exemplu, un poem în proză, *Le vieux saltimbanque*, încheiat cu constatarea, plină de amărăciune, a condiției marginale a arlechinului, a uitării și a disprețului care însoțesc pierderea treptată a abilităților sale: „Și întorcându-mă, stăpânit de această vedenie, căutai să-mi analizez durerea, și îmi zisei: Am văzut imaginea bătrânului om de literă ce a supraviețuit generației pentru care a fost un strălucit om de duh; a bătrânului poet fără prieteni, fără familie, degradat de mizerie și de ingratitudea publică, și în a cărui baracă lumea uitucă nu vrea să mai intre!”⁵. Odată cu încifrarea limbajului prilejuită de poezia modernă, accentul va cădea progresiv pe capacitatea poetului de a se deda acrobațiilor lingvistice spectaculoase și riscante, de a avea, așadar, un domeniu-limită de manifestare: pentru artistul de circ/bâlci, limita dintre viață și moarte, pentru poet, limita dintre limbajul cotidian, comunicabil, și limbajul poetic, incomunicabil, între sunet (uneori chiar zgomot) și tăcere.

La sfârșitul secolului al XIX-lea, arlechinul își face apariția și în reprezentările picturale, pentru ca la începutul secolului al XX-lea, marcat de curentele avangardiste, să devină un personaj recurent. Nu trebuie, așadar, să ne surprindă prezența lui, în aceeași perioadă, în creațiile lui Picasso ori Chagall și în opera lui Guillaume Apollinaire. Trebuie însă să menționăm că, în universul poetic al celui din urmă, arlechinul capătă semnificații inedite, strâns legate de reflecția asupra naturii poeziei în epocă.

Remarcabile, înainte de toate, în poemul *Crépuscule*, sunt prezența dublului feminin, a arlechinei (întruchipare pesemne a lui Marie Laurencin, căreia Apollinaire îi dedică

versurile) și intensitatea dimensiunii thanatice. De la început, universul poetic se află sub semnul stingerii, într-un timp crepuscular situat la granița dintre viață și moarte, dintre realitate și vis, fapt care amintește aparițiile nocturne ale lui Hellequin, strămoșul lui Arlequin. Atinsă de umbrele morților, arlechina se întinde, goală, pe iarbă, luminează solidificată a zilei care se stinge: „Frôlée par les ombres des morts/ Sur l’herbe ou le jour s’exténue/ L’arlequine s’est mise nue/ Et dans l’étang mire son corps”⁶. Referința la tărâmul celălalt este explicită, personajul fiind asociat unui alai de umbre, ca în legenda medievală a lui Hellequin, umbre a căror atingere îi insuflă răceala morții, sugerată de corpul nud și obiectivat. Renunțarea la straiele colorate întărește presupunerea inițială a unei treceri de la principiul vital diurn la irealitatea thanatică nocturnă. Ogindirea în apă, prin detașarea de materialitate, reprezintă apogeul acestei înstrăinări, căci, simplă imagine eterată, dublul feminin încetează să-și mai aparțină.

Arlechinul-poet⁷ pare marcat de același morb al stingerii: palid („blême”), el performează în fața unui public de vrăjitori și de zâne: „Sur les tréteaux l’arlequin blême/ Salue d’abord les spectateurs/ Des sorciers venus de Bohême/ Quelques fées et les enchanteurs”⁸. La Apollinaire, Hellequin, acum Arlequin, nu mai conduce, așadar, ci joacă în fața alaiului de ființe fantastice devenite spectatori. Acest colectiv specializat, asemănător, în parte, arlechinului-poet, dar cumva chiar mai inconsistent decât el, ar putea sugera natura ermetică și elitistă a poeziei, decriptată ori gustată numai de un număr restrâns de inițiați. Desigur, putem vedea, în această punere în scenă, și o simplă aluzie la conținutul magic și incomprehensibil

⁵ Charles Baudelaire, *Mici poeme în proză*, traducere de G. Georgescu, București, Univers, 1971, p. 34.

⁶ Guillaume Apollinaire, „Crépuscule”, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1966, p. 55.

⁷ Despre identificarea poetului cu arlechinul în acest poem a scris pe larg Robert Stamelman în *The Drama of Self in Guillaume Apollinaire’s Alcools*, Chapel Hill, North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1976, p. 111: „...the act Harlequin is performing on stage is neither an exhibition of skill nor an entertaining divertissement. Rather it is an act of creation similar to the ones performed by the poet”.

⁸ Guillaume Apollinaire, „Crépuscule”, *op.cit.*

al liricii moderne, îndeosebi prin postamentul triumfiular („les tréteaux”) pe care se află arlechinul, expresie cel mai probabil aspirației către o transcendență foarte fragilă, golită de conținut⁹.

Spre finalul poemului apare și elementul de originalitate radicală al prelucrării motivului de către Apollinaire, trimiterea transparentă la Hermes Trismegistul: „L’aveugle berce un bel enfant/ La biche passe avec ses faons/ Le nain regarde d’un air triste/ Grandir l’arlequin trismégiste”¹⁰. Începând cu secolul al XV-lea, *Corpul hermetic*, colecție de scrieri misterioase care sugera, printre altele, posibilitatea omului de a influența prin practici magice macrocosmosul, în virtutea unei simpatii care reunea planul sublunar și universul, se răspândise în întreg spațiul european, devenind fundamentul artei alchimice¹¹. În *Crépuscule*, poetul este în același timp un arlechin-saltimbanc (personaj intermediar și solitar, tragi-comic, priceput la realizarea acrobațiilor lingvistice, dar și cunoscător al multiplelor fațete ale morții) și un căutător al pietrei filosofale. Alchimie a verbului, încă de la Rimbaud, poezia modernă își propune invocarea ori găsirea absolutului printr-o artă combinatorie de natură lexicală. Cuvântul este cel care permite magia desprinderii stelelor de pe firmament: „Ayant décroché une étoile/ Il la manie à bras tendu”. Imposibilul devine posibil, invizibilul vizibil, prin limbaj, *ars combinatoria* care permite întrezărirea tărâmului fantastic, numit de același Apollinaire „surréalité”¹².

După cum sublinia și Umberto Eco, în gândirea hermetică, cu cât limbajul era mai ambiguu, mai monadic, cu atât exista o posibilitate mai mare de a cunoaște absolutul:

„Hermetic thought states that our language, the more ambiguous and multivalent it is, and the more it uses symbols and metaphors, the more it is particularly appropriate for naming a Oneness in which the coincidence of opposites occurs”¹³. Situat strategic între două lumi, pendulând între extremele comunicării și incomunicabilului, poetul-arlechin poate crea sinteza contrariilor. Rolul său este inițiativ întrucât conduce sensurilor rătăcitoare către cunoașterea unității, a sâmburelui dur și inexprimabil ascuns în miezul cuvintelor și al lucrurilor. Și la suprarealiști metafora va fi o apropiere a unor termeni cât mai îndepărtați, în vederea producerii scânteii menite să anuleze limitele conceptuale și să întregască mundanul fragmentar. La Apollinaire nu este vorba însă doar despre o combinare la nivelul semnificațiilor, în cadrul metaforei extinse, apanaj al liricii moderne, ci și despre o muzicalitate intrinsecă a poeziei, obținută la nivel fonetic: „Les pieds du pendu qui font sonner les cymbales”¹⁴. Versul spânzurat, limbajul (cel comun, desigur) suspendat trebuie, totuși, să creeze o melodie, să imprime cuvintelor, „sur mesure”, o mișcare ritmică.

Trimiterea la tradiția hermetică clarifică întrucâtva și natura straniului public spectator. Umberto Eco observa că atingerea stării supreme de coexistență a contrariilor conduce la prăbușirea principiului identității și la alunecarea perpetuă a sensului: „But where the coincidence of opposites triumphs, the principle of identity collapses. Tout se tient. As a consequence, interpretation is indefinite. The attempt to look for a final, unattainable meaning leads to the acceptance of a never-ending drift

⁹ Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Librairie générale française, Paris, 1999, pp. 61-64.

¹⁰ Guillaume Apollinaire, „Crépuscule”, *op.cit.*

¹¹ Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, p. 31.

¹² Scrisoare adresată de Apollinaire lui Paul Dermée în martie 1917 și publicată în manifestul *Surréalisme 1* din 1924. De asemenea, Apollinaire a mai folosit cuvântul în același an în cronică sa la spectacolul *Les Mamelles de Tirésias*, vezi Peter Read, *Apollinaire et les Mamelles de Tirésias: La revanche d’Eros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

¹³ Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, *op.cit.*, p. 32.

¹⁴ Guillaume Apollinaire, „Crépuscule”, *op.cit.*



Pablo Picasso, *Les Deux Saltimbanques*:
L'Arlequin et Sa Compagne (c. 1960)

or sliding of meaning”¹⁵. Interpretarea textului poetic devine, prin urmare, infinită, necesitând viziunea speculară, aureolată de fantastic, a vrăjitorilor, zânelor și magicienilor. Poetul dă naștere sensurilor multiple, indecise, iar cititorul trebuie să i se asemeze, să între în jocul-limită, însă ilimitat, al interpretării. De aceea sunt puse parcă în oglindă ființe fantastice precum arlechinul și zânele ori vrăjitorii: producerea, dar și receptarea textului sunt un joc specular, menit să amplifice mereu misterul, fără a înceta prin aceasta să se situeze din ce în ce mai aproape de inima adevărului. Reflexia, precum cea a arlechinei în oglinda apei, nu este însă nicidecum veselă ori pozitivă. Atât spectacolul

arlechinului trismegist, cât și acompaniamentul muzical nu sunt exuberante, ci triste, aproape solemne, întrucât permit irumperea temporară a unui dincolo marcat de straniețate. În același timp, figura Trismegistului sugerează devenirea continuă a materiei, tinderea către unitate; conform lui Durand: „Le trismégiste est le fils de Zeus et de Maia. L'alchimie représente ce fils, *Filius philosophorum*, dans l'oeuf, à la conjonction du soleil et de la lune. Il est le produit du mariage chimique, le fils devenant son propre père et souvent le roi avalant son propre fils”¹⁶. Orbul din *Crépuscule*, imagine concretizată a inconștientului și a larvarului, leagănă frumosul copil viitor, noul („le nouveau” atât de căutat și atât de drag lui Baudelaire și liricii moderne în genere), pe când un alai viu, al

căprioarei cu puii săi, încheie simetric poemul, care introdusese, încă din primul vers, un cortegiu neliniștitor al umbrelor.

Textul este articulat astfel pe o trecere cu dublu sens: arlechina și arlechinul, figurile marcante ale unui crepuscul vital care acaparează materia, făcând perceptibilă adierea morții, sunt, totodată, principalii agenți (în special arlechinul) ai unei conversii inverse, care resuscitează existentul. Căprioara și puii săi încarnează această renaștere și multiplicare a materiei, acompaniată de „mărirea” protagonistului: „*Le nain regarde d'un air triste/ Grandir l'arlequin trismégiste*”. Ființa incompletă a piticului privește procesul recuperator, însemnat pozitiv, al creșterii și măreției arlechinului trismegist, al cărui nume înseamnă, de altfel, „de trei ori mare”¹⁷.

¹⁵ Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, op.cit., p. 32.

¹⁶ Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969, p. 437-438.

¹⁷ Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation*, op.cit., p. 33.

Pentru Apollinaire, aşadar, figura saltimbancului îşi păstrează reminiscenţele thanatice, supunându-le, totuşi, unei conversii de natură pozitivă. Arlechinul-poet rămâne o figură intermediară, între viaţă şi moarte, însă devine, prin asocierea Trismegistului, şi un iniţiat în tainele celor două „tărâmurii”, putând influenţa cursul astrelor şi pe cel al lumii sublunare. Rolul creaţiei şi al poetului, în lirica modernă, va consta în reunificarea materiei prin alăturarea celor mai neaşteptate cuvinte şi forţarea sensurilor. Creşterea arlechinului, devenit „trismegist” – figură ezoterică – din finalul poemului sugerează, de fapt, contopirea microcosmosului şi a macrocosmosului, anularea limitelor şi cunoaşterea absolutului. Avem de-a face, aşadar cu o îndepărtare notabilă de la simplul rol de conducător al sufletelor rătăcite şi zgomotoase ale Purgatoriului din legendele medievale. În viziunea lui Apollinaire, Hellequin-Arlequin dobândeşte măreţia magului călător în stele, care jonglează nestingherit şi neobosit cu „le ciel constellé d’astres pâles comme du lait”. ■



Pablo Picasso, *Arlequin* (1918)

BIBLIOGRAFIE

APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Gallimard, 1966.

BAUDELAIRE, Charles, *Mici poeme în proză*, traducere de G. Georgescu, Bucureşti, Univers, 1971.

CĂLINESCU, Matei, *Conceptul modern de poezie*, Piteşti, Paralela 45, 2009.

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

ECO, Umberto, *Interpretation and Overinterpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

HUGO, Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Librairie générale française, 1999.

READ, Peter, *Apollinaire et les Mamelles de Tirésias: La revanche d'Eros*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

STAMELMAN, Robert, *The Drama of Self in Guillaume Apollinaire's Alcools*, Chapel Hill, North

Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1976.

UELTSCI, Karin, « Hellequin bi-frons : à propos du sacré, du comique et du théâtral », *Façonner son personnage au Moyen Âge*, coord. Chantal Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, PUP, 2007, p. 329-338.

UELTSCI, Karin, *La Mesnie Hellequin en conte et en rime. Mémoire mythique et poétique de la recomposition*, Paris, Champion, 2008.

VITAL, Orderic, „Historia ecclesiastica”, *The ecclesiastical History of Orderic Vital*, ed. Marguerite Chibnall, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 236-250.

WALTER, Philippe, *Le mythe de la chasse sauvage dans l'Europe médiévale*, Paris, Honoré Champion, 1997.

Un metodic fără metodă sau despre transparența fără obstacol

Abstract

Acest articol se referă la critica lui Starobinski și la poziția acestuia față de metodă. Demersul prezintă, mai exact, justificările teoretice starobinskiene pentru evitarea cantonării în orice fel de metodă, fapt care ar anula șansa singularității criticului. În locul metodei, Starobinski preferă să preia instrumente folosite în practica psihiatrică, printre care, în primul rând, ascultarea, sinonimă, în cazul textului, cu lectura atentă, cu „privirea de sus și de departe”. Aceste metode sunt augmentate de perspectiva raționalistă și comandamentul moral al Iluminismului, criticul făcând apel la formularea lui Montaigne: „Cuvântul este jumătate al celui ce vorbește, jumătate al celui ce ascultă”. Starobinski se plasează, astfel, în postura ascultătorului față de autorul analizat, producând, la rândul său, un discurs critic clar și fluid, de o transparență fără obstacol.

Cuvinte-cheie: Jean Starobinski, metodă, ascultare, discurs critic, Iluminism, Montaigne

The current article refers to Starobinski's critical discourse and his position regard the method. More accurately, the endeavor presents Starobinski's theoretical arguments for avoiding to embrace a method of any sort, a fact that would annihilate the chance of the critic to be unique in his thinking. Instead, the critic prefers an approach close to the tools used in psychiatric practice among which, first comes listening, synonymous, in the case of text, with focused reading, with the gaze „from up and above”. These methods are enlarged by the rationalist and moral commandment of the Enlightenment, as inspired to Starobinski by Montaigne's formulation: „Half of the word belongs to the one who speaks it, and half to the one who listens”. Thus, Starobinski sits himself in the place of the listener of the one whose text he analyses, producing, in his turn, a clear and fluid critical discourse resulting in a transparency without obstacles.

Keywords: Jean Starobinski, method, listening, critical discourse, Enlightenment, Montaigne

Oricât ne-am strădui, nu vom descoperi niciunde exprimată în opera lui Jean Starobinski o intenție a criticului, cât de vagă, de a adera la o metodă căreia să i se supună necondiționat. Declarațiile, la rândul lor, resping *de plano* o atare posibilitate. Nu pentru că în actul critic n-ar fi nevoie de rigoare, ceea ce mai ales lui Starobinski nu se poate spune că-i lipsește. Nici pentru că criticul ar contesta utilitatea metodelor, în general. Ci pentru că, potrivit propriei mărturisiri, nu s-ar recunoaște în postura de

simplicu „utilizator”, menit să contribuie „cu alții printre alții”¹, la consolidarea și extinderea unei anume metode cu prețul propriei anonimizări. Căci utilizarea în sine l-ar obliga la înrolare prin chiar rigoarea conformității pe care metoda o pretinde. Iar conformitatea impune atât de multe constrângeri care contravin libertății, încât însăși singularitatea criticului ar avea de suferit. Cu alte cuvinte, într-o astfel de aderare – ca, de altminteri, în oricare alta, onestă –, cu cât te oferi mai deplin, cu atât riscul de a-ți pierde identitatea este mai mare. Și apoi, pentru cineva care practică transdisciplinaritatea, așa cum face Jean Starobinski, o reducere de natură metodologică devine un impediment în calea plurivalenței tematiche. Și, nu în ultimul rând, în calea poziționării „la distanță față de o realitate” din spațiul fizic sau mental și a „privirii de sus și de departe”, modalitate prin care Georges Poulet, de pildă, crede că, cel puțin la începutul demersului său, își reglează criticul „vederea și gândirea”².

Cantonarea într-o metodă ar impiața, așadar, asupra deschiderii intelectuale și fundamentelor gândirii critice starobinskiene înseși. Starobinski este de părere mai curând că, dacă o opțiune ar fi cu adevărat obligatorie pentru vreuna, atunci cea care „rezumă tot ceea ce poate fi metodă în critică”³. este filologia, cu întreaga diversitate a instrumentelor ei de percepție și de operare puse la îndemâna criticului filolog, începând de la lectură și până la analiză. De aici încolo urmează travaliul interpretativ, și e treaba fiecăruia să-și pună în valoare stilul, ingeniozitatea, măiestria – *le tour de main*, zice Starobinski – care îl detașează de alții și îl particularizează, în același timp.

Dar să abandonăm acum termenul de „metodă”, care, cel puțin în ceea ce-l privește, am văzut că îi displace criticului, în favoarea

unor expresii mai suple, mai elastice, precum „mod de gândire” și, subsecvent, „mod de lucru”. Modul de lucru îi oferă lui Starobinski libertatea unei mobilități reflexive – indispensabilă în tratarea unor teme, motive, curente inter-sau transdisciplinare –, și oportunitatea unei largiri a cadrului în care să-și fructifice dubla competență, de medic psihiatru și critic literar, fără riscul de a depăși limitele impuse de respectivele profesii. Ajungem însă, inevitabil, la aceeași veche dilemă provocată de interpretarea lui Rousseau – discutată cu alt prilej și de noi –, referitoare la posibilitatea sau imposibilitatea de a separa total gândirea critică de cea medicală. Ca urmare, ne vom grăbi să subliniem o dată în plus diferența dintre anamneză și „ascultare” în înțeles starobinskian, între examenul psihiatric de care s-ar fi putut lăsa tentat criticul și analiza sa literară. Pe de altă parte, sigur că observăm, în textele lui Starobinski, transcrierea unor percepții afinate de experiența medicală, ușoare glisări, în cursul demersului literar, spre cealaltă specialitate, prin întrebuițarea unor expresii aparținând limbajului medical, fie și „din comoditate”, precum recunoaște criticul într-unul dintre comentariile sale. O frază din studiul *A l'écoute des mots* al lui Michel Jeanneret ne confirmă, de pildă, supoziția că anumite deprinderi profesionale ale medicului au devenit involuntar calități ale criticului: „Medic fiind, Starobinski se ferește de diagnosticele pripite: lui îi place să palpeze simptomele, are gustul probelor tangibile. A alege să lucrezi cu cuvintele înseamnă a adopta precauția – și onestitatea – savantului care își etalează cărțile și își supune ipotezele examinării”⁴.

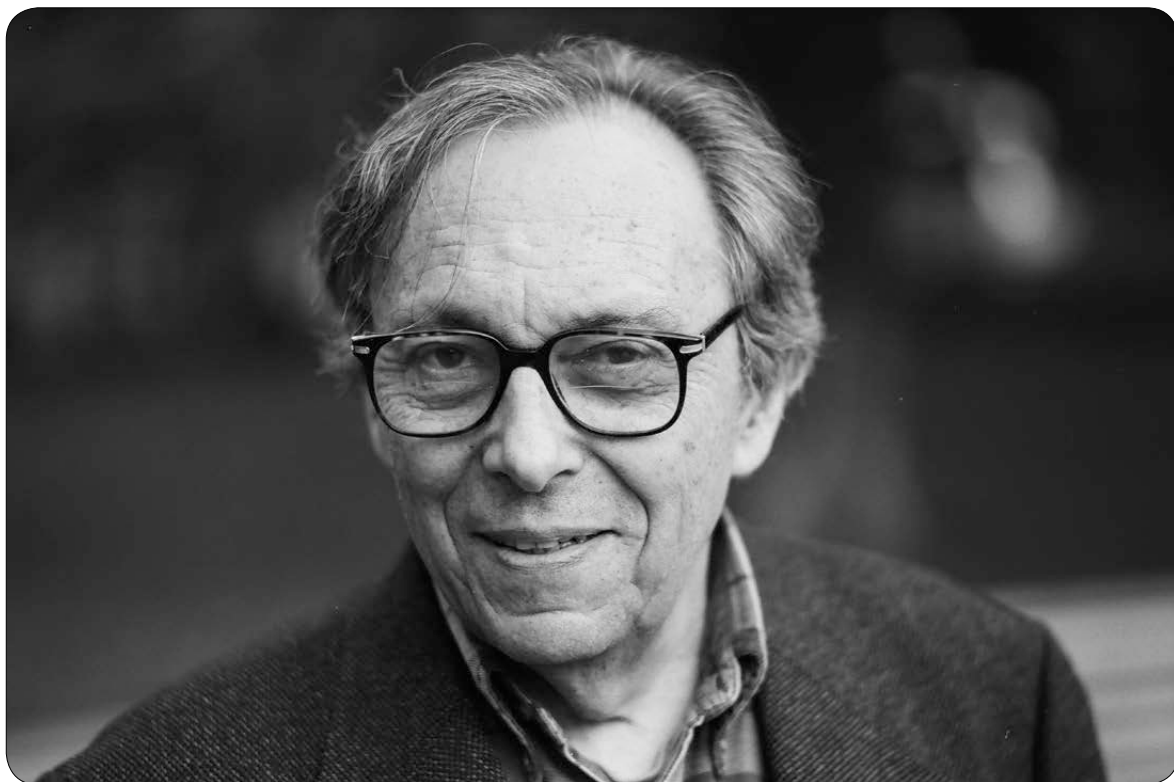
Am putea spune – apelând, desigur, la imaginație – că, până la un punct, examenul critic se aseamănă cu cel clinic. Cel puțin în ceea ce privește responsabilitatea examinatorului –

¹ Interviu din 1984, realizat de Jacques Bonnet și inclus în *Jean Starobinski, Cahiers pour un temps*, Centre Georges Pompidou, 1985.

² Georges Poulet, *Jean Starobinski et le theme de la distance*, op. cit., p. 28.

³ *Ibidem*, p. 11.

⁴ În *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 150.



ascultarea, palparea și instituirea, totodată, a unei distante emoționale rezonabile și convenabile vizavi de subiect. Nemaivorbind despre faptul că, pe măsură ce deslușește lucruri, criticul realizează, asemenea unui medic psihiatru, un transfer de empatie, asigurându-și, implicit, încrederea cititorului în demersul său. Empatia este esențială în procesul ascultării, iar criticii aparținând Școlii de la Geneva ne-au demonstrat cu asupra de măsură că și în cel al interpretării.

„L-am ascultat pe Michel de Montaigne cât am putut de bine” – ține, de pildă, să ne asigure Jean Starobinski în prefața la *Montaigne en mouvement*. Gestul nu ne surprinde câtă vreme a asculta un autor, a-l lăsa să se mărturisească, să se des-văluiească, „să se definească” înseamnă, în viziunea sa, a-i urmări cuvintele, a le detecta, a le pătrunde pe rând, spre a le absorbi înțelesul din învelișul lor sonor – cu cât mai literar, cu atât mai voalat, mai captivant, seducător, iar, adesea, foarte înșelător, înseamnă, în fapt, a descifra semnificația mesajului primordial, ascuns în stratul și substratul lor de către autor. Așa fiind, putem forța o comparație ca să apreciem cât

de important este pentru Starobinski rolul pe care îl joacă *ascultarea și privirea*, în sensul că ambele acționează în serviciul unei critici „descoperitoare”, precum bine spunea undeva unul dintre exegeții maestrului.

Ascultarea, sau, de ce nu?, auscultarea, cum plusează un altul, este, practic, foaia de observație a lecturii profesionale, a lecturii critice a textului, cu opriri, sublinieri, adnotări, cu reflecții și marcaje în puncte considerate esențiale de critic în perspectiva unor reveniri. Căci, pe parcurs și pe etape, intuițiile, ca și evaluările și reevaluările sale se ramifică adesea în direcții diferite, se complică în căutare de argumente, conexiuni și confirmări, de ritmuri și subtilități ale percepției, acestea toate nefiind, deocamdată, decât debutul unei aventuri. Starobinski este un cititor pasionat: citește și recitește, sondează cu temeritate, de parcă gândul său doar întorcându-se împovărat din profunzimi și-ar dobândi asigurarea unei decolări și a unui survol viguros, consacrat – adică devotat –, textului, și liber, totodată. Criticul stăpânește, neîndoielnic, o știință a desfătării prin lectură. Care, dincolo de căldura

receptării, este stimulată de o tehnică personală. Grație ei, procedează la un soi de scanare textuală și contextuală concentrată, afectivă, penetrantă, cunoscând în cursul cercetării episoade de maximă încordare, ca și momente de fericită revelație. Există o dinamică, în câmpul de lucru, care dă suflu lecturii, iar forța ei provine – invariabil – din variațiile punctuale de intensitate și armonie unificatoare a elementelor reflectate. Putem afirma, prin urmare, că, deși premergătoare, lectura nu rămâne exterioară actului critic, e conținută în el până la detaliu, fiindu-i, în bună măsură, fondatoare și neîncetat călăuzitoare.

Dar cât îl influențează pe critic – pe orice critic –, intimitatea cu autorul prilejuită de lectură? A devenit, bunăoară, Starobinski montaignian, rousseauist, diderotian, baudelairian prin faptul că autori precum Montaigne, Rousseau, Diderot, Baudelaire i-au inspirat opera, iar operele lor l-au preocupat însoțindu-l până la sfârșitul vieții? Ar fi incorect să spunem că da, ar fi neadevărat să spunem că nu. Mai cu seamă gândindu-ne la corifeii secolului al XVIII-lea. Căci marile idei, concepții, ipoteze, teorii și pledoarii ale unuia sau altuia dintre ei, care au generat o întreagă filosofie a literaturii și a culturii, i-au structurat caracterul și i-au maturizat judecata. L-au făcut, adică, să devină ce este: starobinskian. Raționalismul său, enciclopedismul, interesul pentru perfecționarea morală, în chip precumpănitor afinitățile și aspirațiile, europenismul sunt, însă, în destinul său intelectual, semne nestinse încă ale Luminilor. Nu altfel vom admite paradoxul că, în pofida sutelor de ani care ne separă de ei, criticul îi simte, mai mult decât pe alți autori, radiind în proximitate, plini de învățăminte, mereu actuali. Scrisul lor, trecut prin el o dată, de două ori, de mai multe ori, cu fiecare relectură prealabilă întocmirii unor ediții noi, revizuite și adăugite – de n-ar fi să le amintim decât pe cele referitoare la Montesquieu sau Montaigne –, a produs consecințe generoase. Vom merge până acolo încât să spunem că ascultarea însăși,

practicată curent de Starobinski în critica sa, se întemeiază pe o vagă sugestie oferită cândva de lectură, spre a deveni, ca să spunem așa, un concept fundamental care, cu certitudine, cuprinde în el măcar un grăunte din gândirea lui Montaigne. Un scurt comentariu al lui Starobinski, care deschide o carte a sa de interviuri relativ târzie⁵, purtând un titlu simbolic – o jumătate de frază din Montaigne, *La parole est moitié à celui qui parle...* (*Cuvântul este jumătate al celui ce vorbește*), ne întărește această ipoteză. Montaigne, firește, își duce enunțul până la capăt, claritatea logicii împrumutând frazei alura unei axiome: *La parole est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui écoute* (*Cuvântul este jumătate al celui ce vorbește, jumătate al celui ce ascultă*). Identificându-i această calitate, criticul o interpretează în sensul ei tare: „Montaigne imaginează cuvântul în mișcare ca pe o minge pe care și-o aruncă jucătorii. Cuvântul, după el, nu este pe deplin cuvânt decât dacă a depășit intervalul ce-l desparte pe cel care vorbește de cel care ascultă și după ce un răspuns este trimis. Ceea ce presupune respectarea de către ambii jucători a regulilor: reguli ale limbii, reguli ale schimbului între parteneri”⁶.

Condiția, așadar, pentru ca ascultarea să fie valabilă este însăși instaurarea acestei simetrii între vorbitor și ascultător. O simetrie de natură disciplinară, dar și morală care ne permite să ne imaginăm mai departe o posibilă asociere a ei cu „pactul” sartrian „de generozitate” stabilit între autor și cititor.

Dar, revenind la Montaigne și parafrazându-l pe Starobinski, vom introduce ipotetic în joc încă o pereche de personaje: criticul – „ascultător” al autorului „vorbitor” și „vorbitor”, la rândul lui, ca autor, având, în persoana cititorului, propriul „ascultător”. Cel cărui îi incumbă obligația de a da, de a-i întoarce „vorbitorului” răspunsul său.

Făcând apel la îndelungata sa experiență profesorală, Starobinski strămută axioma lui Montaigne în plan educațional. Sugerând

⁵ Jean Starobinski, *La parole est moitié à celui qui parle...*, *Entretiens avec Gerard Mace*, Geneva, La Dogana, 2009.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

chiar o pedagogie a ascultării, scopul ei fiind „trezirea” și cultivarea unui aptitudini culturale ca reacție reflexă: „Am dorit nu numai să propun o ascultare, ci să trezesc aptitudinea pentru replică”⁷. Ajungem, astfel, într-o cu totul altă circumstanță și din altă perspectivă, la o problemă de conștiință, care îi privește în aceeași măsură pe „vorbitor” și pe „ascultător”. „Vorbitorul” se vrea nu doar ascultat, se vrea asigurat că, ascultat fiind, este înțeles. Numai așa va avea satisfacția că „ascultătorul” nu este un destinatar pasiv, ci un „con-vorbitor” interesat și activ. Iar pentru asta nu este suficient ca respectivul partener să-și încordeze voința. El trebuie să aibă atenția exersată, să fie înzestrat cu sensibilitate, *să poată*, adică *să știe să asculte*.

Cum reușește, însă, „vorbitorul” nostru, în oricare dintre cele două circumstanțe și ipostaze – de critic și profesor –, să capteze atenția „ascultătorului”, determinându-l să coopereze la complinirea discursului său rostit sau scris? Punându-se, teoretic, în locul autorului pe care îl interpretează, iar nu mai puțin în locul ascultătorului căruia i se adresează. Respectând, adică, o lege după care se conduc dintotdeauna retorica și poetica „clasică”, exprimată cu cea mai mare forță, după părerea sa, de La Bruyere: „Orice scriitor, ca să scrie limpede, trebuie să se pună în locul cititorilor săi [...] „și-apoi să fie convins că cineva nu este înțeles numai din pricină că se înțelege pe sine însuși, ci pentru că este într-adevăr inteligibil”⁸. Jean Starobinski consideră că „a te pune în locul” constituie unul dintre „gesturile fundamentale” ale criticii.

Prin urmare, ca orice discurs, și cel al criticului își adecvează mesajul astfel încât să fie inteligibil, transmisibil – mai exact, accesibil și, totodată, captivant. El își expune motivele și inserează argumentele într-o pledoarie cât mai impresionantă posibil, spre a

fi cât mai convingătoare posibil. Prin ce anume impresionează Starobinski? Mai presus de orice, prin rigoarea analizei și a interpretării. Exegeții săi opinează că pe amândouă le aduce la perfecțiune. Dar la aceeași perfecțiune își aduce criticul și discursul. Reușește cu rară măiestrie – și frecvență – să aleagă cuvântul potrivit. „Le mot just” – îl numește Jeanneret. Iar acest cuvânt „just” „riguros definit este pentru Starobinski o religie”⁹.

La rândul său „ascultător” al marilor scriitori și filosofi, Starobinski știe să cântărească greutatea cuvântului în materialitatea lui sonoră, îi presimte parcă, până a-l scrie, finețea, forța, capacitatea de iradiere și reverberația. Cât despre textul său, el este rodul unui dozaj savant de calități și abilități științifice și literare. Mult lăudată-i rigoare, în loc să-l înțepenească, îi dă o plasticitate organică, îi dă artisticitate. Expresia ei decantată sunt transparența însăși, fără obstacol, fluiditatea unui scris în stare simplă și pură. Un scris parcă născut să-i împlinească propria viziune: „Îmi plac materiile limpezi, caut simplitatea. Critica trebuie să poată fi riguroasă tară a fi aridă, ea poate satisface exigențele științei tară a ofensa claritatea. Mi-am definit, așadar, în chip ambițios propria misiune: aceea de a conferi eseului literar, criticii literare înseși, caracterul muzical și plenitudinea unei creații independente”.

Nu putea Denis de Rougemont să aleagă un citat mai grăitor din Jean Starobinski decât acesta, reprodus și de noi, spre a-l insera în discursul său adresat criticului omagiat. Discurs în care emite următoarea apreciere: „Jean Starobinski este cu certitudine criticul cel mai *literar* al vremii noastre, critica sa având o valoare literară prin ea însăși”¹⁰.

Se întâmplau și se spuneau acestea în cadrul ceremoniei de acordare a *Premiului european pentru eseu*, în 1983. Posteritatea celor doi doar le consfințește. ■

⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁸ Jean Starobinski, *Gesturile fundamentale ale criticii*, traducere de Angela Martin, București, Editura Art, 2014, p. 55.

⁹ În *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 152.

¹⁰ Denis de Rougemont, *Eloge*, *Cahiers pour un temps*, op. cit., p. 179-180.

Feminismul în câteva ipostaze. Universalitate vs. diversitate

Abstract

De la cunoașterea bergsoniană intuitivă până la respectul față de diferență și față de Celălalt din feminismul lui Luce Irigaray, există multiple deraieri și toate duc într-un singur punct, care e de interes pentru concluziile ambilor filosofi – cunoașterea esenței unui obiect, a unui „Celălalt” prin revelație, și nu prin procedeul dialectic al apropierii și traducerii. Cu o scurtă oprire și prin teoria gestaltistă, care asociază conștiința cu limita de contact și cu prezența unui celălalt, a unui altceva, articolul discută nocivitatea care a fost atribuită acestui celălalt, și reșezarea pozitivă a diferenței în geografia feministă de către cartografi precum Braidotti și Irigaray. Esențiale sunt și discuțiile despre soluția estompării diferențelor în persoana androginului, care a îmbrăcat chipul feminismului și care a fost urmat de *cyborg*. Nu se propune definirea unor căi de urmat în loc de concluzii, ci, mai degrabă, luminarea introductivă a nenumăratelor drumuri intersectate.

Cuvinte-cheie: feminism, Celălalt, androgin, alteritate, *cyborg*

From Bergson's intuition up to the respect for the difference and the Other in Luce Irigaray's feminism, there are multiple off track opinions and all end up in one point, which is of interest regarding both philosophers' conclusions: to know an object's essence, to know an Other by revelation and not by the dialectical procedure of getting close and translate. Dropping shortly by the Gestalt theory which associates consciousness with contact limit and the presence of another, of something else, the article discusses the harmfulness that was attributed to this Other and the positive resettling of the difference in the feminist geography by cartographers such as Braidotti and Irigaray. Very important as well are the discussions about the solution of blurring the differences in the androgyne disguised as feminism and which was followed by the cyborg. There are no recommendations to follow as conclusions but mainly the attempt to shed light on the intersection of innumerable roads.

Keywords: feminism, the Other, androgyne, alterity, cyborg

Departe de a fi un subiect închis al istoriei, feminismul, ca mișcare de eliberare și revendicativă, e tendința permanentă a uneia dintre cele două părți ale umanității – femeia – de a obține pentru sine și a trăi modalități umane ale existenței. Deși rațiunea de a fi a feminismului este aceeași pentru toate subcurentele acestei mișcări – egalitatea sexelor pe plan social, economic și politic –, ea a îmbrăcat, de-a lungul timpului, nu doar succesiv, ci și concomitent, forme diferite, ceea ce nu ar trebui să ne surprindă deloc, mai ales având în vedere însuși spiritul feminismului, care, printre altele, este un promotor al respectului față de diferență.

Însă acest respect față de diferență, care reprezintă condiția esențială a respectului față de Celălalt (Luce Irigaray, 2015) și, prin urmare, față de libertatea acestuia, e o componentă a cărei integrare devine dificilă în filosofia unora dintre mișcările feministe, care îl revendică pe un al treilea – desprins din mitul lui Platon și prelucrat în mai multe rânduri de noile tehnologii –, și anume androginul. În contextul actual, în care postumanismul bate revendicativ la ușa istoriei, va trebui, mai devreme sau mai târziu, să i se dea o formă, deoarece umanismul și-a epuizat resursele, la fel cum și credința oamenilor în umanism e epuizată. Abordarea acestei teme – cultul androginului în ideologia feministă postmodernistă – e relevantă în contextul unei cercetări sociologice și chiar și în cazul unei discuții succinte, întrucât ea pune în discuție întâlnirea dintre două fenomene curente și filosofiele lor: feminismul, nu ca spațiu localizat ori capăt de linie, ci ca modalitate perpetuă; și *cyborg*, ca succesor al umanității. Fără a pretinde că această lucrare e mai mult decât o introducere, multiplele răspunsuri la întrebarea formulată anterior sau mai inovativă decât o simplă prelungire a lecturilor din filosofi pe care i-am ales spre citare din considerente pur dictatoriale și de simpatie, voi încerca să problematizez postularea acestui al treilea ca emblemă a uneia dintre căile feminismului.

Amintesc că acest al treilea a fost supus transformărilor pentru a fi preluat de filosofia și de mișcarea feministă, în calitate de soluție la problema inegalităților dintre sexe. În *Banchetul* (Platon, 2017), androginul din mitul relatat de Aristofan e forma supremă pe care a luat-o omul – ca ființă-pereche în sine, formată atât din femeie, cât și din bărbat, autosuficient, întrucât se putea înmulți prin sine, datorează caracterul său perfect iubirii transcendente ale fiecărei părți față de cealaltă. Astfel, Aristofan spune că „oamenii habar nu au cât de mare e puterea lui Eros” și că, neînțelegând această forță unificatoare, nu este înțeleasă însăși natura umană. Prin natură umană, el se referă, așadar, la o unitate anterioară, însă era unitatea și primordială, sau doar anterioară condiției actuale? Având în vedere descrierea dihotomică și chiar ierarhizarea între cele două părți ale celui fost întreg – femeia aparținând naturii pământești, bărbatul aparținând naturii solare, și doar luați împreună avându-și originile în Lună – am putea presupune că unitatea nu era una originară.

Această nouă față a feminismului, androginul, s-a născut din convingerea, pe de o parte întemeiată, că diferențele de gen, cu toate consecințele lor, sunt cele care au atras oprimarea femeii (așadar, structurile binare) și, prin urmare, că singurul mod de eliberare permanentă din aceste structuri inferiorizate ierarhic pe care le ocupau femeile era eliminarea completă a diferențierii, dărâmarea zidului dihotomic al umanității. Însă această soluție nu trece în totalitate examenul eliberator pe care și-l propune. Într-adevăr, într-o lume în care nu există gen, nu mai e nimeni care să domine în baza supremației genului său, ceea ce face destul de evidentă concluzia să dihotomia genului e un construct social, nu un dat natural. În spiritul acestei idei, nenumărați părinți au încercat să își crească copiii fără să îi discrimineze din punct de vedere al sexului, adică fără să îi supună stereotipiilor dictate de genul feminin și de genul masculin, care sunt două construcții sociale, nu daturi ale naturii, cum e sexul. Efortul acestora a întâmpinat multiple obstacole, întrucât copiii nu

puteau trăi izolați și erau tratați potrivit genului de către rude și prieteni de familie (Anthony Giddens, 1996). În prezent, acesta nu mai e un experiment izolat, Suedia aplicând un sistem neutru din punct de vedere al genului pentru copiii din învățământul preșcolar. Totodată, e comun acceptat că fetele încep să se comporte „ca fete”, iar băieții, „ca băieți”, cu tot ce presupune acest lucru în sensurile înrădăcinate în mentalul colectiv, în considerarea stereotipurilor promovate social; totuși, nu se poate refuza în totalitate sexului un rol în adoptarea unui tipar comportamental decât de către empiristul radical.

Există, față de această abordare, rezerve serioase, având în vedere că ea propune moartea subiectivității – atât a bărbatului, cât și a femeii, pentru confundarea în structura androginului așa-zis integrator al oricărui tip de subiectivitate. E legitim, așadar, să te întrebi ce înseamnă moartea subiectivității în postmodernism pentru cele care, de la bun început, nu au avut o subiectivitate definită, problemă care ar fi trebuit dezbătută înainte ca postumanismul să ne ia pe sus și să ne transforme în „constelații moleculare disipate” (Patricia MacCormack, 2018). Totodată, e legitim să te întrebi dacă această subiectivitate trebuie definită sau dacă ea trebuie căutată, dimpotrivă, întotdeauna în act. Când este ea în act, când e conștiința conștiință? Ar putea să ne lămurească pârghiile gestaltiste care s-au inspirat din intuiționismul bergsonian. Așa cum conștiința este conștiința a ceva, aflându-se mereu „în relație cu” (Henri Ey), așa și eu devin eu în relație cu celălalt. Relația cu un celălalt, cu altceva este vitală pentru constituirea mea în lume, deci în mișcare. Așadar, atunci când vorbește despre diferență, despre Celălalt, Irigaray nu pare să traseze limite și categorii inferioare/superioare, ci caută, mai degrabă, să se plaseze pe relația dintre un subiect și celălalt, clarificarea diferenței fiind, așadar, parte din procesul de setare a individualității, așa cum, în *gestalt*, eu apar la limita de contact. Și viceversa, pe celălalt îl voi cunoaște prin diferența sa, fără însă a o traduce într-un

sistem de valori universal, ci întorcându-mă la cunoașterea intuitivă bergsoniană, permițându-mi-se, prin *insight*, singura modalitate de a-l vedea pe celălalt prin ce este, de a-i cunoaște esența, ca diferență respectată, nu prin traducerea într-un sistem de valori preexistent. Avem, așadar, diferența vitală și definiția ca dușman al subiectivității vii.

În *Cyborg Manifesto*, Haraway anunță fără șovăială existența unui nou tip de construcție – hibridul dintre mașină și organism, adică *cyborg*-ul, născut în procesul de estompere a granițelor dintre natural și artificial, dintre om și mașină, dar și dintre om și animal, într-o lume post-gen (Donna Haraway, 2016). În opinia ei, însăși natura *cyborg*-ului ne este ontologie, ne dictează politica. Fără a fi falsă, o afirmație care își are limitele sale. Bineînțeles că nu ne putem plasa în afara existenței, dar această condiție nu e deplină și nu e în totalitate un dat. Și ea nu ar trebui postulată ca o obligativitate, mai ales în considerarea argumentului pe care l-am expus mai sus – acela al anxietății multor feministe cu privire la substanța a ceea ce se pierde prin uniformizarea androgină. *Cyborg*-ul nu vine să rezolve doar problema dezechilibrului de putere dintre femeie și bărbat, ci a dezechilibrului de putere dintre om și toate celelalte ființe, situându-se „la granița dintre om și animal” (Donna Haraway, 2016). Având în vedere că această lume nouă nu ne mai face sclavii condiției fizice, măsurate cantitativ, în parametrii forței ei, și nu calitativ, am putea adopta condiția mașinării, al cărei singur stăpân e informația și care este singura stăpână a informației? Înaintea lui Haraway, Shulamith Firestone (1970) cere ca reproducerea să fie un proces al laboratoarelor, nu procesul femeii puse la dispoziția societății, ca instituție maternă și purtătoare de copii. Acest radicalism se datorează faptului că femeia a fost dintotdeauna încetinită de modul funcției sale de reproducere, care a obligat-o să poarte sarcina și, apoi, să îi fie în mod conex asociat rolul de îngrijitoare de copii. Ea propune un nou model de familie, inspirat după modelul



comunităților țărănești medievale cu structură mai maleabilă, în care rolurile nu erau atât de bine și aprioric definite.

Tehnologizat sau nu, androginul propune adoptarea unui comportament atât masculin, cât și feminin, om și mașină, om și animal, ceea ce, din start, îi conferă niște limite și o definiție, oricât ar fi de cuprinzător. Ar putea fi el folosit ca instrument uniformizator, ca manifestare universală care, în loc să fie integratoare, pretinde universalitatea, care a fost mereu o caracteristică masculină, aceea vitruviană? E posibil ca androginul în locul femininului și masculinului să fie o reacție împotriva situării în masculin sau feminin, niciodată ambele sau una singură, neprogramat? Nu ar fi posibil ca inventarea unei a treia categorii să aibă un rol de uniformizare care, în loc să fie integratoare, intenționează să nege atât masculinul, cât și femininul, singurele fețe ale umanității, făcând loc pentru „un sistem post-gen” neutralizator? E discutabil dacă acest al treilea alterează substanța masculinului sau doar pe cea a femininului. Depinde dacă adresăm această problemă numai istoriei zilei de ieri, sau dacă dăm pagina până la începuturile umanismului eurocentric, antropocentric.

Iată capcana pe care ar putea-o întinde un umanism reformulat, antropocentrismul reinventat. Îmbătută de iluzia puterii, femeia și-ar pierde identitatea despre care abia începuse să vorbească neîngrădită de câteva decenii, renunță la ea, pentru a se supune, de această dată, ca aparent partener, unei structuri mono, care propagă, de fapt, tocmai principiile care au justificat de la bun început oprimarea. După cum observă Braidotti, acest feminism al universalului valabil, cu toate că se opune universalismului masculinist, nu scapă din structura umanismului uniformizator, „centrat pe activism și egalitate” care, în loc să propună prin egalitate respectul față de diferențe, impune un standard absolut, „în raport cu care toți ceilalți pot fi evaluați, reglementați și alocați unei poziții sociale desemnate” (Rosi Braidotti, 2016). Acest androgin uniformizator nu e nimic mai mult decât omul vitruvian – bărbat, alb, european, care, din prima secundă a postulării superiorității sale, a reprezentat o justificare ideologică suficientă pentru a discrimina, a exclude, a domina. Dimpotrivă, feminismul, ca oglindă a tuturor mișcărilor de eliberare, ca luptă de clasă, ar trebui să se opună forței identicului colonizator, refuzându-i acestuia

pretențiile universaliste europene, pretențiile de a trata orice diferență ca pe ceva negativ și să se elibereze de „capitalismul avansat ca sistem post-gen capabil să acomodeze un nivel ridicat de androginie” (Rosi Braidotti, 2016); să fim atenți, așadar, la instrumentele prin care se estompează limitele.

Abordarea neintegratoare, de excludere a diferențelor, a constituit suportul ideal pentru dihotomia carteziană, care a postulat superioritatea spiritului față de corp, pe care l-a denunțat ca „mașină” și de care s-a dezis – „Eu nu sunt acest corp”, ceea ce a constituit un motiv suficient de bun pentru „contemplarea corpului ca pe un obiect al dominației” (Silvia Federici, 2016). Acesta e un exemplu reprezentativ de gândire rațională și rece, care a făcut din filosofie un instrument de împărțire a realității în categorii. Pe de altă parte, spiritul era înzestrat cu o putere infinită, în considerarea rațiunii și a voinței de care dădea dovadă, încurajând o teorie ideală a capitalismului, de numire a corpului drept sclavul spiritului care, prin efortul nemărginit al rațiunii conducătoare, avea șansa să se purifice (Silvia Federici, 2016). Trei secole mai târziu, Erich Fromm (2016) vorbește despre „omul cibernetic atât de alinat, încât își percepe corpul doar ca pe un instrument de obținere a

succesului”. Un mare act de curaj a fost acela al lui Spinoza, atunci când, în plin Iluminism, în toiul pedepsirii materialității umane pentru orice manifestare a naturii sale inerente, a spus că ceea ce e uimitor e corpul, iar noi nu știm încă tot ce poate face un corp. După cum semnalează Deleuze, Spinoza spune că nu ar trebui inversată ierarhia trup-spirit și nici să se adâncească prăpastia dintre cele două, ci, dimpotrivă, ele sunt în egală măsură de importante, că de corp trebuie să fim conștienți, în loc să îl dirijăm ca pe o mașină (Gilles Deleuze, 2017).

Pe de altă parte, ceea ce reiese de aici e că orice structură dată, care ar trebui să conțină viața, însă o definește ante, neluând în calcul viul, e distructivă și încearcă, sub un pretext sau altul, să își subjuge varii atribute ale ființei care intră în dominare. Obligată să se dedice căminului, femeia primește eticheta unui scop prestabilit, devenind strictă imanență, interioritate. Ca orice ființă, ea „este în același timp imanență și transcendență; când nu i se propune niciun scop sau când e împiedicată să atingă vreunul, când este frustrată de victorie, transcendența sa se prăbușește zădărnica în trecut, adică recade în imanență; aceasta e soarta hărăzită femeii în patriarhat; dar nu e deloc o vocație, nu mai mult decât sclavia este vocația sclavului” (Simone de Beauvoir, 2006).

Asemănarea cu sclavul nu își propune doar să sublinieze calitatea tratamentului aplicat femeii, ci afirmă feminismul ca o mișcare de eliberare necesară, concomitent cu eliberarea tuturor claselor asuprite de istorie de către cei care le-au transformat în clase.

Rămâne întrebarea: ce anume are femeia de depășit, ce ar trebui să realizeze din condiția altuia și îi e imposibil să o facă prin sine? Să nu uităm de corpul femeii, care a căpătat rolul de mașină naturală



de reproducere, aservită capitalismului. Simone de Beauvoir (2006) amintește că, pentru popoarele nomade, renunțarea la sau chiar uciderea copiilor era ceva perfect normal și nici mai târziu nu se acorda protecție vieții embrionare, în cadrul civilizației greco-romane. Creștinismul e cel care contribuie la inversarea priorităților, prin introducerea în discuție a ideii că embrionul are suflet și a condamnării aspre a femeilor care foloseau orice mijloace contraceptive sau care abortau. Coroborat cu excluderea acestora de pe piața muncii, preluarea controlului absolut asupra procesului procreării și cu demonizarea femeilor, culminată cu vânătoria de vrăjitoare, femeile au devenit „bun comun [...], lucrul lor a început să fie considerat o resursă naturală, disponibilă oricui, la fel ca aerul de respirat sau ca apa de băut” (Silvia Federici, 2016). Ulterior acestei demonizări, femeia „îmblânzită” a început să fie tratată ca ființă irațională cu efecte benefice asupra bărbatului și, în general, în societate, datorate instinctului ei matern. Iată un cârd nesfârșit de definiții cărora femeia a trebuit să li se supună în funcție de nevoile epocii, fiind golită de conținutul său uman, care tinde emina-mente spre libertate; punctez aici că felul uman de a fi tinde spre libertate, nu spre perfecțiunea idealului iluminist, care a postulat moduri categorisite de împlinire a acestui deziderat, daturi

ale unor doctrine raționaliste reci și exterioare omului.

Negarea propriei subiectivități face imposibilă autentică întâlnire cu celălalt, în lipsa „fidelității față de sine [...] putem doar să ne impunem asupra celui alt propriile alienări, neînțelegeri sau ignoranțe” (Luce Irigaray, 2015). În căutarea indefinitului, androginul se definește instant ca fiind ne-Femeie și ne-Bărbat, însă el preia însușirile celui de-al doilea, negându-l, într-un fir neîntrerupt al istoriei, pe primul. Capcana rămâne aceea a definirii, chiar dacă ce e postulat e indefinitul atotcuprinzător. Femeia nu ar putea spune cine este, dacă ar fi întrebată, fiindcă, asemenea oricărei ființe vii, este ceea ce face, „esența nu precedă existența” (Simone de Beauvoir, 2006). A o închide în definiții presupune, ca prim pas, să o dezumanizăm, să o transformăm în ceva raportat la subiectul unic, principal, care o dorește statică și obiectificată.

E de datoria *cyborg*-ului să nu se impună ca soluție universală, ca ordine transcendentă, ci să se arate întotdeauna doar în act; nu ca sumă statică a diferențelor, ci ca ansamblu divers și nu atotcuprinzător, fără să caute să se substituie femeii sau bărbatului sau femeii și bărbatului, ci să coexiste cu orice formă alternativă, chiar și cu cele care doresc să își păstreze identități anterioare, fără a le demoniza. ■

BIBLIOGRAFIE

DE BEAUVOIR, Simone, *Al doilea sex*, traducere și prefață de Delia Verdeș, București, Editura Univers, 2006;

BRAIDOTTI, Rosi, *Postumanul*, traducere și note de Ovidiu Anemțoaicei, București, Editura Hecate, 2016;

DELEUZE, Gilles, Claire Parnet, *Dialoguri*, traducere și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura Comunicare.ro, 2017;

EY, Henri, *Conștiința*, traducere de Dinu Grama, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983;

FEDERICI, Silvia, *Caliban și vrăjitoarea*, traducere de Ovidiu Țichindeleanu, Editura Hecate, 2016

FIRESTONE, Shulamith, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, William Morrow and Company, 1970;

HARAWAY, Donna, *A Cyborg Manifesto*, University of Minnesota Press, 2016;

IRIGARAY, Luce, *Împărțășirea lumii*, traducere și postfață de Ovidiu Anemțoaicei, București, Editura Hecate, 2015;

MACCORMACK, Patricia, *Posthuman Sexuality: From Abhumanity to Cosmogenic Desire*, în *A Feminist Companion to Posthumanities* (Cecilia Asberg, Rosi Braidotti Editors), Springer International Publishing, 2018.

Nuntă și nuntire

În poezia lui Ion Barbu: amanta, amicul și nașul

.....

Abstract

În acest articol, ne propunem să analizăm câteva coordonate din lirica erotică a lui Ion Barbu, subliniind relația între nuntă și nuntire. Scriitorul se inspiră aici din religiile de mistere ale Antichității, pe care le integrează în versuri obscure, potrivit tradiției moderniste. Poetul, în ipostaza de interpret al propriului text, se deghizează, pe rând, în hierofant și în neofit, căutând, prin mijlocirea riturilor nupțiale, să găsească adevărata libertate. În studiul de față, exegeza este orientată cu precădere asupra poeziei *Ritmuri pentru nunțile necesare*, parabolă a cunoașterii divine, naturale și artistice. Una dintre concluziile formulate în cele ce urmează este că, între scriitor și univers, pe de o parte, și între cititor și opera literară, pe de alta, se conturează diverse raporturi de putere care, de cele mai multe ori, bruiază percepția corectă.

Cuvinte-cheie: Ion Barbu, poezie erotică, religii de mistere, modernism, nuntă, nuntire, libertate

The aim of this article is to analyse a few coordinates in Ion Barbu's erotic poetry, highlighting the relation between wedding and marriage. The writer is inspired here by the ancient mystery religions, which are integrated in obscure lines, according to the Modernist tradition. The poet, in the hypostasis of an interpreter of his own text, is disguised, alternatively, in hierophant and in neophyte, searching for the true liberty through nuptial rites. In this study, the exegesis is focused mainly upon the poem *Ritmuri pentru nunțile necesare* (*Rhythms for Necessary Weddings*), parable of divine, natural and artistic knowledge. One of the following conclusions is that, between the writer and universe on the one hand and the reader and the literary work and on the other one, there are outlined power relations which, many times, distort the right perception.

Keywords: Ion Barbu, erotic poetry, mystery religion, Modernism, wedding, marriage, liberty

Între anticele religii de mistere și poezia modernistă s-a stabilit o legătură organică, ambele favorizând individualitatea. Riturile inițiatice elenistice îl eliberau pe om din constrângerile politice, dându-le sclavilor, femeilor și străinilor – adică tuturor ce-

lor excluși din rândul cetățenilor – dreptul să officieze, în calitate de hierofanți, ceremoniile bazate pe disciplina arcană. În acele contexte, libertatea și puterea nu se mai raportau la avere, la gen și la origine, ci la întemeietorul doctrinei. Păstrarea secretului constituia ar-

gumentul forte de validare în interiorul grupului.

Trăirea ezoterică, în cultul morții și al învierii naturii, accelerată de substanțe adjuvante, i-a atras pe scriitori, mai ales după a doua jumătate a secolului al XIX-lea, când, odată cu răspândirea pozitivismului și a ideologiei progresului tehnico-științific nemărginit, s-a produs reacția contrară, de redescoperire a zonelor iraționale. Melosul balcanic, eposul homeric și erosul curtenesc au intrat în același creuzet alchimic. Macedonski, a cărui pasiune pentru pietrele prețioase este binecunoscută, a adunat, sub câteva motive instrumentaliste, o compoziție pasională despre întâlnirea feciorelnică între viteaz și moarte, sub un cer cu nuanțe anticipând bacovianul *Amurg violet* apocaliptic: „Do-mi! – sol-la,/ Vesel cântați din guzla./ Trăsura la scară s-oprește,/ Do-mi! – sol-la,/ A voastră regină sosește,/ Vesel cântați din guzla./ Do-mi! – sol-la,/ Apusul e roz și lila./ Așterneți-i patul degrabă/ Re-do – do-mi./ Mireasa se simte cam slabă./ Voiește puțin a dormi.../ Re-do – do-mi,/ Voiește, dar nu va dormi./ Frumosul flăcău e puternic./ Sol-la – sol-la,/ E rândul acestui cucernic,/ Vesel cântați din guzla.../ Sol-la – sol-la,/ Tot cerul e roz și lila“ (*Guzla*). Postura adoptată pentru a mișca singura coardă a guzlei a dobândit o latură amoroasă, așa cum s-a întâmplat, în Occident, cu violoncelul. În genere, poetul modernității recuperează, din gândirea precreștină a bazinului mediteranean, mai ales din dialogul platonician *Legile*, conștiința faptului că nu i se permite să se implice în treburile cetății, nefiind membru al niciunei confrerii de virtuoși: înțelepții, militarii/paznicii și meșteșugarii.

Astfel, i-a rămas creatorului liric să-și joace identitățile, neîncadrându-se în codurile sociale. El simulează fărădelegea, erijându-se într-un *out-law*, așa cum a semnalat E. Lovinescu în cazul lui Tudor Arghezi din *Psalmul* care începe cu versul „Sunt vinovat că am râvnit mereu numai la bun oprit“¹. Odată ipostaziat, simbolul devine o mască, un personaj, o voce al cărei ambitus variază, uneori, la același poet, de la tăcere („Lucian Blaga e mut ca o lebădă“, *Autoportret*) până la strigăt de disperare („Unde ești, Elohim?“, *Ioan se sfășie în pustie*). De aici rezultă, printre altele, senzația că poemul, prin aluviuni de elemente alegorice, devine epic.

Altminteri, în *Nastratin Hoge la Isarlâk* de Ion Barbu, sub figura mutului dezgolit, adăpostit pe o plută în derivă, îmbiat zadarnic de pașă să vină la țarm și să coboare – „nebun“ fiindcă nu rostește nimic și nu pricepe încrâncenarea gazdelor de a-l salva –, stă sfântul sacrificat dincolo de zidurile Ierusalimului, fără ca vreun locuitor să înțeleagă rostul crucificării. Potențialul vizitator nu acceptă masa îmbelșugată promisă, evitând orice răspuns: „Lucești în bucuria cetății înviată!/ Dar ne mâhnești c-o față prea tristă; hai, curând/ Nu sta pe punte, coabe cu pântecul flămând!/ Noi ți-am adus năutul dorit, și sumedenii/ De roșcove [s.m., G.N.] uscate și tăvi cu mirodenii“. Refuzul merindelor ademenitoare este un scenariu comun cu alt poem barbian, *Riga Cryto și lapona Enigel*, diferența constând în abordarea conversațională a călătoarei. Tăcerea acestui Ulise², bănuieț să se fi înecat³ – mort și înălțat din adâncuri (ivirea lui de nicăieri lasă impresia că apele au scos la suprafață un cadavru) –, așteptat cu brațele deschise, la fel

¹ *Istoria literaturii române contemporane. Evoluția poeziei lirice* [1927], în vol. E. Lovinescu, *Opere. I., Istoria literaturii române contemporane (Evoluția ideologiei literare, Evoluția criticii literare, Evoluția poeziei lirice)*, Ediție coordonată de Nicolae Mecu, text îngrijit, note și comentarii de Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu și Daciana Vlădoiu, *Introducere* de Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2015, p. 726.

² Stăpânul portului îl numește „iscusite bărbat“, epitet specific personajului din *Iliada* și din *Odiseea*.

³ „Un zvon ne turburase. Ziceau: «E închis supt ape,/ Răsfațul ce nici marea turcească nu-l încape,/ Și ușuratul Hoge, mereu solitaru,/ Încheie-acum Bosforul cel limpede-n sicriu/ Cu malul giulgi». Eu, unul, n-am vrut să cred“ (*Nastratin Hoge la Isarlâk*). Mărturia pașei echivalează, păstrând proporțiile, cu un mesaj evanghelic.

ca în parabola fiului risipitor⁴, are conotații euharistice, apostolii aflând, la Cina cea de Taină, caracterul final și comemorativ al evenimentului: „Cu dor am dorit să mâncăm cu voi acest Paști, mai înainte de patima Mea,/ Căci zic vouă că de acum nu-l voi mai mânca, până când nu va fi desăvârșit în împărăția lui Dumnezeu“ (Ev. după Luca 22, 15-16). Reinterpretarea răstignirii lui Iisus Hristos, în gestul canibalic („Sfânt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el“), amintește de actul Mântuitorului de a aduce jertfa și de a Se aduce pe Sine pe altarul crucii, fiind, concomitent, preot și dar. E suficient să reținem avertismentul Sfântului apostol Pavel despre răsturnarea axiologiei consacrate, după moartea și învierea Fiului lui Dumnezeu întrupat: „Unde este înțeleptul? Unde e cărturarul? Unde e cercetătorul acestui veac? Au n-a dovedit Dumnezeu nebună înțelepciunea lumii acesteia?“ (I Corinteni 1, 20). Poetul modernității ia parte la un scenariu mitic, considerând literatura o emanație a Spiritului creator. Sensul valorilor negative, menționate de Hugo Friedrich în exegeza lui esențială, *Structura liricii moderne*, se așază în alte coordonate, dacă insistăm asupra relației autor-cititor. Cel dintâi se dă drept paria, lăsându-i celuiilalt autoritatea de a dispune de interpretare. În realitate, poezia își continuă propria călătorie, oferindu-i criticii literare posibilitatea de a-și admira discursul, care se ridică asemenea grăsimii deasupra apei, imagine emblematică recuperată din finalul lui *Nastratin Hoge la Isarlâk*: „La Isarlâk, cea albă de lespezi, gloata suie./ Dar greii pași prin ierburi și stuh se împletecesc./ În ochi, din lâncezi ape, cum pâlpâie gălbuie/ Și uleioasă, dâra caicului turcesc!“. Alteritatea receptează mesajul în conformitate cu uzanțele publice, nu cu intențiile mesagerului. Rămânând pe mare,



Nastratin Hoge pleacă din comunitate fără regrete, fără a clipi îndărăt, asemenea lui Lot și fiicelor lui. Cititorul, consecvent cu obiceiurile lui comode, nu plonjează, încercând să înoate.

În legătură cu poezia *Ritmuri pentru nunțile necesare* de Ion Barbu, începând cu Tudor Vianu, monograful *par excellence*, ale cărui argumente au fost reluate și completate tacit de Dinu Pillat și de Mircea Scarlat, până la Alexandru Ciorănescu, a cărui viziune subliniază, pe urmele lui Șerban Foarță⁵, relația ireconciliabilă între interpret și text⁶, critica literară s-a exprimat cu înalte virtuozități herme(neu)tice, trecând versurile, când a fost cazul, prin filtrul ocultării: „Și mai apăsată este reducerea expresionismului din *Jazzband pentru nunțile necesare*: ca și în *Vegetariana* [care va deveni *Oul dogmatic* în vol. *Joc secund*, n.m., GN], ea începe de la titlu (de la cotidianul

⁴ Bărbatul sărăcit atinsese un asemenea grad de inaniție încât „dorea să-și sature pânțele din roșcovele [s.m., GN] pe care le mâncau porcii, însă nimeni nu-i dădea“ (Ev. după Luca 15, 16).

⁵ Șerban Foarță, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 91.

⁶ „Experiența inițiată e un pelerinaj astral. Incidențele triplei călătorii sunt semnalate prin indicații ermetice și bufone în același timp și se risipesc ca pulberea prețioasă de pe aripi de fluturi, sub degetele care încearcă să le rețină“ (Alexandru Ciorănescu, *Ion Barbu: monografie* [1981], București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 154).

prea databil și frivol, adică altfel pitoresc, al «jazzband»-ului în dionisacul sublimat al «ritmurilor»⁷. Amorul liber face parte din coordonatele „Olimpului” propus de Ion Barbu, deoarece zeii elini, ori de câte ori ajungeau la concupiscentă, nu cunoșteau sentimentul de vinovăție. Schimbarea terminologiei nu ajută neapărat la ocultarea textului, deoarece erotismul străveziu, de orientare avangardistă, a atras unele comentarii pertinente. Înainte de 1989, Dinu Pillat a vorbit, în limitele admise atunci ale discursului public, despre „o pantomimă a cunoașterii pe scară cosmică, într-un stil plin de excentricități”⁸. Tot pe atunci, dar în exil, nefiind constrâns să recurgă, din cauza cenzurii, la eufemisme, Alexandru Ciorănescu își exprima rezervele față de prejudecata „ermetică”, întrucât: „O obscuritate care e mai degrabă o disimulare vine din întrebuițarea prin surprindere a unor termeni științifici cu valoare neașteptată de metonimii: afeliul și periheliul fiind pozițiile de maximă depărtare și apropiere de soare, evocarea lor mimează cu ipocrită și foarte relativă discreție gimnastica actului sexual (*Ritmuri pentru nunțile necesare*)”⁹. Nu putem face abstracție de această „mecanică a lichidelor” în poezia erotică barbiană. Cuvântul care acaparează atenția oricărui interpret – ușor de recuperat din titlu – trimite la componenta senzorială.

Nunta presupune consumarea cununiei într-un ceremonial. Dar, din motive anatomice, ascunse sub armura ontologică, unirea mirilor e inefficientă sau imposibilă. Atracția e încurajată de muzică și, dacă ne raportăm la prima elaborare a textului, *Jazzband. Pentru nunțile necesare*, vom remarca distanța mare față de tonalitatea solemnă a unei simfonii, față de intervalele psaltice din lăcașurile de cult ortodox și chiar față de formele simple, săltărețe și predictibile din folclor. Jazz-ul este dominat de improvizație

și de sincope. Taraful, menit să acompanieze petrecerile nupțiale de câteva secole în spațiul românesc, „zice” melodii ușor de memorat, bunuri receptate prin consens. Totuși, *jazzband*-ul și cântarea lăutărească se întâlnesc datorită prelucrării orale și a caracterului licențios. Parabola fără perdea din *Riga Crypto și lapona Enigel* e rostită către finalul petrecerii, când starostele caută să ofere, în chip ritualic, un răspuns la o situație rușinoasă. Însoțirea cuplului a eșuat și trebuie prevenită ceata de nuntași asupra disfuncției. Luând sarcina de a vesti nenorocirea, rapsodul e pus într-o postură jenantă, devenind emisarul unei farse, al cărei tragism reiese doar dacă ținem cont de faptul că, în mediile tradiționale, sexualitatea înseamnă perpetuarea speciei: „– Menestrel trist, mai aburit/ Ca vinul vechi ciocnit la nuntă,/ De cuscrul mare dăruit/ Cu pungi, panglici, beteli cu funtă, // Mult-îndărătnic menestrel,/ Un cântec larg tot mai încearcă,/ Zi-mi de lapona Enigel/ Și Crypto, regele ciupearcă!”. Cadențele inventate în S.U.A., cuprinse în programele de seară din teatre și din cabarete, aduceau câteva noutăți în viața publică. Muzica nu se mai asculta în săli de concert, păzind protocolul și eticheta. În cluburi, moravurile se destindeau. *Nunțile necesare* barbiene sunt, sub acest aspect, fațete ale libertinajului, nu trepte ale înălțării spirituale. Libertatea autentică însă – înțeleasă ca fidelitate reciprocă – presupune și o dublă recunoaștere, ceea ce nu se întâmplă: „Nunta nu mai e un dans, ca în primul cerc, nici o apă castă sau un val oprit, ca în lumea de inhibiții a lui Fra Mercur, ci un ospăț secret la interior de cămară, protejată de un zid de foc. Ospățul servit de mâna complice a negrei dame Miriam produce viziunea puternic colorată a imenselor surpări de curcubeie, dar nu ancorează în adevăr. Cele trei cunoașteri sunt în realitate trei naufragii și dincolo de ele nu mai rămâne

⁷ Marian Papahagi, *Filologie barbiană*, în vol. *Critica de atelier*, București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 128.

⁸ Dinu Pillat, *Ion Barbu*, ediția a doua revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1982, p. 106.

⁹ Alexandru Ciorănescu, *Ion Barbu: monografie* [1981], București, Editura Fundației Culturale Române, 1996, p. 178.

decât speranța de a începe din nou¹⁰. (Spre deosebire de Nastratin Hoge, neispitit de sirene să-și abandoneze corabia improvizată, rămânând statornic vântului care îl poartă spre nicăieri, glasul masculin din *Ritmuri pentru nunțile necesare* se străduiește să pipăie himera, plimbându-se extatic prin muzicile sferelor.) Prologul și cele trei secvențe succesive (numerotate de Ion Barbu cu I, II și, respectiv, III) încifrează câte o stare senzuală specifică. De fiecare dată, sinestezia este de natură fluidă. Le vom analiza în cele ce urmează.

În strofa întâi descoperim simbioza între sunet – vibrația dinamică a logosului – și ape, materia topită care așteaptă să fie frământată, modelată și așezată la locul potrivit. Tot aici întâlnim sugestia mișcării iluzorii. Aparenta înaintare nu atrage după sine și depășirea condiției înscrise în zodii: „Capăt al osiei lumii!/ Ceas alb, concis al minunii,/ Sună-mi trei/ Clare chei/ Certe, sub lucid eter/ Pentru cercuri de mister!”. Lumina, mijlocitoare în orice revelație, nu anulează taina, deoarece, privind în direcția ei, mintea se întunecă, ducând la orbire. Barbu profită de bivalența „lucidului eter” – substanță halucinogenă¹¹ sau râu imperceptibil, care umple spațiul interplanetar, în concepția vechilor greci. Drumul ascendent, purificator, rămâne o speculație, așa cum a evidențiat, magistral, Tudor Vianu: „Sufletul care a decăzut, însoțindu-se cu un corp material, poate parcurge aceste felurite etape, până în momentul contopirii extatice cu Divinitatea. Apropierea poemei lui Barbu de «schema conversiunii» plotiniene este cu atât mai justificată, cu cât în aceasta din urmă feluritele etape spirituale sunt comparate cu câte un corp ceresc. Astfel, sufletul este asemănat cu

luna, care se bucură de o lumină împrumutată, răsfrântă numai de suprafața ei. Rațiunea este însă comparată cu soarele, pătruns de lumină până în adâncul lui. Dar izvorul luminii este Dumnezeu, care n-o împrumută de la nimeni și o dăruiește tuturor. Peregrinarea poetului nostru se oprește în fața Soarelui și nunta necesară se împlinește abia aici¹². Trebuie precizat că reprezentarea acestei deități are puține tangențe cu Sfânta Treime creștină – Tatăl, Fiul și Sfântul Duh – cunoscută după energiile necreate și nu după *ousia* (gr. „substanță”). Unirea din *Ritmuri pentru nunțile necesare*, așa cum notează Tudor Vianu, este o pierdere a sinelui la contactul direct cu o entitate superioară. Contemplarea, virtutea esențială pentru Plotin, se confundă cu nepătimirea, cu renunțarea la plăcerile simțurilor. Numai că evadarea din orbita Terrei este, în cele din urmă, o frumoasă ipoteză, după cum acceptă vocea masculină. Gravitația forțează materia să se supună timpului: „An al Geei, închisoare,/ Ocolește roatele interioare:/ Roata Venerii/ Inimii/ Roata capului/ Mercur/ În topire, în azur,/ Roata Soarelui/ Marelui”. Se pot stabili diverse analogii în interiorul poeziei barbiene, ținând cont de câteva paliere. Bunăoară, în *Grup*, figurează concepția (neo)platoniciană despre captivitatea sufletului în trup: „E temnița în ars, nedemn pământ”. În aceeași poezie, reîntâlnim confuzia între luminător (steaua care întreține viața pe Terra) și însăși sursa luminii: „De ziuă, fânul razelor înșală”. Riga Crypto primește sfatul să înceteze curtarea ființei dorite, astrele fiindu-i neprielnice. Laponia Enigel are, prin naștere, un statut feciorelnic, neinteresând-o propunerea craiului pădurii: „Și roata albă mi-e stăpână/ Ce zace-în sufletul-fântână.// La soare, roata se

¹⁰ Alexandru Ciorănescu, *op. cit.*, p. 159. Cf. „În drumul desăvârșirii sale, sufletul trebuia deci să mai urce o treaptă, care este a lui Mercur, în interpretarea lui Barbu: duh al inteligenței, al cercetării și cunoașterii. În apropierea imediată a Soarelui, despărțit de izvorul etern al luminii printr-un singur cerc, Mercur este o etapă necesară. Puritatea lui este mai mare decât a Venerii, dar o infiltrație luciferică îl întocmește ca o forță negativă, sfărâmătoare de idoli” (Tudor Vianu, *Introducere în poezia lui Ion Barbu* [1935], București, Editura Minerva, 1970, p. 59-60). Cf. „Ceea ce nu s-a subliniat este că poemul vorbește în fond doar de ultimul stadiu, singurul pe care îl acceptă; pe celelalte le amintește numai pentru a le demasca. Și sunt tocmai cele întâlnite în mod curent” (Mircea Scarlat, *Ion Barbu: poezie și deziderat*, București, Editura Albatros, 1981, p. 24).

¹¹ „Așa cum se declară în motto, motorul extazului e cocaina sau eterul” (Alexandru Ciorănescu, *op. cit.*, p. 159.)

¹² Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 61.



Ion Barbu văzut de Marcel Iancu

mărește,/ La umbră, numai carnea crește“. Nunta guvernată de astrologie se recuperează și din poezia *Paznicii*. La acel festin participă „roatele“ exterioare, plasate în afara centurii de asteroizi din sistemul solar: „Pentru Jup/ – Acel Trup –/ Saturn centrat în aparte,/ Uran ca un tiv,/ Neptun aditiv“. Lor li se adaugă cea de-a patra roată interioară, respectiv Marte. Absența lui Pluto din „înalta conexiune“ (*Paznicii*) a stelelor are o explicație simplă, fiind descoperită în 1930, când culegerea *Joc secund* fusese tipărită deja.

Să revenim la secvența I din *Ritmuri pentru nunțile necesare*. În această probă a seducției, bărbatul își abandonează victima, ceea ce l-a determinat pe Dinu Pillat să considere următoarele: „Revelațiile legate de primul cerc, *Roata Venerei, inimii*, constituie cunoașterea erotică, apărând în reprezentarea poetului redusă la absurd, ca ceva nedemn să absoarbă spiritul. Tonul comunicării lirice începe prin a fi alegru, caracterizându-se totodată printr-o tendință caricaturală¹³. Iraționalitatea acestui spațiu închis, ca și celelalte, în lungimea unui cerc („În

brățara ta fă-mi loc/ Ca să joc, ca să joc/ Danțul buf/ Cu reverențe/ Ori mecanice cadente“) constă în nepotrivirea firilor. Întâlnirea cu prima călăuză, zeița Venus, este o nuntire fără nuntă, înfruptare ștregărească, nu relație consfințită. De aceea, scurta amăgire a trupurilor irosește vitalitatea, făcându-l pe om să decadă, din pricina instinctelor necontrolate, printre animale: „Ah, ingrată,/ Energie degradată,/ Brută ce desfaci pripită/ Grupul simplu din orbită/ Venere,/ Inimă/ În undire minimă“. Îndrăgostitul pripit se trezește prins în cursa întinsă amantei „naive“, care nu-i împărtășește înfrigurarea. Dragostea, spre a fi împărtășită, impune un raport de egalitate. Al doilea îndrumător erotic al discipolului este „Fra Mercur/ De pur augur“ (II), îmbrăcat, după titulatura cu rezonanță italianescă, în haine monahale, apelativul „fra“ fiind rezervat călugărilor catolici: „Justificarea lui Mercur, mai bine zis a lui Fra Mercur, se înțelege mai puțin. Nu poate reprezenta inteligența pură, pentru că vizita cercului sfârșește prin refuzul nunții, ceea ce ar fi o neputință sau o incongruență, într-un poem dedicat cunoașterii. Cum Mercur e divinitatea tutelară a comerțului, aș deduce mai degrabă că simbolizează inteligența practică, cap enorm în serviciul a două antene care pipăie, nu în căutarea adevărului, ci a fructelor coapte a realității. Dacă Venus e Frumosul (văzut prin iubire), adică scopurile servile și interesate ale inteligenței, puse în slujba confortului interior și exterior. Această interpretare ar explica eventual de ce poetul nu rămâne în cercul lui Mercur, și de ce zeul antic, deghizat în patron al moralei, se prezintă cu eticheta monahală¹⁴. Ion Barbu a ales acest artificiu pentru a spori ambiguitatea, deoarece într-o versiune a *Jazz Band*-ului. *Pentru nunțile necesare*, citită la S.S.R. *A doua șezătoare literară de la 6 februarie 1926 (Fundăția Regele Carol I)*, versurile sunt comprimate într-unul singur, iar mentorul este o doamnă – „Frau Mercur, de pur augur“ – în germană, cuvântul traducându-se prin „femeie căsătorită“¹⁵. În

¹³ Dinu Pillat, *op. cit.*, p. 106.

¹⁴ Alexandru Ciorănescu, *op. cit.*, p. 158.

¹⁵ *Universul literar*, anul XLII, nr. 7, 14 februarie 1926, p. 8.

aceeași revistă, o întâlnim și pe „Frau Venus“, așadar pe soția disponibilă să întineze căsătoria. Încifrarea lui „Fra Mercur“ într-o entitate hibridă, a cărei prezență împiedică unirea matrimonială, jucându-și partitura neprihănită („Înclinat pe ape caste/ În sfruntări iconoclaste,/ Cap clădit/ Din val oprit/ Sus, pe Veacul împietrit,/ O select/ Intellect/ Nunta n-am sărbătorit“), se observă dacă recurgem la o formă precedentă: „Cap croit pentru iubit/ Bisexual la pipăit“¹⁶. Relația cu Adevărul, privit în sistemul ideilor platoniciene (fixe, înghețate, nemișcate și imuabile), este una crispată, rece, frustrată, drumețul nefiind invitat să stea jos și să cineze. Ordalia erotică presupune aici abstenență. „Fra Mercur“ nu poate fi cunoscut nici după identitatea bivalentă, nici după atribute, iar părinții lui – Spiritul creator („viu mister“) și Fecioara Lucifer (îngerii, chiar și cei decăzuți, n-au corp material) – nu-și mai ascund sterilitatea: „Și trebuia, desigur, ca Ion Barbu, poet – așa-zicând – de «parte dreaptă», predominant – ar spune C.G. Jung – de *animus* și adorându-și tatăl, potrivit căruia nicio potență feminină nu ar înrăuri, de fapt, creația, s-o vadă-n îndoita-i ipostază de *negativitate* și *negație*, pentru ca ea, «*Venere-inimă*»/ planetă Venus («*Luceafărul*» nostru, dar), în *Ritmuri...* să devină «*Fecioara Lucifer*»“¹⁷. Prietenia cu „Fra Mercur“ nu rodește, denotând, din nou, incongruențele de ordin ontologic. Dacă încercăm să găsim o viziune de ansamblu asupra episoadelor I și II din această poezie, vom spune că fertilitatea și, în consecință, nașterea depind, în aceeași măsură, de fiziologie și de poziția favorabilă a astrelor. Numai astfel se va ivi un trup însuflețit.

Eliberarea de sub soartă se întâmplă printr-o altă cădere, de această dată, nepăcătoasă, în strădania de a lupta cu limitările personale. Regresia în epoca fără hotar a increatului, a perioadei premergătoare aceluia „Fiat“ original, dezvăluie o lume *in statu nascendi*, pregătindu-se

să erupă. Prăbușirea smerită înseamnă îmbrățișarea unui magistrat, care se va purta ca un tovarăș mai încercat, răbdător și empatic, dornic să-l ridice pe ucenic la același rang: „Uite, ia a treia cheie/ Vâr-o în broasca – Astartee!/ Și întoarce-o de un grad/ Unui timp retrograd/ Trage porțile ce ard/ Că intrăm/ Să ospătam/ În camera Soarelui/ Marelui/ Nun și stea// Abur verde să ne dea,/ Din căldări de mări lactee/ La surpări de curcubee/ – În Firida ce scânteie eteree“ (*Ritmuri pentru nunțile necesare*). Nașirea mijlocește nunta continuată fericit prin nuntire, deoarece neofitul s-a acomodat într-un tot cu propria condiție de creatură, în opoziție cu un creator – inferior, desigur, apărut în ziua a patra a referatului biblic¹⁸ –, căruia i se încredințează fără nicio rezervă, bucurându-se de căldura primită de la acesta. Dacă Alexandru Ciorănescu a considerat că „împotriva aparențelor, verdele e la Barbu culoarea oribilă care anunță putrefacția“¹⁹, putem să aducem, ca răspuns polemic în acest sens, o metaformă similară din *Riga Crypto și lapona Enigel*: „La lămpi de gheață, supt zăpezi,/ Tot polul meu un vis visează./ Greu taler scump, cu margini verzi,/ De aur, visu-i cercetează“. Imaginile apoase, care se succed în prolog și în cele trei momente lirice, atingând apogeul în frumoasa analogie între galaxie și oceanul primordial, se evaporă sub temperatura incandescentă a Soarelui.

Dar, pentru a-i lăsa ultimul cuvânt unui comentator pertinent, întâlnirea cu Soarele nu constituie un *punct terminus*, ci „poate fângăduiala unui nou întuneric“²⁰. Steaua nu se confundă cu o zeităte, ci rămâne un argument al revelației naturale. În cele din urmă, exegeza ezită între atâtea interpretări îndreptățite, gravitând pe orbita fiecărei planete, fără posibilitatea să depășească straturile atmosferice neprielnice. E încă o dovadă a faptului că, necunoscând sensul ocultat, obiectul poeziei nu poate fi contemplat. ■

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Șerban Foartă, *op. cit.*, p. 85.

¹⁸ Vezi *supra* versul „De ziuă, fânul razelor înșală“ (Ion Barbu, *Grup*).

¹⁹ Alexandru Ciorănescu, *op. cit.*, p. 159.

²⁰ *Ibidem*, p. 155.

Mesianism printre *viermii pământului*. Romanul minieresc al lui C. Ardeleanu

Abstract

Prăbușit în postsocialism, mineritul românesc supraviețuiește prin literatură. Unul dintre titlurile care „conservă” această industrie altădată viguroasă este romanul *Viermii pământului* (1933) al lui C. Ardeleanu (1883-1949). Modestă din punct de vedere estetic, dezvoltată în jurul unui ostentativ maniheism, proza – care forjează o direcție naturalistă – aduce în prim-plan viața și tradițiile coloniei din Anina (Banatul de Munte), cândva un *topos* important al geografiei industriale românești. Totodată, romanul amintit are meritul de a constitui cea dintâi reprezentare literară autohtonă a mineritului carbonifer. O simbolistică religioasă amprentează întreg romanul. „Izbăvirea” minerilor este întreținută și printr-o discretă viziune socialistă. Condiția umilă, mizerabilă a proletariatului – exploatat de directorul samavolnic și de acoliții lui – va fi „luminată” de apariția unui personaj cu vocația mesianică. Romanul poate fi interpretat și ca un basm minieresc (*Viermii pământului* împrumută numeroase clișee/convenții ale acestei specii epice). Așadar, lucrarea propune o investigare a „orizonturilor” în care se desfășoară proza lui C. Ardeleanu. Articolul urmărește, de asemenea, receptarea critică de care a beneficiat romanul în epocă și mai târziu, cu prilejul reeditării din 1948.

Cuvinte-cheie: C. Ardeleanu, *Viermii pământului*, literatură română, istorie literară, roman, naturalism, minerit, industrie minieră, proletariat, ficțiune utopică

Collapsed in post-socialism, the Romanian mining industry survives in literature. One of the titles “conserving” this industry, so vigorous in former times, is the novel *The Worms of the Earth* (1933) authored by C. Ardeleanu (1883 – 1949). Esthetically modest, developed around an ostentatious Manicheism, the novel – which forges a Naturalistic direction – focuses on the life and traditions of the colony from Anina (Mountainous Banat), once an important *topos* of the Romanian industrial geography. As well as that, the novel has the merit to be the first indigenous literary representation of coal mining. There is also a religious impress throughout the novel. The “redemption” of the miners is also supported by a discreet socialist vision. The humble, miserable condition of the proletariat – exploited by the arbitrary manager and his acolytes – will be “enlightened” by the appearance of a character with a messianic vocation. The novel can also be interpreted as a fairytale with miners (*The Worms of the Earth* borrows numerous clichés/conventions from this epic species). Therefore, the study proposes an investigation of the “horizons” within which the plot unfolds in C. Ardeleanu’s novel. Also, the article follows the critical reception the novel had at that time and later on, when reissued in 1948.

Keywords: C. Ardeleanu, *The Worms of the Earth*, Romanian literature, literary history, novel, Naturalism, mining, mining industry, proletariat, utopian fiction

Mineritul românesc s-a prăbușit în postsocialism. Inclusiv moral, ca urmare a barbarelor evenimente de la începutul anilor '90 impuse în mentalul colectiv sub genericul „mineriadelor”. Până să se năruiască, mineritul nu a fost doar o industrie; el și-a produs obiceiuri și tradiții, coduri etice, a avut propria mitologie – „conser-vată”, bunăoară, de prozele lui Ion Agârbiceanu, Geo Bogza sau Ion D. Sîrbu –, momentele sale de eroism și doliu, precum și de nefericită manipulare politică, a adunat comunități cosmopolite și, în esență, a clădit o cultură distinctă. Pe care literatura a consemnat-o fidel. Dacă l-am menționat mai sus pe Ion D. Sîrbu, născut în Valea Jiului, la Petrila, în 1919, merită citată, în sprijinul reliefării unei culturi minerești, o idee împărtășită acestuia de magistrul său, Lucian Blaga: „Numai acele îndeletniciri (și nu meserii sau ocupații) care epuizează existențial un orizont sînt capabile de cultură proprie sau specifică. Nu există, nu poate exista un folclor al strungarilor, al tăbăcarilor, al frizerilor; în schimb există un folclor al țăranilor, al marinarilor – și nu se poate să nu existe și unul al minerilor...”¹. Marin Preda consolida involuntar această dimensiune culturală; referindu-se la o imagine funebă și șablonară a țăranilor în literatură, în care aceștia vor să moară pe câmp, scriitorul adaugă ironic: „Marinarul vrea să moară pe mare, minerul în mină...”². Și clișeu omologhează, în felul său, de la un punct încolo, o cultură. Scriam că mineritul românesc s-a prăbușit. Supraviețuiește, în schimb, prin literatură.

Într-o incursiune memorialistică, Nicolae Breban povestește că Matei Călinescu îi subestima inclement, la începuturile amicitiei lor – amicitie

altminteri evanescentă –, aptitudinile de prozator. Viitorul critic ar fi identificat la confratele său „un talent grosier de tipul lui Carol Ardeleanu”³. „Autorul, în anii treizeci, al unui roman rudimentar cu mineri!”, elucidează Breban preocupările scriitorului lângă care îl vedea Matei Călinescu, trădând, prin semnul de exclamare, o amuzată și condescendentă revoltă. Și adaugă că, mai târziu, după ce a parcurs, în manuscris, un fragment din romanul *Francisca*, Matei Călinescu și-a schimbat – inevitabil – părerea deplorabilă.

C. Ardeleanu (1883-1949) a fost un autodidact. A lăsat o operă modestă, cu precădere prozastică. Fără a isca vâlvă, scrierile sale au „agonisit” numeroase ecouri. Enumerând scriitorii importanți ai începutului anilor '20 care au colaborat la revista *Luceafărul*, condusă, pe atunci, de N. Crainic și Al. Busuioceanu, istoricul literar Z. Ornea îl nominalizează, printre primii, și pe C. Ardeleanu. Chiar înaintea lui Blaga, Pillat ori Agârbiceanu⁴. Poate datorită rodniciei sale activități publicistice. Oricum, această importanță – discutabilă – stabilită de Z. Ornea nu trebuie privită neapărat ca o certitudine valorică; ea ar putea constitui și expresia unei admisibile notorietăți de care se bucura prozatorul în epocă. Cel mai cunoscut titlu al său este *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, din 1926, roman melodramatic despre mahalaua bucureșteană, în care pulsează influența zolistă. C. Ardeleanu era și un obișnuit al cafenelei Capșa, Vlaicu Bârna așezându-l, într-o ordine generaționistă, printre „veteranii” localului, alături de Al.T. Stamatiad, Victor Eftimiu, Minulescu ș.a.⁵ Plăcerea prozatorului de a frecventa celebrul restaurant este înregistrată și de Camil Baltazar, care a scris cândva despre „devotații Capșei”⁶. Tot autorul *Întoarce-*

¹ Ion D. Sîrbu, scrisoare către Ion Maxim (13-14 aprilie 1979), în vol. Ion D. Sîrbu, *Iarna bolnavă de cancer*, un „roman epistolar” gândit de Cornel Ungureanu, scrisori către Deliu Petroiu, Mina și Ion Maxim, Delia și Ovidiu Cotruș, București, Editura Curtea Veche, 1998, p. 78.

² Marin Preda, *Viața ca o pradă*, ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească, 1979, p. 70.

³ Nicolae Breban, *Trădarea criticii: sau o încercare de a-mi înțelege timpul, cultura din care provin și spiritul ei, în actualitate*, București, Editura Ideea Europeană, 2009, p. 129.

⁴ Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Editura Eminescu, 1980, p. 103.

⁵ Vlaicu Bârna, *Între Capșa și Corso*, ediția a III-a adăugită, prefată de Z. Ornea, notă asupra ediției de Nicolae Bârna, Iași, Editura Polirom, 2014, p. 16.

⁶ Camil Baltazar, *Evocări și dialoguri literare*, București, Editura Minerva, 1974, p. 186.

rii poetului la unelte sale îi consacră și un medalion de boem, surprinzând o prezență taciturnă, încețoșată de fumul gros de țigară, neglijentă cu eticheta vestimentară și proletarizată fizic:

L-am cunoscut pe Carol Ardeleanu la căminele culturale și de creație ale societății scriitorilor. Potrivit de stat, cu o pălărie cu boruri mari, umbrind obrazul unui om chinat de problemele dramatice ale existenței și cu un grai sfătos, era un convorbitor plăcut. La Capșa însă, autorul cărții *Diplomatul, tăbăcarul și actrița* apărea parcă proaspăt descins din galeriile minelor, unde fusese în documentare pentru scrierea romanului său *Viermii pământului*: cu haine ponosite, gulerul cămășii descheiat, transpirînd din greu și fumînd masiv, cît și foarte intimidat pe semne, el nu prea lua cuvîntul. Iar trăsăturile feței sale, atît de bine se identificase cu minerii, că luaseră, prin zbîrcituri și cutele nenumărate, ceva din înfățișarea lor sumbră.⁷

Cum am văzut, Matei Călinescu vehicula numele lui Ardeleanu ca pe o mascotă a diletantismului. Romanul mineresc invocat de Breban – fără ca prozatorul să exagereze cătuși de puțin, dintr-o impenitentă megalomanie, verdictul compromițător – este *Viermii pământului*, apărut în 1933. Un an prolific al romanului autohton, când Camil Petrescu publica *Patul lui Procust*, Eliade *Maitreyi*, G. Călinescu *Cartea nunții*, Sadoveanu *Creanga de aur*, Gib I. Mihăescu *Rusoaica*, G. Ibrăileanu *Adela*, iar G.M. Zamfirescu *Maidanul cu dragoste*, ca să înșiruiam doar câteva titluri semnificative. *Viermii pământului*, am anticipat, se înscrie într-un eșalon inferior. G. Călinescu persiflează romanul mineresc al lui C. Ardeleanu în *Istoria...* sa:



Cu *Viermii pământului* se accentuează la autor metoda zolistă. În *Diplomatul, Tăbăcarul și Actrița* luam cunoștință de mediul industriei tăbăcărești. Acum sîntem transportați în regiunea minieră. Scriitorul însuși, înțelegînd în sensul cel mai îngust naturalismul, merge să se «documenteze». Îl vedem chiar pe coperta cărții, îmbrăcat în costum de miner și mînjit pe față cu cărbune (la Anina scriitorul are un nepot inginer și șef de puț, Eugen Ardeleanu, fiul fratelui său Florian, cu care coboară o singură dată într-o mină, restul studiului constînd în a bea cu minerii la crîșmă).⁸

⁷ *Ibidem*, p. 193.

⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române: de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982, p. 775.

Într-adevăr, *Viermii pământului* deconspiră o indeniabilă filieră zolistă. Mai întâi, prin tematica efectivă, amintind de romanul *Germinal* (1885). Cu prilejul reeditării, în 1948, a cărții lui C. Ardeleanu, Al.I. Ștefănescu semna, într-un text din *Contemporanul*, o meticulozitate documentaristică prin care prozatorul bucureștean se apropia de rigurosul model al romancierului francez: „În descrierea condițiilor de muncă din mină, d. Ardeleanu calcă pe urmele lui Zola, printr-o cunoaștere aproape științifică a condițiilor de lucru”. Apoi, filiera zolistă este recognoscibilă prin naturalismul intrinsec la care obligă descrierea unei colonii miniere – „coronul”, ca să folosesc termenul din carte, tributar, iarăși, lui Zola –, spațiu parcimonios în aspecte idilice. (Desigur, „metoda zolistă” pomenită de G. Călinescu traduce, generic, tocmai naturalismul.) Titlul însuși, foarte aspru, vestește o stare degradantă. Și, nu în ultimul rând, tatonarea eredității întregeste linia „zolistă” pe care a adoptat-o C. Ardeleanu în *Viermii pământului*.

Să reținem, din textul lui G. Călinescu, că ghidul prozatorului în mediul minier a fost fiul fratelui său, inginer minier la Anina. Nu e exclus ca inițialele personajului principal din *Viermii pământului*, Alexe Constantin, să disimuleze chiar o spontană fantezie minerească a autorului. Coincidență care, alăturată deciziei scriitorului – ori consimțământului său – de a-și așeza fotografia pe coperta romanului, în uniformă de miner și purtând pe față urme de cărbune, spre a spori, poate, autenticitatea cărții, susține ipoteza unei „camuflări” imaginare a lui C. Ardeleanu în temperamentul și atitudinile eroului său.

Alexe Constantin este un tânăr erou – la propriu și la figurat – eminamente romantic. O ascendență devoalată de la bun început, prin fizionomie: „Ochii negri neastâmpărați, părul mare, dat peste cap, bărbia răsfrântă, buzele

cărnoase și obrazul alb ca de fată” (p. 13)¹⁰. Așa îl vede, în tren, călătorind spre Anina, experimentatul inginer minier Lorenz, de care tânărul de 24 de ani se va atașa definitiv. Cea din urmă trăsătură, „obrazul alb ca de fată”, denotă virginitatea profesională a străinului. Pentru că Alexe este un novice, sosit de la București, unde a absolvit Politehnica, fiind șef de promoție. Inocența profesională pe care o remarcă inginerul la vecinul de călătorie reprezintă însă și un atribut al sănătății fizice. Din acest punct de vedere, vigoarea tânărului contrastează cu vocea băștinașului, „răgușită de boală” (p. 12). Lorenz îl privește curios pe Alexe, regăsindu-și în vlaga străinului propria tinerețe. Inginerul își mută, apoi, tovarășul de drum în vicisitudinile unui scenariu oracular, „închipuindu-l într’un viitor de câțiva ani, sau poate mai de vreme chiar, răgușit sau tușind uscat, ca mai toți minerii, ca toți ofticoșii” (p. 16). Omnisciența narativă deschide, astfel, un mediu maladiv, care îl va contamina, fatidic, și pe proaspătul absolvent. Condamnarea incontornabilă a lui Alexe la fizie nu e nicidecum premoniție – aceasta se caracterizează prin absența unei logici –, ci o dovadă de resemnare, sentiment care s-a împământenit în lumea minerească. Minerii, pe care tânărul îi întâlnește în zilele următoare, la locul de muncă, poartă stigmatul bolii și al abrutizării: „Toți erau vlăguți... Nu vorbeau... Câte unul tușea la un capăt al pâcului, ca dela celălalt capăt să răspundă altul și altul... Erau slabi și mergeau cu capul în pământ, ca o turmă [s.m./A.D.]” (p. 24). (Ruinarea fizică a proletariatului minier din *Viermii pământului* își poate afla destule tangențe literare; între acestea, ar putea fi adusă în discuție comunitatea suferindă din drama naturalistă *Țesătorii*, de Gerhart Hauptmann.) Boala este, așadar, o componentă crudă a mineritului. La fel cum este și viața mizerabilă a muncitorilor, asemuiți cu o turmă. (Regnul animal îi mai însoțește pe

⁹ Al.I. Ștefănescu, „«Viermii pământului» de Carol Ardeleanu”, în *Contemporanul*, nr. 93, vineri 9 iulie 1948, p. 5.

¹⁰ Am folosit, în această lucrare, ediția *princeps* a *Viermilor pământului*, apărută în 1933, la editura bucureșteană „Adevărul” S.A. Pentru a nu aglomera articolul cu note de subsol, am preferat să trec paginile de unde provin citatele din roman în interiorul textului, între paranteze rotunde. De asemenea, am îndreptat tacit câteva greșeli de tipar.

mineri într-o secvență a romanului, când iau masa în subteran: „tăceau și mestecau ca vitele ce rumează în zilele de arșiță, la umbra carului”, p. 52.) Noul inginer, cutremurat de aceste realități dezolante, „se simțea prăpădit” (p. 29). Copleșit de atmosfera sinistă a coloniei, pe Alexe îl încearcă impulsuri de evadare din claustrantul orizont mineresc: „Se vedea închis ca într’un lazaret de leproși [*sic!*] din care ar fi voit să fugă, să se întoarcă înapoi, acasă, în marginea Bucureștiului unde cerul se topește în linia albastră a zărilor fugare”. Entuziasmul cu care venise la Anina se va spulbera curând. Tânărul s-a împotmolit într-un hotar al sordidului: „se vedea asemeni curățitorilor de canale din București” (p. 34).

La Anina, suverană este indigența. Până și locomotiva trenului de cărbuni pare atinsă de acest morb: „fluiera, bufnea și aluneca pe roțile grele, de colo până colo, *ca un câine amețit de foame* [s.m./ A.D.]” (p. 26). Arhitectura coloniei copiază statura umilă a minerilor: „casele cele multe și uniforme” (p. 94). În fundalul pauper al peisajului își fac loc și câteva construcții impozante: „Trei vile, aruncate la întâmplare, își ridicau țuguiurile de tablă lucitoare, răsărind ca maci involți, pe fondul cenușiu-verde al muntelui” (p. 25). Această discrepanță anunță, destul de frust, o clasă socială superioară. Exploatatoare. (Arhaismul „învolt” înseamnă „bogat”.) Cartografierea coloniei profilează și conflictul social care va tensiona evoluția romanului. În prim-plan apare un simbol religios; deasupra coloniei tronează o cruce, preconizând mântuirea muncitorimii oropsite: „Sus, pe linia ce închide zarea, în dosul unei biserici mohorâte, o cruce mare înfiptă în stâncă, cu brațele deschise, tăiate în pânza cerului, se ruga Celui din slavă pentru sufletele chinuite ale minerilor” (p. 25-26). Romanul este învăluit într-o simbolistică religioasă. Nuditatea minerilor la frontul de lucru îl duce pe tânărul inginer cu gândul la terifiantele fresce ortodoxe care ilustrează infernul: „Goi, negri și unsuroși

cum erau, privind la ei, lui Alexe i se păru că citește o pagină de apocalips în care spiritele cele rele chinuiau sufletele necredincioșilor, încordându-le mușchii, îndoindu-i de șale și împingându-i, cu mâini nevăzute, într’o gură de balaur” (p. 48). Puțul ascensorului se ridică, în mijlocul coloniei, „ca o catedrală uriașă” (p. 27). Colivia cu care minerii coboară la locurile de muncă se pune în mișcare prin câteva bătai în „toaca de fier” (p. 32). În fine, minerii sunt „slabi ca sfinții” (p. 173).

Destinul mineresc are trei fațete: galeriile, sanatoriul Sommerfrisch și cimitirul din Steierdorf. Mai devreme sau mai târziu, muncitorii – hăituiți de tuberculoză – vor ajunge în saloanele „purgatoriului” de la Sommerfrisch, spitalul fiind doar o escală către cimitir. Romancierul forjează, în această înlănțuire dantescă, spectrul naturalist. În 1933, tuberculoza se statornicise de ceva vreme Anina. Flagelul va subjugă centrul carbonifer bănățean și după scrierea *Viermilor pământului*. Militantul socialist și sindicalistul Eftimie Gherman întocmea, la finele lui 1936, într-un articol publicat în revista *Minerul* – organul Uniunii muncitorilor din industria minieră din România –, o statistică a accidentelor produse, începând cu 1920, în această ramură extractivă. În tabloul calamităților sunt prezentate și cazurile de tuberculoză de la Anina:

Un exemplu dureros îl avem la Steierdorf-Anina, unde tuberculoza face adevărate ravagii. În această localitate exista altădată o muncitorime destul de sănătoasă, datorită unui standard de viață mai ridicat. Dar în ultimii 6 ani ea a fost nevoită să îndure mizerii îngrozitoare [...]. Așa se face că această localitate este astăzi contaminată, devenind un focar de tuberculoză. Mulți din bravii muncitori mineri din Anina se sbat în chinurile neiertătoare boli de piept.¹¹

Articolul dezvăluie realități teribile, care le întrec pe cele scrutate în romanul lui

¹¹ Eftimie Gherman, „Un strigăt de alarmă: Ne mor minerii!”, în *Minerul*, anul XVIII, nr. 12, decembrie 1936, p. 1.

C. Ardeleanu. S-au improvisat adăposturi pentru bolnavi și în casele coloniei. Din material nu reiese dacă aceste pribegii spitalicești au fost gesturi de caritate ale locatarilor, pentru a-i sprijini pe năpăstuiții care nu ar fi putut primi îngrijire în sanatoriu, sau dacă locatarii și-au deschis ușile de nevoie. Reiese însă că situația din Anina anulului 1936 era alarmantă:

A mai contribuit la această stare de lucruri și prezența sanatoriului de la Sommerfrische, din acea localitate, sanatoriu care altădată era preventiv, dar în care de câțiva ani sunt internați și bolnavi cu răni pulmonare deschise. Ba unii bolnavi au fost internați chiar prin casele muncitorilor mineri, cari i-au primit tocmai din cauza sărăciei.¹²

Și, totuși, în viața minerilor, prinsă, cum am văzut, într-o zodie tenebroasă, a primejdiei și a nevoilor, încap și clipe radioase. Duminică, întreaga colonie se luminează, ascunzându-și apăsătoarea tristețe care o înconjoară în restul timpului. În ziua de odihnă, minerii se strâng la cazino, unde golesc halbe de bere și tăifăsuiesc. (Cazinoul nu era, pe atunci, un fief al împătimiților jocurilor de noroc, ci îndeplinea o funcție socioculturală.) Nu sunt reuniuni bahice zgomotoase, care să degenereze în scandaluri și trivialități. Dimpotrivă, minerii au o pioasă cumințenie, prozatorul păstrând și în berărie latura religioasă a romanului: „La celelalte mese, minerii sporovăiau tot în taină, se spuneau glume, se bea și se râdea cu mâinile la gură de parcă ar fi fost în biserică” (p. 62). Aceste întruniri potatorice sunt printre puținele prilejuri în care muncitorii se despart de traiul lor vitreg: „Nu mai erau oamenii de toate zilele, nu mai erau trudiții din adâncul pământului, troglodiții goi [...]” (p. 57). E adevărat, iluziile de seninătate pe care și le procură la „șezătorile” din berărie sunt unele artificiale, încălzite de alcool. Dar băutura reprezintă o datină vicioasă a ortăciei. „Dacă te-ai făcut miner, trebuie să știi să bei” (p. 61-62), îl povățuiește Lorenz pe

tânărul inginer, care nu e acomodat cu acest obicei. Prozatorul dezvoltă în paginile cărții și o serbare proletară. Chermeza se desfășoară în parcul de lângă sanatoriu. Femeile poartă rochii de mătase, iar fanfara și corul intonează „Cântecul minerului”, pe care muncitorii îl ascultă în picioare, acordând momentului solemnitatea cuvenită, „de parcă se cântă Imnul Regal” (p. 73). Mulțimea fredonează într-un singur glas refrenul, ca la slujba de Înviere („Ochii tuturor se înălțară la cer și parcul răsună cu atâta putere încât pomii începură a fremăta”, p. 73). După această ceremonie emoționantă, orchestra pornește un foxtrot și perechile ies la dans. Fărâmele de euforie, de pace duminicală se aseamănă cu călătoria feroviară din prologul romanului, când trenul în care se găsesc Alexe și Lorenz, în drum spre Anina, străbate anevoios o natură sălbatică, lăsând în urmă prăpăstii, pentru a opri, la un moment dat, într-o haltă: „Zece minute, atât a durat viața; și sgomotul de fierărie, al vagoanelor negre cu pufăitul mașinei, au plecat ca să revină a doua zi, la aceiași vreme” (p. 8). Duminicile minerilor sunt, metaforizate, acele zece minute de pauză ale trenului în haltă, iar celelalte zile drumul greoi, încovoiat, care cutreieră râpe, șerpuiind printre stânci și îngustându-se mereu... De altfel, bolgiile minei, cu întortocherile lor, imită relieful abrupt pe care îl traversează calea ferată.

Scriam că Alexe este un novice în minerit. Nu coborâse niciodată în subteran, studiasse mina doar printr-o machetă de la facultate. Practica o efectuase, aflăm din dialogul pe care îl purtase în tren cu inginerul Lorenz, în alte medii industriale: în cel petrolifer – la Moreni – și în cel siderurgic – la Hunedoara. În minerit îl va iniția Lorenz, care deprinsese meseria în bazinul Ruhr-ului. Astfel, Alexe devine ucenicul acestuia. Tânărul nu stăpânea nici „protocolul” mineresc; când doi muncitori îl salutaseră prin tradiționalul „Noroc bun!”, el le răspunde, ingenuu, cu „Bună ziua!”. Însoțindu-l pe Lorenz,

¹² *Ibid.*

va învăța, din mers, ce înseamnă o mină. Pentru a-și îmbogăți instrucția, se abonase la publicații de specialitate germane și engleze. Pe mineri îi privește cu bunătate, arătându-le prețuire și respect. Unora le câștigă încrederea, alții, prudenți, pun pe seama începutului de carieră comportamentul prietenos al lui Alexe.

La un moment dat, înduișat de cazna minerilor, tânărul inginer intră într-o transă mesianică, dorindu-și să-i smulgă din întuneric și amărăciune pe bieții muncitori:

Plecă capul, îl clătină cu desnădejde și uitându-se mereu la oameni, deodată simți cum îi cresc puterile, se înalță, se înalță așa ca să nu-l mai încapă locul... Ar fi vrut să scoată oamenii afară, trăgându-i de mână și împreună cu toți minerii într'un lanț cu verigele de viață, să fugă în lume... (p. 49).

Această redempțiune fantezistă, în care Alexe e atins de puteri înălțătoare, alcătuiește o cheie importantă a romanului.

Foarte curând, inginerul timorat, cu „obrazul alb ca de fată”, devine o figură providențială a Aninei. Atunci când în mină se produce o deflagrație, tânărul dovedește un eroism solitar, salvând viețile muncitorilor din adâncuri, osândiți la moarte fără intervenția lui: „Alexe singur, cu masca pe ochi, se duse până aproape de făcu ultima legătură a tuburilor, punând în același timp ventilatorul în funcțiune [...]. Când au venit echipele de pompieri, ceilalți ingineri și inspectorul Zoltan, toate măsurile de siguranță erau deja luate... Zeci de lucrători au scăpat de moarte prin asfixie...” (p. 78-79). Curajul lui Alexe seamănă cu cel cântat, nu peste foarte mulți ani, de A. Toma în *Silvester Andrei salvează abatajul*, o „canonică” versificare proletcultistă (străină, desigur, de vreo valabilitate estetică). Prozatorul nu scapă de sub control, de dragul eroizării lui Alexe, numărul minerilor care ar fi putut sfârși în măruntaiele pământului. Istoria



mineritului românesc a fost îndoliată de multe tragedii. Una dintre catastrofe s-a petrecut chiar la Anina, în iunie 1920 (așadar, cu 13 ani înainte de apariția romanului): 186 de mineri au pierit, atunci, după o explozie la depozitul de dinamită¹³. Alt accident de mari proporții a avut loc la Lupeni, în aprilie 1922, când o explozie provocată de aprinderea gazului metan a curmat viețile a 84 de mineri. (Regele Ferdinand I s-a deplasat în Valea Jiului, spre a consola familiile celor dispăruți. *Gazeta Jiului* înștiințează că monarhul a dăruit văduvelor și orfanilor 100.000 de lei „din averea particulară”¹⁴. De asemenea, suveranul a mers și la spital, ca să-i îmbărbăteze pe răniți.) Romancierul scapă de sub control doar virtuțile tânărului inginer. C. Ardeleanu își

¹³ Institutul de studii istorice și social-politice de pe lângă C.C. al P.C.R., *Documente din istoria mișcării muncitorești din România: 1916-1921*, București, Editura Politică, 1966, p. 409.

¹⁴ *** „Ultima oră: Sosirea M. S. Regelui în Valea-Jiului”, în *Gazeta Jiului*, anul I, nr. 19, duminică 7 mai 1922, p. 3.

mitizează intemperant personajul, înzestrându-l cu calități care împrumută aura spectaculară – dar neverosimilă – a unui erou de basm:

Mereu stăruitor, pe zi ce trecea, devenea tot mai folositor administrației, ca unul dintre cei mai pricepuți exploatatori [sensul cuvântului „exploator” este aici unul inofensiv, n.m./A.D.], iar pentru cei mulți, pentru „viermii pământului” cum îi plăcea directorului să numească pe mineri, *Alexe deveni un fel de idol* [s.m./A.D.]. La bună-tatea pe care o avea față de muncitori, se adăoga de-acum și curajul și grija pe care o avea pentru ei (p. 79).

Reputația lui Alexe capătă proporții epifanice. Romanul, cum precizăm, a apărut în 1933. Perioadă în care înflorise o tumultuoasă modă a idolatrizărilor „laice” în spațiul românesc. Istoricul Florin Constantiniu inventaria, în lucrarea *O istorie sinceră a poporului român*, psihozele colective ale anilor '30, evocând charisma mesianică a lui Corneliu Zelea Codreanu, exaltarea cu care era întâmpinat generalul Averescu în vizitele rurale, sau cazul ciobanului analfabet Petrache Lupu, din Maglavit, care pretindea că a vorbit cu Dumnezeu, ceea ce a făcut ca măruntul sat oltenesc de lângă Dunăre, unde domiciliu oierul „ales”, să ajungă o rută a pelerinajelor¹⁵. Așadar, adorația endemică pe care o declanșează personajul lui C. Ardeleanu are antecedente imediate în plan sociologic. Cu un singur amendament de cronologie: voga mistică a lui Petrache Lupu a început în 1935. Așadar, prozatorul impregnează personajului principal predestinația miracolului, supunându-l unei tipologii supranaturale specifice basmelor.

Și, dacă vorbim despre basme, trebuie să existe, ineluctabil, și exponentul malefic. Acest rol este distribuit directorului minei. Patronimul său, Kurz, de proveniență germană, însemnând „scurt”, divulgă, încă de la nivel semantic, o anumită micime. Profilul său abuziv este apoi hiperbolizat stângaci, prin afișarea unei infame mizantropii ierarhice. Pentru Kurz, minerii de rând sunt niște nevertebrate:

Pentru un miner conducător, cum era directorul Kurz, lucrătorii, oamenii aceia dispuiați, uniformi, negrii de praful cărbunelui și lustruiți de nădușeală, nu însemnau nimic mai mult de cât „viermi, viermi ce foiesc în pântecul pământului ca în pântecul hoitului, să-și afle hrana de toate zilele” (p.79).

(Perspectiva directorului amintește de sadismul cu care se spune că Elena Ceaușescu i-ar fi categorisit pe cei îmbulziți la interminabilele cozi ale austerității din ultimul deceniu socialist: „viermi”¹⁶.)

Lorenz îl va lui Alexe că directorul Kurz le cere inginerilor să se poarte brutal cu minerii, să-i asuprească („Obişnuiți-vă de a nu-i vedea ca oameni” – p. 80). Tânărul, pe care îl sensibilizaseră munca și greutățile muncitorilor, se conformează. Nu îl va părăsi, însă, de tot compasiunea, mai ales că minerii au vârste înaintate și sunt bolnavi sau pândiți de tuberculoză. Persecutat de remuşcări pentru asprimea pe care le-o arată, îi salută întotdeauna primul, ridicându-și pălăria.

Ceva trebuie, totuși, să perturbe hegemonia despotismului Kurz. Îngroziți de vestea unor concedieri în prag de iarnă, minerii pornesc o răscoală, care va fi reprimată tragic. Cam ce s-a întâmplat în Valea Jiului, la Lupeni,

¹⁵ Florin Constantiniu, *O istorie sinceră a poporului român*, ediția a IV-a revăzută și adăugită, București, Editura Univers Enciclopedic, 2008, p. 335.

¹⁶ Legenda, care a cunoscut o largă răspândire, a fost consemnată, între alții, de Angelo Mitchievici: „Circula și o fabulă despre ea [Elena Ceaușescu]: văzînd oamenii înghesuindu-se la o coadă, Lenuța i-ar fi spus lui Nicolae, din vârful buzelor arcuite academic într-o ideogramă tăios-disprețuitoare: «Ia uite-te și la ăștia, nu se mai satură, ca niște viermi!»”. „Trecutul care va veni”, în vol. Paul Cernat, Ion Manolescu, Angelo Mitchievici, Ioan Stanomir, *O lume dispărută: patru istorii personale urmate de un dialog cu H.-R. Patapievici*, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 242.

în august 1929. Unul dintre personajele romanului, auzind de răzvrătirea muncitorilor, rememorează o altă revoltă sângeroasă: „A mai fost cândva o grevă [...]. A venit armata, a împușcat oamenii, au rămas copii pe drumuri...” (p. 101). Același personaj îngenunchează și se roagă lui Dumnezeu și Sfintei Varvara – ocrotitoarea minerilor – să-i apere pe muncitori.

Maistrul-miner Kudac, socotit – pe bună dreptate – de muncitori ca fiind omul directorului, vestea de la un timp într-o cârciumă că vor urma concedieri. Oamenii ignoraseră aceste profeții atroce, considerând că nu sunt decât rodul ebrietății. Până când Kudac a izbutit să îi convingă că îi așteaptă, într-adevăr, mari necazuri și că directorul hotărâse, cu un cinism fără margini, ca muncitorii să negocieze între ei cine să plece și cine să rămână la mină. Cu alte cuvinte, Kurz întrebuiința o tactică machiavelică: *divide et impera*. Minerii se înfurie, iar emisarul directorului riscă să fie linșat, fiind potopit cu ocări: „Afară canalie!... Tu nu mai faci parte din familia noastră” (p. 135). Făcându-se complicele directorului, Kudac maculase codul solidarității muncitorești. Maistrul-miner cere, totuși, să vorbească. După multe implorări, i se îngăduie dreptul la cuvânt. Recunoscând că excomunicarea și vorbele grele pe care le îndură sunt îndreptățite, declară că a căutat să îi prevină din timp în legătură cu planurile murdare ale directorului. De aceea, a tot repetat iminența unor concedieri (astăzi s-ar vorbi despre disponibilizări). Dornic să își recupereze demnitatea, amanetată de multă vreme lui Kurz, căruia, într-un trecut îndepărtat, îi cedase și soția, vorbitorul denunță, în discursul său lacrimogen, escrocheriile ticluite de director. Și invocă milostivenia creștinească („Dacă vreunul dintre voi nu-mi va da ertarea pe care o cer, voi ispăși păcatul pe care l-am făcut, aci în fața ochilor voștri, dar, dacă într-adevăr iubirea de oameni, iubirea care ne înfrățește pe toți laolaltă, pe care a propovăduit-o Isus...”, p. 138). (Întregul roman are o puternică încărcătură religioasă.) Dând în vileag modul în care directorul le fura munca și căindu-se pentru că a fost părtaş la această oprimare, obține clemența minerilor.

Din proscris, Kudac devine căpetenie a răzmeriței. Cuprinși de mânie, avându-l în frunte pe maistrul proaspăt reabilitat, minerii purced spre vila inspectorului Zoltan, unde știau că se găsește Kurz, la o sindrofie. Acolo era și Alexe, în tandrețuri cu Eleonora, soția inspectorului – amfitrionul nefiind, se pare, deranjat de infidelitățile consoartei. Câteva observații despre această aventură erotică. Tânărul inginer o întâlnise nu demult pe Eleonora, într-o duminică, pe terasa cazinoului. Remarcându-l, femeia a ținut să îl cunoască, iar soțul acesteia l-a convocat pe Alexe la masa lor. Vocea naratorului anunță o impresie voluptuoasă: „Ochii doamnei Zoltan îl fixau însă cu atâta dragoste [...] încât tânărul inginer simți deodată cum i se aprind obraji” (p. 66). Junele va fi, apoi, invitat la petrecerea organizată de inspectorul Zoltan. Aici, în seara în care minerii se vor răscula împotriva directorului, paralizând buna dispoziție a protipendadei, Alexe e interogată, pe un ton jovial, de Eleonora și de soțul ei, dacă nu iubește. „Pe toată lumea”, răspunde oaspetele, după ce, mai întâi, se referă la mama lui, stârnind, cu această mostră a candorii, ilaritatea cuplului. Dar răspunsul totalizant livrat, la insistențele amfitrionilor, de Alexe sugerează, încă o dată, aura mesianică a tânărului inginer.

Felul în care prozatorul a „montat” conflictul, în toiul petrecerii de la inspectorul Zoltan, este unul convențional, după modelul comod al literaturii de consum. Potentații și inginerii Aninei se veselesc în clinchete de pahare și acorduri de pian, iar *plebea proletară*, sătulă de umilință și mizerie, împresoară vila, spărgând geamurile și pusă pe răzbunare. Pentru a împiedica năvălirea mulțimii, musafirii asediați așază mobile în dreptul ușilor. Iar directorul Kurz telefonează la compania de jandarmi, care îi va împraștia cu gloanțe și sânge pe minerii răsculați.

Frapează, însă, în această scenă turbulentă, absența lui Alexe, pe care prozatorul îl uită în brațele Eleonorei, răpit de farmecele femeii și de alcool. Întors acasă în zori, tânărul inginer e aproape amnezic. Îi vin în minte, din seara trecută, mai ales frânturi concupiscente și o vagă, nedeslușită încordare...



Cu prilejul grevei, romanul cunoaște și o pronunțată direcție politizantă. Printre mineri circulau materiale de propagandă comunistă:

„alții, puțini la număr, studiau Manifestul lui Karl Marx și Engels, pe care un străin, pripășit printre ei în primele zile ale grevei, îl împrumutase în câteva exemplare...” (p.181). Încă de când minerii invadaseră curtea, directorul spusese, „ca pentru el”: „Sunt comuniști” (p. 127).

Greva acoperă o mare porțiune a romanului, fapt sesizat, într-o cronică radiofonică din vara lui 1933, de Perpessicius, care discutase brevilocvent despre *Viermii pământului*, laolaltă cu *Sunt studentă*, de Marta D. Rădulescu, *Camere mobilate*, de Damian Stănoiu, și *Rusoaica*, de Gib I. Mihăescu:

Și ar fi poate locul să regretăm că greva și represiunea unei mișcări muncitorești, care aduc stagnare și suferință, ocupă prea mult loc față de restul romanului. Astfel de mișcări sunt proprii tuturor centrelor industriale, iar viața tipică a carbonierilor de la Anina cade, într-un fel, pe planul al doilea.¹⁷

Prozatorul apelează nu o dată în paginile romanului la o retorică de sorginte socialistă. Retică întrucâtva contradictorie atunci când se suprapune tutelei religioase a cărții. (Dacă nu ar fi fost această tutelă, s-ar fi putut vorbi, cu oarecare legitimitate, despre un realism socialist *avant la lettre*.) Foarte interesantă este

receptarea romanului, în presa postbelică, după reeditarea din 1948. Al.I. Ștefănescu, cronicarul literar al *Contemporanului* la acea

¹⁷ Perpessicius, *Cărți noi: cronici radiofonice 1929 - 1947*, ediție critică, note și variante de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, studiu introductiv de Valeriu Râpeanu, București, Editura Casa Radio, 2015, p. 235.

vreme, a formulat câteva obiecții severe, care nu au mize estetice, ci strict ideologice. Între altele, lui C. Ardeleanu i se impută o absurdă omisiune: „Nicăieri nu se arată rolul masselor organizate ale muncitorimii și al partidului său de avangardă”¹⁸. O asemenea mobilizare era, istoric vorbind, improbabilă. Până la 23 august 1944, P.C.d.R., ivit în 1921, a fost o formațiune liliputană, activând în clandestinitate din 1924, care însuma, conform celor mai generoase statistici, 1000 de aderenți. (Florin Constantiniu relativiza numărătoarea la „un grupuscul politic de 800-1000 de membri”¹⁹.) Pentru a „desface” în roman o contribuție glorioasă a comuniștilor, C. Ardeleanu ar fi trebuit să falsifice intempestiv realitățile timpului. (Ceea ce, într-o ediție secundă, publicată în 1948, nu ar fi uimit prea tare. Spre onoarea sa, scriitorul nu a recurs la o asemenea revizuire oportunistă.) Pretenția exprimată de Al.I. Ștefănescu este disproporționată, deoarece obscurul P.C.d.R., oricât s-a străduit, după Război, propaganda comunistă să inventeze fapte mărețe în „palmaresul” lui, nu contase mai deloc în perioada interbelică. Și totuși, prozatorul a strecurat, fără să vrea, o fărâmă de satisfacție politică, „îmbiind” conștiințele câtorva mineri – puțini – cu ideile lui Marx și Engels. Insignifiant pentru noile orientări culturale. În cronica sa, care e mai degrabă un rechizitoriu dogmatic, Al.I. Ștefănescu sancționează și alte „carențe”:

Muncitorimea nu este considerată ca fiind în stare a-și afirma ea singură voința și forța. Minerii sunt „gloata”, „turma”, iar acțiunile lor sunt „zăpăceală” sau „nebunie”. Muncitorii sunt toți fără excepție „blegi”, „bolnavi”, „aduși de spate”. Și chiar rezultatul aparent avantajos al grevei nu este operă colectivă [...]. Motivele grevei sunt pur economice, idealul politic al minerilor nu răzbate nicăieri²⁰.

În esență, cartea ar fi trebuit rescrisă pentru a corespunde exigențelor ideologiei oficiale. Cronicarul o spune direct, propovăduind, astfel, măslirea istoriei și a literaturii, literatură care, în viziunea primitivă a regimului, nu alcătuia decât un mijloc de difuzare a ideilor politice: „Ne apare cu totul inoportună republicarea astăzi a acestui roman, *în forma lui originală* [s.m./A.D.]”. Însemnarea se încheie sentențios: „Publicarea unei asemenea lucrări într-o colecție efitină, la îndemâna marilor masse cititoare și cu girul unei edituri de Stat, nu poate fi decât o greșală”.

Revenind, în *Viermii pământului* funcționează două baricade: cea a binelui, apărată cu vitejie de Alexe, și cea a răului, ilustrată de directorul Kurz. Putem întrezări în aceste poziționări belicoase și o nu tocmai discretă parabolă a confruntării socialismului și capitalismului. Directorul este portretizat cu obstinație ca un tartor al minerilor. Iată-l într-o ipostază de cinic *dolce farniente* capitalist:

Kurz era la mină. În fața unei cafele negre, fumând, cu capul rezemat într-o mână, privea rotocoalele de fum pe cari le asvârlea în tavan. Cine l’ar fi văzut, ar fi crezut că directorul gândește la cine știe ce lucru mare, realitatea era însă alta, nu gândea la nimic, era într-o stare de odihnă absolută, înfrățită prostației. Se obișnuise cu greva minerilor și nu el era acela care să o regrete. „Nu azi, mâine, nu mâine, poimâine și lucrătorii vor sfârși prin a veni singuri să-și ceară iertare, lipsa pe care o duc îi va forța, și atunci voi primi pe cine vreau și voi goni pe cine vreau...” (p. 223).

Amănuntul că directorul pufăie trabucuri („țigarea groasă de foi pe care o morfolea între buze”, p. 110) e o pasișă a caricaturilor care înfățișează nababi capitaliști, întotdeauna supraponderali, cu joben și cu havana în colțul gurii.

Dacă Alexe are o aură mesianică, directorul este opusul său. Antagonism evidențiat nu doar

¹⁸ Al.I. Ștefănescu, art.cit.

¹⁹ Florin Constantiniu, *op.cit.*, p. 421.

²⁰ Al.I. Ștefănescu, art.cit.

prin modul diabolic în care conduce mina, ci și fizionomic. Când află că au sosit jandarmii, ca să-i risipească pe minerii care încercuiseră vila, privirea lui e otrăvită de străluciri necurate: „Ochii lui Kurz se luminează de o bucurie drăcească” (p. 129-130).

Popularitatea debordantă reputată prin merite profesionale îi va revela lui Alexe Alexe și genuine reflexe sindicaliste. Inginerul se transformă într-un lider al minerilor, cu care a fraternizat grabnic, deși directorul îl amenințase că, sprijinindu-i pe muncitori, poate să își piardă slujba. În presa de la București, tânărul era numit instigator. Aura de erou romantic, pe care o probase în câteva împrejurări, se împlinește plenar. Metamorfoza lui Alexe e inspirată de iconografia Războiului de Independență: „Într-un colț de minte îi străfulgeră imaginea ștearsă a unei gravuri, văzută în copilărie, care reprezenta pe Walter Mărăcineanu implântând steagul biruinței pe redută...” (p. 150). La fel ca în basme, binele, ipostaziat de Alexe, învinge, iar directorul samavolnic dispare din joc. Și dispare de tot: Kurz moare, împreună cu Kudac, după o altercație petrecută în mină. Pe răposai îi unea un trecut zbuciumat, despre care Kudac i-a vorbit lui Alexe. I-a povestit cum soția lui l-a abandonat, atrasă fiind de Kurz. Îi povestise cum săvârșise o crimă, acoperită de Kurz. Îi povestise cum, la rândul său, Kurz fusese abandonat de femeie. Îi povestise cum, îndurerat, directorul îl căutase, pentru a-și descărca sufletul: „În ziua aceea și noaptea care i-a urmat, am stat și am plâns împreună. Ne înfrățise aceeași durere” (p. 205). Așa au fost găsite și cadavrele lor, „trupurile a căror carne părea că se înfrățise pentru totdeauna” (p. 241). Postul lui Kurz este preluat de tânărul inginer.

G. Călinescu sublinia aluziv, într-o cronică din 1933 consacrată *Viermilor pământului*, mult prea tolerantă față de rândurile dedicate în *Istorie...* romanului, maniheismul întrebuițat

de C. Ardeleanu: „Lucrătorii sunt priviți în suferința și idealitatea lor, conducătorii în lipsa lor de scrupule. Eroilor celor buni li se dă satisfacție, în vreme ce răii sunt pedepsiți”²¹. Fără o situație – firească – a cărții în categoria eșecurilor. De fapt, această cronică este o lecție exemplară de subtilitate critică. Aparența de mansuetudine a lui G. Călinescu rezistă până la următorul pasaj, în care limitele romanului sunt decelate cu eleganță eufemistică: „Acest simbolism etic, echivalent cu justiția divină, mișcă până la lacrimi pe cititorul simțitor și îl educă în vederea umanității. Nu puțin merit este acesta de a scrie o carte bună de pus în mâinile tinerilor și ale lucrătorilor. Pentru această însușire romanul merită o mare răspândire”²². Altfel spus, criticul fixează limpede cota precară a cărții. Dar tonul indulgent din cronică, spre deosebire de acrimonia cu care e tratat C. Ardeleanu în *Istoria literaturii...*, ar putea avea o explicație conjuncturală, pornind de la un indiciu paratextual. *Viermii pământului* a apărut la editura „Adevărul” S.A., în 1933. Tot în 1933, G. Călinescu își inaugura în săptămânalul *Adevărul literar și artistic* faimoasa „Cronică a mizantropului”, rubrică „răsturnată”, peste ani, în „Cronica optimistului”. Volumele publicate de editura „Adevărul” beneficiau de reclame în publicațiile trustului, de care aparținea și revista literar-artistică unde colabora criticul. Este posibil ca G. Călinescu să-și fi îmblânzit discursul dintr-o concesie minoră, legată de această ramificație. (Criticul însuși lansase, în același an, la editura „Adevărul”, *Cartea nunții*.) Timp de o lună, de la sfârșitul lui septembrie, romanul *Viermii pământului* a avut parte de campanie publicitară în *Adevărul literar și artistic*, fiind recomandat cititorilor drept „O carte de mare valoare”²³. Expunere care nu prea concorda cu judecata rezervată a lui G.

²¹ G. Călinescu, „C. Ardeleanu, *Viermii pământului*”, în *Adevărul literar și artistic*, anul XII, seria a II-a, nr. 655, duminică 25 iunie 1933, p. 7-8.

²² *Ibid.*

²³ În nr. 668, duminică 24 septembrie 1933, p. 3; în nr. 669, duminică 1 octombrie 1933, p. 2.; în nr. 670, duminică 8 octombrie 1933, p. 8; în nr. 673, duminică 29 octombrie 1933, p. 8.

Călinescu din iunie. Oricum, fondul cronicii se dovedește același ca în *Istoria literaturii...* Doar forma diferă. De pildă, găsim în cronică o frântură atenuată a penalizărilor din *Istoria...*: „Metoda aceasta de a porni cu un carnețel în buzunar și a trăi câte o lună în diferite medii pentru a face apoi romanul prostituției, al minei etc. este foarte superficială și nu dă decât neînsemnate documentări de cuvinte”²⁴.

Să ne întoarcem la conținutul romanului. După moartea lui Kurz și victoria greviștilor, autoritatea tânărului inginer, deși neoficializată încă instituțional, ca director al minei, e la apogeu. Alexe rostește o cuvântare sapiențială, revendicând spiritul unei predici religioase: „Vom da «Cezarului ce este al Cezarului»... și ascultând de cuvântul Mântuitorului, ne vom «supune legilor» și vom apăra bogăția pământului pe care Dumnezeu a hărăzit-o oamenilor...” (p. 263). Inginerul li se adresase minerilor și în timpul grevei. Muncitorii erau, atunci, robiți de îndârjire, cerând moartea lui Kurz. Tânărul îi îndrumase, cu înțelepciune, spre un sindicalism creștin: „Voi cari ați învățat să suferiți, trebuie să știți să și iertați” (p. 166). Stăruințele sale oratorice au izgonit demonul talionului care fanatizase mulțimea. Doar pe Kudac nu l-a putut domoli. Însă maestrul-minier nu îl încolțise pe Kurz cu intenții criminale. Ura directorului față de mineri, precum și toate mișeliile în care l-a târât fostul său prieten, îl încrâncenaseră. Moartea celor doi stă sub semnul unei justiții imanente.

Tânărul inginer este, așadar, un personaj cu haruri mesianice. Colonia îl divinizează:

[...] a vorbit o văduvă de miner al cărei bărbat fusese împușcat în prima seară a răsvrătirei și care acum, cu un copil în brațe, după ce a amintit de cei căzuți în lupta de izbăvire, mulțimea Sfintei Varvara care le-a trimis pe Alexe, omul lui Dumnezeu, să aibă milă de răscolitorii pământului ca și de cei ce sunt bolnavi în sanatoriul de la Sommerfrisch, de văduve și de orfani... (p. 262).

Inginerul e descris literal ca trimisul lui Dumnezeu. Nu știm dacă prozatorul cunoștea etimologia onomasticii Alexandru, din care derivă Alexe: în greacă, înseamnă protector al oamenilor. Celălalt nume, Constantin, are și el o rezonanță sacrosanctă, fiind un simbol al creștinismului bizantin.

După petrecerea tulburată de răzmerița minerilor, Eleonora nu l-a mai întâlnit pe tânărul inginer. Deși îl invitase – fie prin soțul ei, fie prin slujnică – să o viziteze, Alexe i-a refuzat mereu chemările. Cu orgoliul vătămat, femeia vrea să se revanșeze. („Nici un bărbat nu mi-a refuzat ce i-am cerut. Eu, da, am refuzat... – p. 104.) Hotărăște să coboare în mină, pentru a-l înfrunta pe tânărul care îndrăznise să o sfideze. Vreme de câteva zile se cufundă în evlavie, închinându-se ritualic în fața icoanelor, ca să-și alunge spaima de mină. Exersează, temătoare, chiar un monolog hamletian: „Să mă duc... să nu mă duc... să mă...” (p. 300). În cele din urmă, se încumetă să ia calea adâncului, acompaniindu-și soțul la muncă. Apariția Eleonorei îi îngrozește pe mineri. Aceștia sunt încredințați că prezența femeilor în mină nu aduce decât nenorociri, cum, de altfel, recapitulează muncitorii, s-au tot întâmplat când galeriile au avut asemenea oaspeți. (Superstiția amintește de cutuma ortodoxă care îngreșește accesul femeilor în altar.) Aprehensiunea minerilor se va adevăra prin izbucnirea unei deflagrații în care sunt surprinși cei doi soți. Cuplul supraviețuiește, datorită bravului Alexe, dar chipul Eleonorei e mutilat de arsuri. Văduvită de frumusețe, femeia se va consola cu dragostea devotată a soțului, leziunile silind-o la loialitatea conjugală pe care o râvnea Zoltan.

În ziua în care a cunoscut-o pe Eleonora, la cazino, Alexe se intersectase cu tânăra Margareta Bozovici, fiica unui miner. Fata oferă un moment muzical, cântând cu măiestrie la pian. După concert, și-a făcut apariția pe terasă, „îmbrăcată în alb de sus până jos” (p. 66). Domnișoara are o alură serafică, întruchipând idealul frumuseții

²⁴ G. Călinescu, art.cit.

feminine romantice și magnetizând toate privirile: „blondă, cu ochii albaștri” (p. 66). Venise printre meseni pentru a-și astâmpăra setea cu un pahar de bere, pe care îl golește pe nerăsuflăte. Lorenz îi spune prietenului său că Margareta „e o fată foarte cuminte”. Întâlnindu-l pe părintele pianistei, Alexe va elogia talentul interpretativ al tinerei. Tatăl transmisese complimentele, cu care aprinde inima fetei, dar și speranțele mamei Margaretei într-o căsătorie. Bucuria domnișoarei se izbește însă de neliniști care țin de nivelul ei social. Pianista nu își însoțește mama în reveriile matrimoniale, pe care le innăbușă gândind că Alexe nu se va uita la o fată de miner. De aici, de la aceste îndoieli, prozatorul va uita de frământările Margaretei. Tânăra se va mai găsi în preajma lui Alexe, la petrecerea din vila inspectorului, unde le cântase musafirilor. Dar în respectivele secvențe, fata este un personaj fantomatic, decorativ. Alexe dansează cu Eleonora, „care îl purta la piept ca pe un pandantiv” (p. 111), apoi se retrage cu gazda. În tot acest timp, trăirile pianistei, care își vedea ipoteticul pețitor sedus de soția inspectorului, sunt ocultate. Pentru ca, brusc, peste un număr de pagini, tânărul inginer să întârzie de câteva ori la o masă de cârciumă cu tatăl Margaretei și să ceară mâna fetei... Ținuta albă în care a zărit-o întâia oară Alexe, pe terasa cazinoului, va fi „convertită” în rochie de mireasă.

Astfel, finalul romanului urmează, la rândul său, un tipar specific basmului: nunta purificatoare. Colonia este exuberantă: „Tot coronul știa că domnul inginer va lua în căsătorie pe domnișoara Margareta Bozovici. Pentru apropierea aceasta, Alexe crescuse și mai mare în fața muncitorimii. Fiecare îl privea cu drag; mulțumirea era comună tuturor” (p. 279). Am mai spus că tânărul inginer posedă o vocație mesianică. Nunta care încheie romanul, celebrată de întreaga colonie, amintește, de

festivismul carnavalesc al căsătoriei lui Zelea Codreanu, de la Focșani, din 1925, când zeci de mii de oameni participaseră la eveniment²⁵.

Comentând *Diplomatul, tăbăcarul și actrița*, romanul care l-a propulsat pe C. Ardeleanu în atenția criticii, E. Lovinescu nota că prozei îi lipsesc *poezia* și *simbolul*: „Stâncă de care se lovesc, de altfel, mai toți realiștii tihniți, dominați și îngropați sub movila micilor lor notații, din care nu se mai pot ridica. Pentru a da o semnificație acestei pulberi necurate, trebuie intensificată pînă la înălțarea ei la poezie”²⁶. În *Viermii pământului*, C. Ardeleanu pare să fi forțat prea mult zona poeticității. Din păcate, lirismul său este unul „salonard”, care frizează kitsch-ul. După moartea lui Kurz, în colonia peste care ninge blând înmugurește nădejdea: „Zăpada cădea liniștită... Iarna era în toi și în sufletele oamenilor reînviase primăvara nouă...” (p. 249). Ajuns în sanatoriul de la Sommerfrisch, inginerul Lorenz – care încă de la începutul romanului avea vocea „răgușită de boală” – se refugiază în razele unei utopii: „Voi avea timpul să gândesc la o nouă alcătuire socială care trebuie să vină odată cu răsăritul soarelui de primăvară” (p. 251). Iar în cele câteva rânduri din *Epilog*, pe cerul Aninei răsare, rotunjindu-se, utopia pe care Lorenz nu a mai apucat-o, fiind răpus de tuberculoză: „Soarele se ridicase roată de foc, pe după munți, să aprindă pădurea și să înroșească schelăria de fier de deasupra minei în care începea o nouă zi de viață și de muncă” (317).

Romanul *Viermii pământului*, prima proză autohtonă a mineritului carbonifer, a fost adesea așezat într-o descendență zolistă (*Germinal*). Autorul mărturisea într-un interviu – apărut chiar în ziua în care cartea intra în librării – că citise proza lui Zola, dar s-a ferit, pe cât a putut, de epigonism²⁷. Adiacența dintre *Germinal* și *Viermii pământului* stă, am subliniat, în

²⁵ http://www.historia.ro/exclusiv_web/general/articol/nunta-lui-zelea-codreanu-un-exemplu-marketing-politic. Accesat la 14 decembrie 2019.

²⁶ E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 2, București, Editura Minerva, 1973, p. 180.

²⁷ L.B., „Romanul «Viermii pământului»: de vorbă cu autorul: d. C. Ardeleanu”, în *Adevărul*, anul 47, nr. 15157, duminică 4 iunie 1933, p. 3.

tematică și amprenta naturalistă. Romanul lui C. Ardeleanu are, însă, și o contiguitate literară care nu a fost „investigată”.

Mama Margaretei răsfoiește *Tunelul* (1913), romanul de mare succes al prozatorului german Bernhard Kellermann (1879-1951). Un titlu care a cunoscut tiraje uriașe, fiind tradus în numeroase țări. Prima versiune românească se datorează scriitoarei Sarina Cassvan-Pas, soția lui Ion Pas. Volumul, tipărit de editura bucureșteană I. Brănișteanu, nu este datat (în *Dicționarul cronologic al romanului tradus în România. De la origini până la 1989*, alcătuit de un colectiv al Institutului de Lingvistică și Istorie literară „Sextil Pușcariu” din Cluj-Napoca, se avansează anul 1914). Următoarea versiune este semnată de Jul. Giurgea, în 1942. Întrebată de Margareta dacă îi place romanul, femeia spune că își vedea fiica într-un personaj, la fel cum îl vedea și pe Alexe. *Tunelul* este o proză SF. Inginerul Mac Allan din Buffalo are ambiția „demiurgică” de a construi, în cincisprezece ani, un tunel transatlantic, care să unească feroviar Statele Unite de Europa. (Un grandios Bumbești-Livezeni subacvatic, de 5.000 de kilometri, la care trudesce peste 150.000 de brigadieri.) Trenurile ar fi legat cele două continente în 24 de ore: „Era cea mai grea și mai uriașă muncă pe care oamenii au întreprins-o cîndva”²⁸. Allan avea pe antebrăț un tatuaj mineresc, cu cele două ciocane încrucișate: „Știau cu toții că la vârsta de doisprezece ani fusese rînduș la cai într-o mină de cărbuni, și că în mai puțin de douăzeci de ani, reușise să se ridice dela opt sute de metri de sub pămînt, pînă la terasa de deasupra Atlanticului”²⁹. Fusese



singurul supraviețuitor al unei surpări care ucisese în jur de 300 de mineri, inclusiv pe tatăl său. Faptul că a reușit să se sustragă morții i-a adus oareșce faimă. Rămas orfan, se va descurca în viață datorită filantropiei unei doamne din *high-life*-ul newyorkez. Deși trăise momente de coșmar în subteran, va îmbrățișa ingineria minieră. Soția lui, Maud, studiasă pianul la Paris și la München. Eroii lui C. Ardeleanu au aceleași inițiale (Alexe – Allan, Maud – Margareta) și aceleași profesii. Între Alexe și Allan există chiar o „înrudire” omofonică. Pentru a înfăptui tunelul, Allan apelează la magnatul Lloyd, care decide să sponsorizeze

²⁸ B. Kellermann, *Tunelul*, roman, traducere de Sarina Casvan-Pas, București, Editura I. Brănișteanu, [f.a.], p. 255.

²⁹ *Ibid.*, p. 36-37.

gigantica lucrare, iar ralierea acestuia atrage și alți investitori. Fiica lui Loyd, capricioasa Ethel, flirtează cu Allan, stârnind gelozia lui Maud: „Crede-mă, Mac, Ethel e o ființă foarte rafinată și cochetă și totul e calculat în purtarea ei. Ar vrea să vrăjească pe toți bărbații”.³⁰ O nouă consonanță onomastică, la nivelul inițialelor: Eleonora – Ethel. Similitudine dublată de faptul că, la fel ca Eleonora, care vrea să intre în mină, Edith intenționează să coboare în tunel, uimindu-l pe Allan: „El o privi mirat, căci era pentru prima oară când o femeie își exprima dorința aceasta”.³¹ Încă o congruență, de această dată între personajele masculine: amândouă sunt iubite de muncitori; Alexe e chiar venerat, iar în *Tunelul* proliferază „bunătatea legendară a lui Allan”.³² Evoluțiile nu au, firește, o simetrie desăvârșită: inginerul din Buffalo își va pierde, după un timp, măreția. Declinul i se trage de la o explozie în care mor aproape 3000 de muncitori. Allan devine inamicul proletariatului. Cotropite de vrăjmășie, neveste ale victimelor le omoară, lapidându-le, pe Maud și micuța Edith, fiica lui Allan. Tragedia din tunel pricinuieste, pe lângă această vendetă, o succesiune de cataclisme socioeconomice: greve, crahuri, falimente, malversațiuni, sinucideri. Allan va fi întemnițat. La proces, unde e judecat pentru că ar fi mințit în privința duratei construcției, inginerul avea posibilitatea unei eschive; preferă să răspundă onest, ușurând, astfel, misiunea acuzării. Opera căreia îi sacrificase totul pare sortită neantului. Până când Ethel îl caută din nou pe Allan – eliberat după un timp –, știind că averea tatălui ei l-ar putea ispiti pe inginer. Nu se înșală. Dornic să-și vadă fata fericită, Loyd se aruncă din nou în afacerea tunelului. Ethel și Allan ies împreună, idila ajunge pe prima pagină a ziarelor, iar inginerul

își redobândește prestigiul. Vanitatea femeii a fost împlinită, putea – în sfârșit – să o etaleze: „Ethel a vrut să fie văzută singură cu Allan, iar loja să fie luminată. În atract toate binoclurile se-ndreptară spre ei. [...] Ethel se întoarse spre el cu un zîmbet care nu mai lăsa loc niciunei îndoieli; și tot zîmbind, descoperind șiragul minunat al dinților săi, ea se plecă spre sală și își gusta izbînda”.³³ (În *Viermii pământului*, Eleonora și Alexe sunt puși tot în lumina reflectoarelor: „În pulberea fină de ploaie ce umezea aerul și pământul, vila în care locuia inspectorul Zoltan, luminată așa cum era, părea în noapte ca un decor de teatru ce se proiecta pe fundul întunecat al pădurii”). Inginerul din Buffalo se va căsători cu fata magnatului. Nu a făcut din dragoste acest pas. Sau nu din dragoste pentru Ethel, ci pentru tunelul care îl obseda. Un veritabil pact faustian. La nuntă, simula voioșia: „Allan părea deasemeni fericit. Glumea și căuta chiar să rîdă, pentru a nu da de bănuț că se vînduse”.³⁴ Soția știa că bărbatul nu fusese călăuzit de afecțiune în acest mariaj. După un sfert de veac, opera lui Allan e dusă la bun sfârșit. Un detaliu ciudat este, în romanul lui C. Ardeleanu, sentimentul de familiaritate care îl bântuie pe Alexe la Anina: „Locurile, casele și mina chiar, nedefinite în minte, îi păreau cunoscute de par’că le mai văzuse cândva de mult” (p. 27). Dar tânărul inginer nu avusese când să fi descoperit o colonie minieră. Până să sosească la Anina, nu coborâse niciodată în subteran. În schimb, „perechea” lui din *Tunelul*, Allan, fusese un miner precoce... Să fi elaborat C. Ardeleanu o spectaculoasă metempsihoză livrescă în *Viermii pământului*? Să fie romanul său mult mai sofisticat, din punct de vedere tehnic, decât s-a crezut? Sau să fie acest „tunel” hipertextual doar o suprainterpretare hipertextuală?

³⁰ *Ibid.*, p. 21.

³¹ *Ibid.*, p. 104.

³² *Ibid.*, p. 196.

³³ *Ibid.*, p. 244.

³⁴ *Ibid.*, p. 248.

Modernist prin tematica industrială pe care o propune, aceea a mineritului carbonifer (total opus, tehnologic și sub raportul conștiinței de clasă, față de lumea patriarhală a băieșilor lui Agârbiceanu din *Arhanghelii* și nu numai), dar fără anvergură estetică – moralizator, cu conflicte patetice, cu o epică încâlcită, precipitată, cultivând senzaționalismul și o simbolistică facilă –, romanul *Viermii pământului* are un merit major: acela de a aduce în prim-plan mediul coloniilor miniere. Un mediu care își va afla o reprezentare literară decentă mai târziu, în proza lui Geo Bogza, *Oameni și cărbuni în Valea Jiului* (1947), atinsă, pe alocuri, și de tente ideologizante. Din acest punct de vedere, al „sondării” universului coloniilor miniere, romanul lui C. Ardeleanu constituie un act de pionierat. Lucru pe care îl punctase, într-un comentariu critic la cold, Șerban Cioculescu: „Ca romancier al proletarietului, d. C. Ardeleanu figurează deocamdată singur”³⁵. Tot în 1947, când Bogza publica *Oameni și cărbuni în Valea Jiului*, apărea și substanțialul roman *Lume fără cer*, al bănățeanului Virgil Birou, inspirat, la fel ca *Viermii pământului*, de lumea minieră a Aninei.

Totodată, prin acest roman, C. Ardeleanu fixează literar un *topos* important al geografiei industriale românești: Banatul de Munte. Pe meleagurile cărășene funcționau un centru siderurgic (la Reșița) și unul minier (la Anina, unde se extrăgea huilă, cu câteva extensii în împrejurimi). În 1933, această provincie nu împlinise încă 15 ani de apartenență teritorială românească. Prozatorul bucureștean are și meritul de a lărgi, prin explorarea ficțională a universului mineresc cosmopolit din Anina, „frontierele” literaturii române, „frontiere” care, după 1918, deveniseră mult mai cuprinzătoare.

Mai este ceva care dă durată acestui roman: titlul. Unul dur, nemilos, în a cărui gravitate este întipărită condiția minerilor. Poetul miner Lucian Georgiu (1912-1948), care a lucrat, o perioadă, și la Anina, va prelua, în broșura *...strigăt...* (Bistrița, Tipografia Zikeli, 1937), sintagma așezată de C. Ardeleanu pe coperta romanului: „...închin aceste încercări literare masei anonime a «viermilor pământului» ca un omagiu de recunoștință pentru prietenia ce mi-au acordat-o...”. În 1934, Petre Pandrea publica, în ziarul țărănist *Dreptatea*, un articol de atitudine despre Valea Jiului, sub titlul „Petroșanii sau Viermii pământului”. În text este indicată paternitatea formulei: „D. C. Ardeleanu a evocat într-un stufos roman intitulat *Viermii pământului* viața minerilor dela Petroșani”³⁶. Publicistul face, desigur, o confuzie; „parohia” minerească a cărții lui C. Ardeleanu este Anina, nu Valea Jiului. Dar viața minerilor era la fel de necăjită și în ținutul avut în vedere de Petre Pandrea. Un ținut pe care, de altfel, condeierul îl colindase în excursia „de fine de an a bacalaureatului”, fiind zguduit de munca istovitoare a minerilor. Descinderea subterană îndemnase grupul de viitori studenți să făgăduiască a nu uita privațiunile muncitorilor și să repudieze somptuozitatea în care huzureau opresorii acestor *viermi ai pământului*: „Din galeria ultimă, cu cai gârboviți cărând vagonetele și cu fințe umane, gârbovite la fel cu caii (de mizerie), am ieșit la lumină și am putut ieși la lumină și am putut arunca pumnalele privirilor tinere pline de ură unor luxoase vile directoriale”³⁷.

Viermii pământului deține mai cu seamă valoare monografică, pe care i-o conferă instantaneele reportericești despre modul de viață și tradițiile unei colonii miniere. Nu întâmplător, Perpessicius va evidenția, în cronica sa radiofonică, priceperea prozatorului

³⁵ Șerban Cioculescu, „C. Ardeleanu: «Viermii pământului»”, în *Adevărul*, anul 47, nr. 15174, duminică 25 iunie 1933, p. 1-2.

³⁶ Petre Pandrea, „Petroșanii sau Viermii pământului”, în *Dreptatea*, anul VIII, nr. 2002, 25 mai 1934, p. 1.

³⁷ *Ibid.*

în privința captării amănuntului: „Altminteri nenumărate puncte de detaliu vădese în d. Ardeleanu un foarte iscusit mănuiitor al detaliului”³⁸. C. Ardeleanu se dovedește un prozelit al imperativului slogan-manifest lansat, în revista *unu*, de Paul Sterian, care proclama supremația reportajului: „Să vie reporterul!”³⁹.

La Anina a venit, într-adevăr, un reporter. Un reporter care a năzuit, cu bună-credință, să înalțe truda minerilor în literatură. Din buna-credință a lui C. Ardeleanu a rezultat o ficțiune cu irizări mesianice, o ficțiune a sușurilor și coborâșurilor. A rezultat un basm mineresc, brăzdat de tușe naturaliste și încălzit de razele utopiei. ■

³⁸ Perpessicius, vol. cit., p. 235.

³⁹ Paul Sterian, „Poezia agresivă sau despre poemul reportaj”, în *unu*, anul IV, nr. 35, mai 1931, p. 3.

BIBLIOGRAFIE

Volume (selectiv):

ARDELEANU, C., *Viermii pământului*, roman, București, Editura „Adevărul” S.A., 1933;

BALTAZAR, Camil, *Evocări și dialoguri literare*, București, Editura Minerva, 1974;

BÂRNA, Vlaicu, *Între Capșa și Corso*, ediția a III-a adăugită, prefață de Z. Ornea, notă asupra ediției de Nicolae Bârna, Iași, Editura Polirom, 2014;

BREBAN, Nicolae, *Trădarea criticii: sau o încercare de a-mi înțelege timpul, cultura din care provin și spiritul ei, în actualitate*, București, Editura Ideea Europeană, 2009;

CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române: de la origini până în prezent*, ediția a II-a, revizuită și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1982;

CONSTANTINIU, Florin, *O istorie sinceră a poporului român*, ediția a IV-a revăzută și adăugită, București, Editura Univers Enciclopedic, 2008;

KELLERMANN, B., *Tunelul*, roman, traducere de Sarina Casvan-Pas, București, Editura I. Brănișteanu, [f.a.];

LOVINESCU, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 2, București, Editura Minerva, 1973;

MICU, Dumitru, *Scurtă istorie a literaturii române II: perioada interbelică, poezia contemporană*, București, Editura Iriana, 1995;

PERPESSICIUS, *Cărți noi: cronici radiofonice 1929 - 1947*, ediție critică, note și variante de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, studiu introductiv de Valeriu Râpeanu, București, Editura Casa Radio, 2015;

ORNEA, Z., *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, București, Editura Eminescu, 1980.

În periodice (selectiv):

CĂLINESCU, G., „C. Ardeleanu, Viermii pământului”, în *Adevărul literar și artistic*, anul XII, seria a II-a, nr. 655, duminică 25 iunie 1933, p. 7-8;

CIOCULESCU, Șerban, „C. Ardeleanu: «Viermii pământului»”, în *Adevărul*, anul 47, nr. 15174, duminică 25 iunie 1933, p. 1-2;

GHERMAN, Eftimie, „Un strigăt de alarmă: Ne mor minerii!”, în *Minerul*, anul XVIII, nr. 12, decembrie 1936, p. 1-2;

PANDREA, Petre, „Petroșanii sau viermii pământului”, în *Dreptatea*, anul VIII, nr. 2002, 25 mai 1934, p. 1;

STERIAN, Paul, „Poezia agresivă sau despre poemul reportaj”, în *unu*, anul IV, nr. 35, mai 1931, p. 3;

ȘTEFĂNESCU, Al.I., „«Viermii pământului» de Carol Ardeleanu”, în *Contemporanul*, nr. 93, vineri 9 iulie 1948, p. 5.

Micromonografii intersectate

Abstract

Acest articol analizează volumul cu tentă autobiografică *Bulevardele vieții* (apărut în 2018, în colecția „Distinguo” a Editurii Spandugino). Autoarea, Sanda Golopenția, este un renumit lingvist, semiotician și etnolog român, emigrat în 1980 în Statele Unite ale Americii, cu peste 40 de volume și peste 200 de articole publicate în țară și străinătate. Cartea propune, pe lângă articolele cu caracter autobiografic și interviurile acordate de-a lungul timpului, un șir de micromonografii ale oamenilor și locurilor care au amprentat parcursul autoarei. Miza inițială se ramifică pe parcurs și lansează noi interogații cu privire la poziția culturii române în lume, rezistența prin cultură și situația emigrantului român, rolul educației universitare și situația socială actuală a României.

Cuvinte-cheie: *Bulevardele vieții*, Sanda Golopenția, autobiografie, etnologie, lingvistică

The present article analyses the partially autobiographical book *Boulevards of life* (published in 2018 in the „Distinguo” collection, at Spandugino Publishing House). The author, Sandra Golopenția is a renowned Romanian linguist, semiotician and ethnologist who emigrated in The United States in 1980. She published over 40 volumes and over 200 articles both in Romania and abroad. The book offers, besides the autobiographical articles and interviews given over time, a string of micro monographs of the people and places that influenced her path. The initial goal is ramified as the book progresses and poses new interrogations as to the position of the Romanian culture in the world, resistance through culture and the condition of the Romanian emigrant, the purpose of university education and the current social state of affairs in Romania.

Keywords: *The Boulevards of life*, Sandra Golopenția, autobiography, ethnology, linguistics

Privit în cheie holistă, volumul *Bulevardele vieții*, câștigă cel puțin o nouă dimensiune: de autobiografie cusută din fragmente de genuri ale biograficului (și nu numai). Altminteri o colecție tripartită de articole, memorii, însemnări de călătorie, portrete, eseuri, conferințe și interviuri cartea

nu urmărește un fir cronologic și nici să acopere aria întregii biografii a autoarei, oprindu-se în anii '80. Cu puține excepții, cele peste șaptezeci de fragmente care compun volumul fuseseră publicate anterior (câteva, în franceză sau engleză, sunt reproduse întocmai), dar, strânse laolaltă și dispuse, după cum vom vedea, în trei părți cu

funcționalitate distinctă, răspândesc o lumină proaspătă asupra acestor însemnări autobiografice și memorii.

Sanda Golopenția (n. 1940), cunoscut lingvist și etnolog, absolventă de Filologie în București (1961), a lucrat la Institutul de Folclor, la Centrul de Fonetica și la Institutul de cercetări etnologice și dialectologice, înainte de a emigra, în 1980, în Statele Unite al Americii, unde va fi, între 1981-2010, profesor la Universitatea Brown din Providence, S.U.A. După ce, în primăvara acestui an, a obținut premiul revistei *Observator cultural* la secțiunea „Memorialistică”, volumul a obținut recent și premiul „Șerban Cioculescu – pentru memorialistică, istorie și teorie literară” la cea de-a XXI-a ediție a Premiilor Muzeului Național al Literaturii Române. Așadar, un volum apreciat, care va putea mulțumi mai multe tipuri de cititori prin învecinarea fragmentelor de etnologie, istorie literară, lingvistică, însemnări de jurnal, radiografii ale unui arbore genealogic, *flash-back*-uri ale unei copilării risipite geografic și chipurile unor oameni care nu mai sunt și vremuri și locuri care s-au schimbat.

Autobiografia explicită

Prima parte – și cea mai consistentă – este dedicată locurilor, oamenilor și lucrurilor de care autoarea a fost atașată. După conținut, am putea s-o considerăm *autobiografia explicită*, fie ea discontinuă și vag cronologică, așa cum o anunță din primele pagini autoarea, care ne oferă de la început planul de lucru al primei secțiuni. Etnologul român mărturisește că, în timp ce culegea

folclor în Banat sau Maramureș, a întâlnit un bărbat care consemnase „câte cutii de chibrituri, câte țigări, câți saci de făină și de mălai, câți litri de Țuică și de vin consumase în viață” (p. 13), ca o modalitate de a-și descompune și inventaria propria biografie în totalitatea lucrurilor și a cantităților pe care le epuizase pe parcursul anilor. Sanda Golopenția își va organiza într-un mod

similar articolele, contabilizând portretele persoanelor, atmosfera locurilor relevante pentru propria biografie, poveștile unor obiecte și sunete, fragmentele unor jurnale de călătorie, toate convergând spre reconstituirea unei vieți. Parcurgând invers drumul obișnuit al declanșării memoriei, dinspre eveniment înspre persoanele și lucrurile care îl pun în scenă, ni se propune ca, printr-un procedeu al evocării obiectelor și numelor, să se scoată la lumină povești și împrejurări. Din această cauză obiectele-cheie nu sunt statice, ci au o poveste și un traseu destinal, cum e, de pildă, cămașa lungă femeiască pe care tatăl Anton Golopenția, o obține la începutul anilor

'40, în cercetările sale sociologice, de la românii de la Est de Bug, transformată, aproape două decenii mai târziu de tânără în rochie „de gală”, trimisă apoi în S.U.A. prin niște studenți americani și regăsită peste ocean după emigrarea din 1980, donată în cele din urmă unei doctorande care tocmai născuse, pentru ca, după un număr de ani, să o poarte copila fostei ei studente.

Firul deșirat al crâmpiei primelor amintiri se stabilizează în Bozovici, localitatea din Banat unde locuiește bunica Emma Staschek Golopenția, care „vorbea altfel decât mama” și cânta, la slujbe, la clavecin, „un om liber” care, înfruntându-și părinții, s-a căsătorit la Timișoara cu Simi-



Sanda Golopenția

Bulevardele vieții

Colecția *Distinguo*

Spandugino

Sanda Golopenția, *Bulevardele vieții*,
București, Editura Spandugino,
Colecția „Distinguo”, 2018, 864 p.

on Golopenția din Pecinișca, pe care l-a îmboldit să studieze ca să-și ia doctoratul și cu care a învățat cot la cot pentru ca acesta să devină avocat, fiind apoi părăsită și silită se întoarce în satul natal. Neastâmpărată, „Domnișoara lapte acidulat”, cum era poreclită autoarea, locuiește o vreme în casa bunicii și are primele întâlniri cu vietățile și natura. Acestor momente li se prezervă prospețimea curiozității. Ni se mărturisește că „în genere, cunoașterea mi-a venit prin belele”: „În casă mă văd [...] lângă un goden încins pe care mi-am pus mâinile să le încălzesc și de pe care nu mai pot să le desprind. Palmele îmi sfârâie și eu sâsâi încet de durere, încercând să le desfac. Bunica era în camera de alături. A auzit ceva în neregulă, a venit repede, mi-a smuls mâinile de pe goden și zile în șir a uns cu vaselină carnea vie. Nu spunea nimic, dar aflasem: focul arde” (p. 36).

Spațiul se schimbă brusc. Suntem în Cotroceni, pe o stradă cu tei unde Sanda Golopenția și fratele ei pândesc întoarcerea de la școală a mamei, Ștefania Cristescu Golopenția, purtând la nesfârșit același palton bordo. Copiii adună „partea lor” din florile de tei și le pun la uscat pe ziare despăturite. Un borcan iscălit „Miorița”, pe care autoarea îl are în reședința din Providence, îi amintește de negustorul de iaurturi care venea pe strada Dr. Lister în perioada grădiniței și de drumurile cu tatăl prin Cișmigiu, unde hrăneau cu mămăligă și pâine uscată castorii și căprioarele grădini zoologice, ori plimbările prin Grădina Botanică convertite în compuneri pentru care „textul nu era niciodată criticat, drepturile de autor ne erau achitate generos” (p. 53).

Tonul ludic și efervescent, apanaj al copilăriei și vremurile care, în ciuda greutăților, păreau bune încep să pălească după arestarea neașteptată a tatălui, sociologul Anton Golopenția, urmată, la nici doi ani, de moartea acestuia în detenție. Într-un bilanț târziu, în fața mormântului de la Jilava, autoarea reușește să mai numere doar puține amintiri cu tatăl său, strânse până la vârsta de 9 ani. Registrul se schimbă într-unul tragic, în care incertitudinile se înmulțesc și culminează cu „ședințele de demascare” din timpul facultății. Autoarea, studentă la Filologie, trăiește zilnic

teama unei exmatriculări după deseale „sesiuni de completare a biografiei”, adevărate interogatorii pentru care își repetă acasă, la nesfârșit, declarațiile. Apar câteva figuri-surogat pentru cea paternă: Domnul Negru, care îi va vizita și sprijini constant familia, preluând o parte dintre atribuțiile părintelui dispărut, apoi folcloristul Mihai Pop, fost coleg al tatălui, care va veghea la început traiectoria profesională a tinerei.

De aici, volumul devine un șir de micromonografii intersectate: a Bucureștiului anilor '50-'60, a satului Breb (unde a mers de numeroase ori pe teren), a New Yorkului, a Institutului de Folclor, a Cimitirului Vesel de la Săpânța. Sunt evocați intelectuali ai vremii: Iorgu Iordan, Tudor Vianu, Mihai Bârlea, Monica Brătulescu, Ana Olos, lingvistul italian Lorenzo Renzi, scriitorul american Robert Coover. Este rememorată cu duioșie și grija „maternă” a „Maestrului” Al. Rosetti, care dădea telefoane pentru a-și ajuta colaboratorii să găsească un apartament sau un doctor bun sau Șerban Cioculescu stând în bibliotecă și bându-și cafeaua.

Prima parte se încheie, după jurnalele de călătorie din Spania, Mexic și Grecia, cu portretele fratelui și părinților și truda de a le reconstitui în volume opera împrăștiată în arhive și pivnițe.

Patria semnelor de întrebare

A doua parte a volumului conține 23 de interviuri ordonate cronologic, acordate în perioada 1996-2018. Temele orbitează în jurul culturii și a condiției românului în exil. Sunt atinse puncte precum adaptarea și racordarea unui individ educat în România la realitățile și societatea dintr-un spațiu cultural nou, pentru care, avertizează autoarea, va fi nevoie de negocieri permanente și „prefaceri [...] să-ți dai seama până unde accepți transformarea și pe ce zone vrei să rămâi neschimbat”, pentru a surmonta neajunsurile izolării din deceniile de comunism. Aparținerea la o cultură necunoscută sau receptată superficială sub semnul lui Dracula sau al Nadiei Comănești constituie un prim obstacol pentru un nou-venit: „Cultura română se zidise atât de

mult în granițele ei, încât nu se mai știa nimic despre ea. Când intelectualii români ajungeau în afara țării, erau niște indivizi fără identitate culturală, abordați și apreciați eventual pentru valoarea lor, dar nebeneficiind ca francezii, de pildă, de racordul la o cultură națională. Era o descoperire dureroasă pe care o făceam” (p. 483), „sentimentul pe care îl ai venind în America este că vii din găoacea protectoare a unei culturi. Un român când vine este un individ, el nu are alături o cultură care să-l propulseze în întâlnirea cu celălalt” (pag. 514). În câteva rânduri autoarea propune, pentru promovarea culturii române, mai întâi apelul la apartenența la grupul de culturi est-europene sau, fără a cultiva un spirit nostalgic, la culturile romanice.

Reconsiderarea trecutului este o altă temă și aduce ca exemplu „sacrosancta triadă” Cioran, Eliade, E. Ionesco care sunt uneori creditați ca „ghizi” culturali ai anilor '30, deși abia mai târziu aveau să contribuie efectiv la cultura din care făceau parte. În orice caz, aportul lor, spune autoarea, trebuie corelat cu al celorlalți din generație, cu tineretul muncitor și țărănesc, punându-se accent și pe alte categorii de intelectuali (istorici, sociologi, cercetători). Nu trebuie uitați nici oamenii ca Dimitrie Gusti, acele figuri deosebite care au știu să strângă în jurul lor „o generație care era la fel de împărțită ca și astăzi”. Sanda Golopenția consemnează întâlnirea de la Paris cu un Eliade de o naturalețe tinerească, comandând „*steak au poivre* și prepelește” și evocând cu nostalgie voioasă România tinereții sau reacționând „echilibrat, cu optimism amuzat, secondat de Rodica Ionesco, la profețiile negre ale unui Emil Cioran cărora li se asocia anxios și convins E. Ionesco” (pag. 637). Sunt oferite și trei scrisori inedite ale lui Eliade către Anton Golopenția, și două declarații, din arest, ale tatălui, despre profesorul de istorie a religiilor.

America este descrisă ca un loc al competiției agresive, unde chiar cuvântul „agresiv” are și o conotație pozitivă, pe care autoarea nu o bănuia înainte de emigrare: „Pentru cineva care venea din România anilor '80, America era o țară violentă”. De aici, România nu se vede neapărat

ca o cultură mică, ci mijlocie prin numărul de vorbitori, iar poezia este un criteriu important în această clasare.

Mai multe pagini de interviuri sondează eforturile depuse în răscolirea arhivelor pentru aglutinarea operei sociologului Anton Golopenția, arestat în Biblioteca Academiei și mort în închisoare. Alte pagini discută caracteristicile educației și specificul universităților americane, rezistența prin cultură în anii socialismului, imaginea României la revenirea în țară după 1989, munca pe teren în culegerea de folclor, motivele plecării din țară, degradarea limbii în spațiul public și elemente de lingvistică.

În fine, ultima parte cuprinde câteva texte fără valențe autobiografice sau memorialistice. Regăsim o prefață la volumul lui Vladimir Saxone, *Speranțe în întuneric. Memorii*, un mic studiu despre poetul Ovidiu și receptarea lui, o cronică la volumul *Fragment de istorie viitoare* al sociologului francez Gabriel Tarde, sau pagini despre poezia lui Gabriel Stănescu. Volumul se încheie, după peste 800 de pagini ca niște ramuri pline de rod, cu un captivant fragment despre „metabolismul poetic și societatea de consum”. Se face o adevărată apologie a poeziei care pulsează în fiecare și suntem îndemnați să descifrăm chiar și poezia „refugiată în anodin”, cu convingerea că „societatea de consum nu are – sau va putea avea vreodată – puterea de a distruge poezia interioară, câtă vreme nu anihilează viața însăși” (p. 830).

Titlul volumului, *Bulevardele vieții*, poate fi simbolul unui parcurs frânt, un traseu mereu mutat de soartă, când în țară, când în Franța, când în S.U.A. Autoarea își dezvăluie plăcerea pentru mersul pe jos, la pas, pe bulevardele corespondente vârstelor: bulevardul Ardealul (al copilăriei), 6 martie (din perioada facultății), Republicii (din timpul căsniciei), bulevardul Saint-Michel (din Paris, pe perioada bursei în Franța) și Blackstone (din Providence, marcând etapa americană). Nu vom scoate, însă, din calcul, pentru alegerea titlului, nici povestea muncitorului sărac de la Citroen din melodia *J'aime flâner sur les grands boulevards* a lui Yves Montand, pe care o asculta, cândva, la București, tânăra Sanda Golopenția. ■

Caiete critice.

File din istorie

Abstract

Articolul prezintă volumul *Cenzurat: Mircea Eliade în „Caiete critice”*, publicat de Editura Muzeul Literaturii Române, în 2019. Este vorba despre un număr monografic al revistei *Caiete critice* care ar fi trebuit să apară în 1988, dar forurile culturale din epocă nu au îngăduit acest demers, interzicând, totodată, revista. Recentul volum restituie conținutul numărului omagial consacrat de redacția *Caietelor critice* lui Mircea Eliade, care a putut fi tipărit în 1990. În sumar sunt prezenți 41 de autori, critici și istorici literari, scriitori și esești din generații diferite. Un spectaculos document de istorie literară care adună, în jurul operei lui Mircea Eliade, intelectuali aflați nu o dată, atât înainte de 1989, cât și după acest moment, în „tabere” opuse.

Cuvinte-cheie: *Caiete critice*, Mircea Eliade, istorie literară, restituiri

The article presents the volume *Censored: Mircea Eliade in “Caiete critice”*, published by the Museum of Romanian Literature Publishing House, in 2019. It is about a monographic issue of *Caiete critice* which should have appeared in 1988, but the cultural fora did not allow its release, while also suspending the magazine. The recent volume restitutes the content of the anniversary issue dedicated to Mircea Eliade by the editorial staff of the *Caiete critice*, which could only be published in 1990. The summary reveals 41 authors, critics and literary historians, writers and essayists of different generations. A spectacular document of literary history which brings together around Mircea Eliade’s work intellectuals from opposite sides both before and after 1989.

Keywords: *Caiete critice*, Mircea Eliade, literary history, restitutions

În preajma aniversării celor 40 de ani de existență a *Caietelor critice*, a fost restituit, grație Editurii Muzeul Național al Literaturii Române, într-o ediție de peste 300 de pagini, care imită structura volumelor colective, unul dintre numerele emblematice ale revistei: cel dedicat lui Mircea Eliade, în 1987, și interzis de forurile

culturale. De altfel, și publicația fusese suspendată în urma acelei inițiative. A putut să reapară abia în 1990, cu numărul despre Eliade. Datarea de pe copertă se întorcea la momentul blocării publicației: nr. 1-2/1988. (Dacă numărul *Caietelor critice* a fost oprit, în aceeași perioadă, la 15 decembrie 1987, căpăta bunul de tipar *Romanul adolescentu-*

lui miop, publicat sub egida Muzeului Literaturii Române, ca supliment al revistei *Manuscriptum...*)

Volumul intitulat acum, în 2019, *Cenzurat: Mircea Eliade în „Caiete critice”*, însoțit de un *Cuvânt-înainte* al criticului Eugen Simion, nu este o tipăritură anastatică, nici una îmbogățită iconografic, de tip carte-album. Sunt doar textele celor care au contribuit la alcătuirea numărului suprimat (sumarul respectând întocmai distribuția și organizarea revuistice), grupate în patru secțiuni: „Modelul «Eliade»”, „Evocări”, „Scriitorul”, „Savantul”. Plus un fragment din *Noaptea de Sânziene*, care beneficiază de o introducere a lui Ștefan Bănuțescu. (Arhitectură asemănătoare cărții *Timpul n-a mai avut răbdare: Marin Preda*, din 1981, datorată Magdalenei Bedrosian și lui Eugen Simion. Cu deosebirea că volumul consacrat autorului *Moromeților* nu fusese gândit în redacția unei publicații. Deși pot fi găsite și „proceduri” gazetărești; de pildă, criticul ieșean Constantin Coroiu, autorul unui dialog cu fratele prozatorului, mărturisește că s-a deplasat la Bacău, unde trăia Alexandru Preda, la îndemnul lui Eugen Simion. Prin urmare, o „directivă” cumva redacțională.) Numărul despre Eliade adună 41 de autori. Critici și istorici literari din generații diferite (Șerban Cioculescu, Al. Piru, Edgar Papu, Dumitru Micu, Eugen Simion, Liviu Petrescu, Cornel Ungureanu, Alexandru George, Radu G. Țeposu, Marta Petreu, Cristian Moraru), scriitori și esești din generații diferite (E.M. Cioran, Valeriu Anania, Marin Sorescu, Ana Blandiana, Adrian Păunescu, Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Mircea Mihăieș, Dan Stanca). Sunt și trei colaborări „transatlantice”, datorate unor universitari americani care au fost apropiați de Mircea Eliade (Joseph M. Kitagawa, MacLinscott Ricketts, Terry Alliband). Un text este retroactiv: cel al lui Virgil Ierunca, reprodus din revista *Limite*. (Prezența fostului „albatrosist” într-o publicație românească nu putea fi luată în calcul înainte de 1990, când numele lui Virgil Ierunca era adus în discuție doar în cazuri de... forță majoră, în pamflete sau articole care condamnau atitudinile exprimate de acesta la microfonul „Europei Libere”).

Absentează, din cartea tipărită de M.N.L.R., câteva rânduri redacționale care escortau reveni-

rea publicației, în 1990. Numărul dedicat lui Eliade se deschidea cu un text în care era prezentată urgisirea revistei de către „regimul criminalei dictaturi ceașiste”. Era, de asemenea, amintit faptul că „adulatorii lui Ceaușescu de la *Săptămâna*” au reclamat absența omagiilor politice din *Caiete critice*. (Tonul se sincronizează, în mod explicabil, cu retorica anticeaușistă a timpului.) În fine, era amintit faptul că în revistă „nu a fost pomenit nici măcar o dată” cuplul atotputernic. Iar acest memento se încheie cu un angajament programatic: „*Caiete critice* reapar în climatul libertății și democrației, constituind însăși expresia acestuia. Ele se vor strădui să folosească examenul intelectual lucid, spre a asigura o viață normală literaturii noastre. Ca și până acum, își vor deschide larg paginile scriitorilor tineri”. Se cuvine precizat și colectivul de redacție al numărului: Eugen Simion, Ovid. S. Crohmălniceanu, Mircea Iorgulescu, Ion Bogdan Lefter și Vasile Andru.

Ideea de a muta conținutul numărului despre Eliade al *Caietelor critice* într-o carte este binevenită. Nu am sentimentul că aș întrebuința un clișeu, chiar dacă reeditările sunt mai mereu oportune. (Păstrez și o marjă de eroare în legătură cu campaniile exclusiviste de marketing care privilegiază anumiți autori, retipăriți în ediții comandate de lux, aniversare ori chiar „sezoniere”, pentru a fi dăruite de Crăciun... De acord, o editură înseamnă, în cele din urmă, *business*, dar, uneori, parcă se exagerează cu vedetismul...) Revenind, „cartografierea” numărului menționat al *Caietelor critice* este o idee binevenită pentru că ar putea inaugura chiar o colecție. Sunt și alte numere – deloc puține – ale *Caietelor critice* care, cu un mic efort de editare, se pot oricând transforma în cărți de sine stătătoare. Este vorba, în fond, despre importante demersuri monografice. Nu cred că aș plusa socotindu-le indispensabile. Cum ar putea fi, de pildă, ignorat numărul din 1995 despre Ion D. Sîrbu, care îl „propulsa” pe scriitorul petrilean în canonul postbelic? Sau numărul din 1986 despre postmodernism, care „autohtoniza” acest curent, omologând, totodată, o „prosperă” direcție literară? Toate aceste *Caiete...* merită, neîndoielnic, asamblări similare volumului despre Eliade.

Ar fi, mai întâi, avantaje practice. Nu multe biblioteci adăpostesc colecții de periodice. Acum, cei interesați de numărul dedicat lui Eliade pot ajunge lejer la volum, care va intra în librării și în circuitul bibliotecilor publice. (E adevărat, cine ar fi ținut să aibă numărul propriu-zis al revistei la dispoziție îl putea procura destul de ușor și de pe rafturile anticariatelor ori ale „talcicurilor” *online*, la prețuri „mărunte”.) Alte inerente avantaje decurg din promovarea odiseei publicistice a numărului despre Eliade prin recenzii, însemnări, comentarii pe Facebook etc. de care se va bucura cartea. Sau cel puțin așa ar fi de așteptat. (Iar această expunere ar rememora și atmosfera fluctuantă a unei epoci.) Mă gândesc, forțând optimismul, și la eventuale impulsuri redacționale pe care ar fi de dorit să le declanșeze acest volum: poate că exemplul numărului dedicat de colectivul *Caietelor critice* lui Mircea Eliade îi va inspira pe unii diriguitori de gazete culturale să părăsească rutina sau blazarea, spre a-și revigora propriile tipărituri – destule, din păcate, anoste, încremenite în grele comodități, atunci când nu sunt atinse de meteahna spiritului „sectar”, cu sobre „ceremonii” cliențelare, sau de cea a partizanatului, cu obsecvi-oase heirupuri propagandistice.

La mai bine de trei decenii de la înfăptuirea numărului despre Eliade, nu-mi dau seama dacă interesul cititorilor se va îndrepta în mod prioritar spre protagonistul cărții, așa cum se va fi întâmplat în 1990. Ceea ce e explicabil. Portretul moral-intelectual al lui Mircea Eliade era, pe atunci, o „ofertă” în mare măsură inedită. Cunoașterea operei, a gândirii și a biografiei eliadești fusese vreme îndelungată supusă capriciilor regimului, ori de-a dreptul îngădită într-o perioadă. Liberalizările de după 1964 făcuseră loc și unor reeditări ori traduceri ale operei lui Eliade. Nicidecum, însă, în totalitatea ei. De altfel, Marian Papahagi semnală, în textul său din *Caiete critice*, „Câteva «teme» pentru o recuperare deplină”, penuria scrierilor eliadești în România aceluși timp, furnizând o comparație care nu putea decât să mâhnească (sau, dacă am exersa optica autorităților, să deranjeze): „Să mai amintim aici ironia (dar e numai ironie?) faptu-

lui că există în Japonia ediția operelor complete ale autorului, în timp ce suntem la o atât de mare distanță de acest nivel?”. În același număr al *Caietelor critice*, Alexandru Mușina atrăgea atenția, încă din titlul eseului său, „Aproximându-l pe Mircea Eliade”, asupra importanței de a rânduie creația cărturarului în plenitudinea ei: „Republicarea integrală a operei (științifice și beletristice) a lui Mircea Eliade este o condiție *sine qua non* a unei depline integrări, reintegrări a lui în cursul (de care s-a îndepărtat decenii bune) literaturii și culturii noastre. Nu vom putea stabili, fie și cu aproximații, cât de actual (și cum, și de ce) este Eliade înainte de a-l cunoaște în întregime”. Nu e exclus ca și aceste atitudini „revendicative” pe care și le îngăduiseră colaboratorii *Caietelor critice* să fi dus la oprirea numărului. Pretențiile lor – de bun-simț, altminteri – denunțau limpede o cultură încorsetată. Așadar, receptarea scrierilor lui Eliade în România socialistă era una lacunară. Acele apariții ocazionale par a fi fost mai degrabă mișcări strategice din partea regimului. Niște concesii profitabile. Cercetând cronologia tipăririi lui Eliade în țară din epoca socialistă, sesizăm două etape. Cea dintâi se petrece după 1968, când sunt tipărite romanele *Maitreyi* și *Nuntă în cer*, cu o prefață de Dumitru Micu, și antologia *La țigănci și alte povestiri*, cu un studiu introductiv de Sorin Alexandrescu. (Apariții precedate de publicarea în *Luceafărul* a unui interviu luat de Marin Sorescu lui Eliade la Paris, cu un an în urmă – dialogul a fost reluat de autorul *Descântotecii* în numărul interzis al *Caietelor critice*.) La puțină vreme după ce, condamnând invadarea Cehoslovaciei de către trupele Tratatului de la Varșovia, din care făcea parte și România, Nicolae Ceaușescu își câștigase, în Occident, prestigiul unui lider nealiniat dictatului moscovit. (Gest prin care secretarul general al PCR obținuse o largă popularitate. Atunci, încurajați de această opoziție față de hegemonia sovietică, se înscriseră în partid numeroși intelectuali, unii dintre ei, precum Alexandru Ivăsiuc, trecuți prin detenții politice.) Reputația mondială a lui Mircea Eliade putea fi de folos puterii de la București,

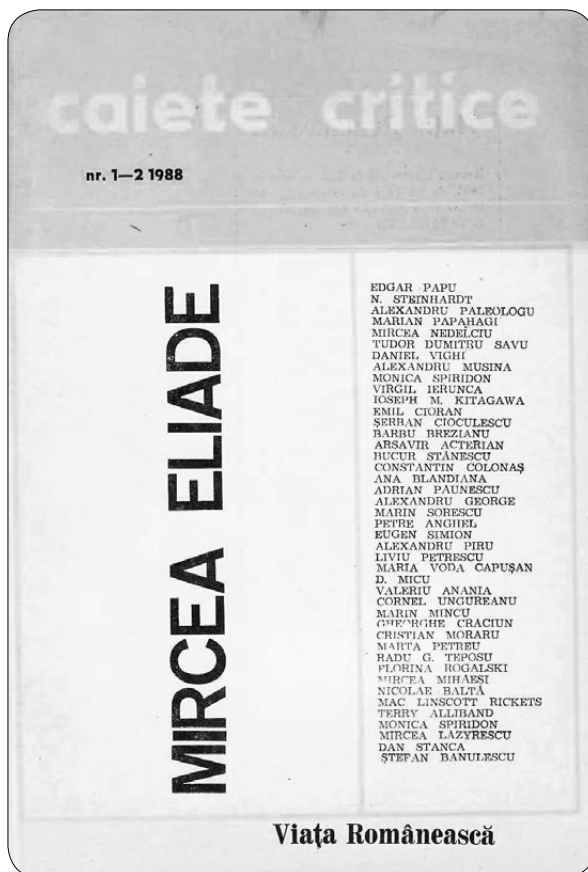
consolidându-i imaginea pozitivă. A urmat o intempestivă schimbare de macaz, cu înăsprirea ideologice din 1971, care, fără a prinde rădăcini prea adânci, cel puțin nu în zona literară, au adus, totuși, adieri ale dogmatismului. Eliade a fost abandonat. (În 1972, publicația *Toladot* din Israel lansa un dosar care arunca unele umbre asupra trecutului savantului.) A doua etapă a recuperării se produce după 1977. În 1978 este tradus studiul *Aspecte ale mitului*. La un an de la mișcarea Goma și revolta minerilor din Valea Jiului. (Gesturile protestatarii ale lui Paul Goma, campania pentru drepturile omului, care n-au scăpat de represaliile Securității, mobilizaseră presa vestică. Nu același ecou l-a avut răzmerița de la Lupeni, despre care se va afla cu întârziere.) Este posibil ca regimul să se fi întors la opera lui Eliade pentru a răspândi impresia unei normalități culturale; criticile emigrației la adresa politicii lui Nicolae Ceaușescu se intensificaseră. (Succesul dobândit în 1968 de conducătorul român începuse să se deterioreze...) Odată cu *Aspecte ale mitului* a pornit un șir semnificativ de restituiri eliadești. (Chiar primul număr al *Caietelor critice*, din noiembrie 1979, când revista era suplimentul *Vieții Românești*, găzduiește câteva fragmente – traduse – dintr-un jurnal al lui Mircea Eliade. De asemenea, într-o anchetă a revistei *Teatrul* privind noutățile stagiunii 1979/1980, secretarul literar al Naționalului din Târgu Mureș, Zeno Fodor, evidențiază, la Secția Română, piesa *Ifigenia* de Mircea Eliade, „un eveniment repertorial”). În orice caz, publicarea lui Eliade putea fi întrebuintată ca un contraargument în privința cenzurii care funcționa în România. Se pot „roda” destule speculații. În orice caz, aceste apariții au fost primite cu aviditate de public. Într-o cronică din paginile *Ramurilor*, consacrată, în februarie 1979, volumului *Aspecte ale mitului*, Marin Sorescu pomeneste „un prieten, care se înghesuise două zile la librărie, ca să prindă cartea”. Eugen Simion evocă, în *Cuvântul-înainte* al cărții-revistă, coada care se formase la librăria „Eminescu” din Capitală când apăruse culegerea de nuvele eliadești *În curte la Dinios* (1981): „Cum pregătisem acest

volum, cu acordul lui Mircea Eliade (care a scris și o prefață) și cu acceptul lui Marin Preda (disparut și el în 1980), m-a interesat această reacție a publicului bucureștean – foarte variat și nu cu necesitate intelectual – pentru acest scriitor pe care cenzura românească ba îl interzicea, ba – pentru scurte intervale de timp – îl accepta”.

Poate că aceste oscilații sunt cel mai bine ilustrate de istoria unui interviu. De fapt, de aventura la care se înhămasă Adrian Păunescu în strădania de a-l „repatria”, printr-o substanțială convorbire, pe Mircea Eliade. O ambiție care i-a adus poetului neplăceri pe termen lung. În textul *Infinita goană a lui Mircea Eliade* din *Caiete critice*, Barbu Brezianu semnalează supărarea pricinuită savantului de tânărul scriitor: „Aducându-și apoi aminte – brusc începe a vitupera împotriva unui confrate bucureștean care – stăruind să-i acorde un interviu – își călcăse cuvântul de onoare și promisiunea făcută, trunchiindu-i vorbele – altfel apărute în *Contemporanul* de cum el le rostise. «Mi-a promis: ori că îl publică integral, ori deloc. Omul e neserios.» Am căutat să-l îmbun, istorisindu-i că așa chiar, trunchiat, cititorii au savurat cu o imensă bucurie interviul, care a constituit de altfel și primul lui contact cu noua generație”. După apariția convorbirii, în martie 1972, Mircea Eliade a reclamat, la *Europa Liberă*, omisiunile din dialog, incriminându-l pe autorul interviului, cu care stabilise, în SUA, că dialogul fie va fi publicat întreg, fie nu va fi publicat deloc. Ce nu se știe îndeajuns este că, între timp, Adrian Păunescu căpătase dezlegare pentru tipărirea – chiar și amputată – a interviului. În toamna lui 1971, Sorin Alexandrescu, nepotul savantului, îi trimitea, de la Amsterdam, prietenului său Adrian Păunescu, la București, o scrisoare. Expeditorul plecase în Olanda pentru a ține un curs de poezie română contemporană și se văzuse de curând, în Capitala Franței, cu Mircea Eliade, întâlnire amintită în misivă. Se poate ușor deduce, din rândurile lui Sorin Alexandrescu, că discuțiile pariziene vizaseră și interviul. Și se poate la fel de ușor deduce că, luând act de noile orientări culturale din România, savantul consimțise ca dialogul să apară și într-o versiune diminuată: „Mircea [Eliade] e foar-

te fericit că există, chiar și teoretice, șanse pentru ca interviul să fie publicat; dacă se poate integral, cu atât mai bine, dacă se poate numai parțial, tot e bine, pentru că important este (îl citez) ca preocupările și scrierile lui să fie cunoscute”. Păcat că această epistolă, pe care poetul a publicat-o, peste ani, în revista *Flacăra lui Adrian Păunescu*, pentru a se apăra de atacurile unor „binevoitori”, încă este eludată. Ce secvențe fuseseră însă eliminate din dialog? Cele în care Eliade vorbea despre Nae Ionescu. Adrian Păunescu va lămuri și cine a cenzurat acele pasaje: Dumitru Popescu. Poetul relatează, în textul „Linșaj stereo. Atacat și pentru Eliade”, din 2008, care cuprinde și scrisoarea lui Sorin Alexandrescu, de ce demnitarul comunist hotărâse îndepărtarea unor secvențe: „Intellectualul care mi-a tăiat acele paragrafe mi-a spus un lucru pe care eu, atunci, nu l-am crezut, și anume că, măcar la începutul unei noi cariere a numelui lui Mircea Eliade, în presa română, trebuie să-l ferim de ceea ce cominterniștii din conducerea partidului îi tot spun lui Nicolae Ceaușescu despre Mircea Eliade, pe care îl acuză că a fost elevul lui Nae Ionescu și că a frecventat mișcarea legionară. [...] Repet, nu puteam crede, în 1972, că va putea fi culpabilizat un scriitor și filosof de talia solitarului de la Chicago, pentru că îi fusese elev lui Nae Ionescu”. Păunescu relevă, în același articol, și antipatia pe care și-a atras-o, cu acest interviu, din partea unor fruntași ai partidului: „M-au înjurat atunci diverși ilegaliști. Din acel martie 1972, raporturile bune pe care le aveam cu Gogu Rădulescu s-au înrăutățit brusc, iar Leonte Răutu, Miron Constantinescu, János Fazekas și chiar și unii lideri ai propagitului internaționalizant de la București m-au considerat, de atunci încoace, extremist de dreapta, începând să-i strige lui Ceaușescu, pe aeroport, că «Păunescu urlă cu lupii» și că «vrea să-l aducă pe Eliade în țară, Eliade care, cu legionarii lui, a luptat și fizic împotriva noastră, a comuniștilor»”.

Totuși, convorbirea a putut să apară fără sincope în ediția a II-a, din 1979, a volumului *Sub semnul întrebării*, în care Adrian Păunescu își strânsese interviurile. (Cum precizam, odată cu *Aspecte ale mitului*, apărut în 1978, „debuta” o



altă etapă de recuperare a scrierilor eliadești. Dialogul avea, în aceste condiții, cale liberă...) Nu a fost – acesta – cel dintâi interviu al lui Eliade în România socialistă. Notam mai sus că Marin Sorescu îi luase savantului un interviu la Paris, în 1967, care avea să fie publicat, peste ceva vreme, în paginile *Lucașfăurului*. Un dialog convențional, „minimalist”, cu întrebări uzuale, spre deosebire de cel izbutit de Păunescu, care îl ducea departe pe Eliade...

Aceasta era, așadar, receptarea lui Eliade în 1990. Una, cum am văzut, fragmentară. Între timp, scrierile sale au îmbogățit patrimoniul literar, iar numele lui a devenit încă o dată controversat, punând în paranteză o operă proeminentă. Acum, cartea *Caietelor critice* stârnește interesul prin altceva. Miza volumului mi se pare aceea a fixării unui moment cultural. Autorii așezați pe copertă atrag ei înșiși atenția. Sunt laolaltă, în jurul lui Mircea Eliade și al posterității acestuia, Edgar Papu, Eugen Simion, Mircea Mihăieș, Adrian Păunescu, Virgil Ierunca, Alexandru George, Marin Sorescu... Derutante, să recunoaștem, vecinătăți! Nu e locul unei cronici a divergențelor care i-au separat, după insurecția decembristă, pe câțiva dintre cei enumerați. (Alții fuseseră și înainte de 1989 în tabere diferite.) Să amintesc, totuși, că notorietatea lui Edgar Papu gravitează, pe nedrept, în postsocialism, mai ales în jurul rolului de magistrul al protocronismului (o discuție nuanțată, fără înverșunări și prejudecăți, despre orizonturile „infamei” teze a câtorva întâietăți românești n-ar fi, poate, de lepădat, pentru a vedea ce voia Edgar Papu să demonstreze în *Din clasicii noștri* și dacă nu cumva repercusiunile nefaste pe care le-a avut teoria sa nu au fost provocate de o rostogolire excesivă, deformantă a argumentelor cărturarului...). Să amintesc, apoi, că Virgil Ierunca s-a impus în conștiința publică printr-o drastică *Antologie a rușinii*. Să amintesc că Adrian Păunescu a fost anatemitizat până la sfârșitul grăbitei sale vieți (dar și dincolo de ea) pentru că și-a pus talentul în slujba regimului ceaușist (ocolindu-se faptul că același talent a fost de folos, tot în acei ani, multor cauze importante, dintre care destule păreau de la bun început pierdute). Să amintesc că Mircea

Mihăieș, autorul unor cărți remarcabile, s-a specializat într-o publicistică agresivă, adesea resentimentară (îngheșuindu-l cu obstinație pe Eugen Barbu în articolele sale, spre a propaga atitudinile nocive ale acestui scriitor, pare să fi împrumutat ceva din truculența autorului *Princepelui*). Multe ar fi de aminit... Și din această perspectivă, cartea e un spectaculos document de epocă. Și mai e ceva care cred că stârnește curiozitatea cititorilor de azi. Modul în care scriseseră toți acești autori – exceptându-l, firește, pe Virgil Ierunca, adăugat sumarului în 1990 – despre Mircea Eliade într-o perioadă în care, cum precizam, numele savantului sporea vigilența forurilor. (Pentru că textele fuseseră elaborate în 1986-1987.)

Destule contribuții merită comentarii amănunțite. Revista se deschide cu un articol al lui Edgar Papu, care exaltă „gigantismul” lui Mircea Eliade, pus alături de cel al lui Cantemir, Hasdeu, Eminescu, Iorga. Formulă rebarbativă, dar, paradoxal, benefică până la un punct. „Gigantismul” vehiculat de Edgar Papu ar fi un echivalent al erudiției, al vocației enciclopedice. Termeni „letargici”, care și-au diminuat, în timp, impozanța. Or, „gigantismul” împrăștie monotonia protocolară a sinonimelor sale de tradiție. Aș interpreta excentrica găselniță a lui Edgar Papu – care nu și-a avut „premiera” în articolul din *Caiete critice* – ca pe o *rebrand-uire* a universalismului. Din acest punct de vedere, ostentanția „gigantismului” are un efect publicitar, menit să împrășteze dimensiunea universalistă a câtorva creatori români. Ceea ce nu e rău. Numai că asemenea simbolistici grandilocvente riscă să dezvolte – și au dezvoltat – tot felul de intemperanțe. (Autoritățile timpului n-au fost sensibilizate de „gigantismul” lui Eliade, blocând numărul *Caietelor critice*...) Pe de altă parte, vârfurile unei culturi nu se legitimează doar prin „gigantism”. Maiorescu, de pildă, nu avea impetuzitatea universalistă a lui Hasdeu. Însă influența mentorului „Junimii” în modernizarea literaturii române este – utilizez un truism – esențială. La fel, cea a lui E. Lovinescu.

Un studiu consistent despre publicistica lui Eliade semnează criticul și istoricul literar Dumitru Micu. Este, presupun, și materialul care

stârnește, astăzi, cea mai mare curiozitate în privința abordării subiectului. Pentru că publicistica reprezintă un teritoriu cu porțiuni problematice al creației eliadești. Explorând acest teritoriu, Dumitru Micu trebuia să cuprindă și unele entuziasme reprobabile ale scriitorului. Înainte de a vedea cum a înfățișat criticul respectivele secvențe, să notez că autorul monografiei „*Gândirea*” și *gândirismul* reliefează o preocupare a savantului discutată adeseori în trecut: „Colaborarea la periodice, începută la etatea de paisprezece ani, cu articole și reportaje în *Ziarul științelor populare și al călătoriilor*, și continuată întreaga viață, îl exprimă însă în modul cel mai semnificativ. Mircea Eliade a fost – prin predestinare – nu numai romancier, savant, gânditor, ci și ziarist”. Articolele lui adăpostesc, precum se știe, și atașamente legitime, pe care istoricul literar le semnalează într-o manieră aluzivă: „A scris admirativ despre «aristocrația» tineretului de dreapta, omagiind nominal pe unii dintre militanți”. (Dumitru Micu oferă și o bibliografie. Nu întotdeauna sunt redactate și titlurile unor articole cu încărcătură politică. Acest „camuflaj” era, probabil, izvorât din prudență, pentru a nu periclita soarta revistei. Afișarea titlurilor cu pricina ar fi putut atrage atenția celor de care depindea ieșirea în lume a revistei. Probabil din aceleași rațiuni „preventive”, lipsește textul „confesiv” *De ce cred în biruința mișcării legionare*, din *Buna vestire*, adeziune pe care Eliade o va dezminți mai târziu, susținând că nu i-ar fi aparținut.) Criticul înțelege aspirațiile, crezurile și frământările tânărului Eliade. Înțelege, cu un termen pretențios, *Weltanschauung*-ul acestuia. Înțelege, apoi, epoca. Nu caută să judece trecutul savantului, ci îi cântărește „conspirativ” artieria. („Conspirativ”, pentru că o investigație liberă, cu toate cărțile – mă rog, articolele – pe masă, nu era posibilă în epocă.) Fără a mușamaliza derapajele lui Eliade, Dumitru Micu caută în această publicistică obsesiile și elanurile spirituale care l-au acaparât pe savant.

Închei această însemnare cu mărturia lui Adrian Păunescu, care descrie „sejurul” său la Chicago, de la începutul anului 1971, când postul era bursier în SUA. (Atunci, de altfel, va

realiza celebrul interviu.) Adrian Păunescu surprinde asceza intelectuală a gazdei sale și dimensiunea modelului cultural întruchipat de savant: „Amintirile mele despre Mircea Eliade sunt întrecute în intensitate, ori de câte ori încerc să le scriu, de cumplita durere că marele scriitor și învățat nu se poate odihni acasă. Mai ales că eu știu cât a vrut el să vină acasă. Avea, așadar, 64 de ani și muncea enorm. M-a invitat și am stat o lună ca invitat al lui, exact în casa în care trăise el, împreună cu puternica și credincioasa lui doamnă, la venirea în America. Am stat acolo împreună cu Constanța Buzea în ianuarie 1971. Îl vedeam de mai multe ori pe zi și pot spune că forța lui era munca lui. Preda la Universitatea din Chicago, avea seminarii la Universitatea din Chicago, de care era plătit regește. Venea acasă, se odihnea puțin, mânca în fugă și pleca la birou. De două ori pe zi pleca la birou ca să citească și să scrie. Aceasta, zilnic. Era un profesionist al spiritului, era un incoruptibil al spiritului. Nu credea că, dacă are geniu, are totul. România a avut mulți scriitori talentați, uneori chiar geniali, care au crezut că asta ajunge. Eliade avea geniu, dar și muncea. Nu-i păsa că are geniu, se simțea obligat să muncească. Nu pierdea vremea cu colegi de beție sau de cancanuri. Se temea de moarte și o îndepărta de el muncind”.

Volumul *Cenzurat: Mircea Eliade în „Caiete critice”* constituie un document de epocă. (Tocmai din acest motiv, e de neînțeles „înavușirea”, în carte, a textului Martei Petreu cu un fragment ulterior. Ar fi trebuit păstrat conținutul numărului de revistă...) Redescoperim, în acest document de epocă, statura unui mare cărturar, dar redescoperim, în egală măsură, un deosebit „instantaneu” cultural, în care scriitori din generații diferite și de orientări diferite sunt împreună, spre a omagia – nu fără spirit critic – personalitatea lui Mircea Eliade. Fusesse, însă, o iluzie a redacției că un astfel de gest va putea fi tolerat... Autoritățile timpului nu au fost de acord ca intelectuali atât de diverși să se găsească în același sumar, omagiindu-l pe Mircea Eliade. Omagiile, în acele vremuri în care scriitorii nu mai puteau avea fotografia pe coperta volumelor, erau „rezervate” altcuiva. ■

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

Un dialog din 1980 cu Nicolae Manolescu despre Arghezi

Abstract

Cu prilejul centenarului nașterii lui Tudor Arghezi, în 1980, revista *Familia* a găzduit un consistent dialog purtat între doi dintre cei mai de seamă reprezentanți ai criticii literare românești postbelice: Eugen Simion și Nicolae Manolescu. Dialogul reprodus în acest număr dublu al *Caietelor critice* marchează și o altă aniversare: Nicolae Manolescu a împlinit, la 27 noiembrie a.c., o vârstă „rotundă”. Dincolo de circumstanțele festive care au impulsioneat schimbul de idei „argheziene” atunci și justifică acum republicarea, convorbirea are o miză care depășește orice conjunctură. Eugen Simion și Nicolae Manolescu discută despre poezia, proza, dar și pamfletele lui Tudor Arghezi, despre contestările și redescoperirea autorului *Florilor de mucigai*, precum și despre ecourile pe care le-a răspândit opera argheziană în critica literară. Nu se fereșc nici de analiza spontană a unor fragmente argheziene, împărțind opinii, despărțindu-se în viziuni. Dialogul dintre Eugen Simion și Nicolae Manolescu reprezintă, în ultimă instanță, o pledoarie pentru dezbateră de idei, un model de autentic dialog critic.

Cuvinte-cheie: Tudor Arghezi, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, dialog, literatură română, istorie literară, spirit critic, influențe

To celebrate Tudor Arghezi's birth centennial in 1980, *Familia* magazine hosted a consistent dialogue between the two most representative Romanian literary critics of the postwar period: Eugen Simion and Nicolae Manolescu. The dialogue reprinted in this double issue of *Caiete critice* marks yet another anniversary: Nicolae Manolescu turned 80 on November 27th 2019. Beyond the festive circumstances that triggered the exchange of ideas about Arghezi back then and justify the reprinting today, the conversation has a scope and purpose that goes beyond context. Eugen Simion and Nicolae Manolescu talk about Arghezi's poetry, fiction as well as pamphlets, about the times when Arghezi was heavily contested and the rehabilitation of the one who wrote *Flori de mucigai*, and also about the effects of Arghezi's writings on literary criticism. The two dialogue partners don't avoid the spontaneous analysis of some excerpts from Arghezi's works, sharing the same opinion regarding the texts or, on the contrary, diverging in some points of view. The dialogue between Eugen Simion and Nicolae Manolescu ultimately represents a plea for debate, a sample of an authentic critical dialogue.

Keywords: Tudor Arghezi, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, dialogue, Romanian literature, literary history, critical spirit, influences

Argument

Tinerii mei colaboratori Andreea Teliban și Alexandru Dumitriu au descoperit, cercetând presa literară postbelică, un dialog cu Nicolae Manolescu (din 1980), de care uitasem completamente. L-am recitit, după atâta vreme, și constat că nu s-a învechit de tot. Așa că, la sugestia tinerilor citați mai înainte, îl publicăm în numărul din Caiete critice care aniversează 40 de ani de apariție. Facem acest lucru pentru a marca – cât de cât – istoria prin care am trecut, în aspectele ei subiective. Nicolae Manolescu a împlinit, recent, 80 de ani de existență. Este un prilej, reluând acest vechi și amical dialog despre critica literară, să trec peste relațiile noastre actuale (sublime, dacă n-ar fi așa cum sunt) și să marchez această dată importantă din biografia prietenului meu de dialog, urându-i ani buni și drepecți.

E.S.

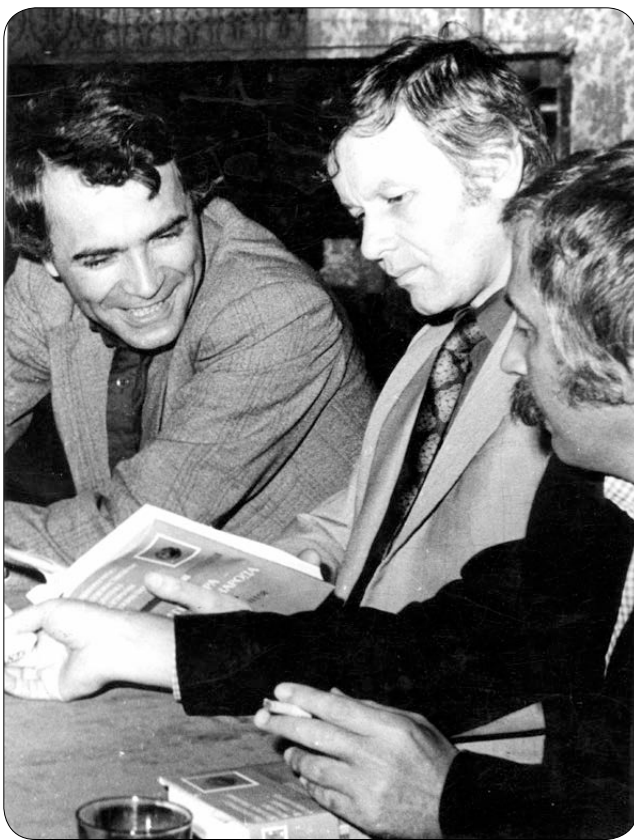
10 decembrie 2019

Eugen Simion: Aș vrea să citez, la începutul discuției noastre, un pasaj din Vladimir Streinu. Este vorba de articolul lui despre Arghezi, cuprins în volumul *Pagini de critică literară*. „Ceea ce rămâne nou – zice Vladimir Streinu – este forța hugoliană de expresie a lui Arghezi pe care îl cumpănesc exclusiv ca geniu verbal.” Această frază a fost reluată, sub diverse forme, de foarte mulți comentatori. Ea fusese formulată prima dată, am impresia, de Ion Barbu, în cunoscutul pamflet. În cele din urmă ideea a fost acceptată de o întreagă generație de critici, critici străluciți, de altfel, aceia care au luptat pentru impunerea lui Arghezi în literatura noastră. Ei au văzut în Arghezi un geniu verbal, un mare geniu verbal. Întrebarea pe care ți-aș pune-o și, în fond, tema pe care aș vrea s-o discutăm astăzi este în ce măsură această opinie s-a schimbat, dacă pentru noi, criticii de după 1960, Arghezi a continuat să rămână un geniu verbal sau, cum am încercat să dovedesc odată, Arghezi devine tot mai mult un poet al profunzimilor?!

Nicolae Manolescu: M-am gândit la lucrurile acestea scriind acum câțiva ani un articol despre Arghezi și am impresia că, fiind vorba de critica argheziană, ea se împarte destul de limpede în două mari etape. Începând cu Lovinescu și cu criticii de dinainte de război, care au scris despre Arghezi, și culminând cu cartea lui Șerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Arghezi*, din 1946, avem o primă etapă

pe care, oricât de curios ar părea, eu aș pune-o sub semnul reticenței față de Arghezi. Spun curios, pentru că, recitind astăzi pe Călinescu sau pe ceilalți critici de dinainte de război, și exceptând pe denigratorii cunoscuți, putem să rămânem cu impresia că ei l-au priceput pe Arghezi din prima clipă și l-au socotit un foarte mare poet. Lovinescu, cum știi, îl socotea sinteza modernismului cu tradiționalismul (în *Istoria literaturii române contemporane*, din 1937) și, în general, aprecierile lui erau favorabile. Dar pun sub semnul reticenței această critică pentru că maximum de elogiu care i se aducea atunci lui Arghezi era tocmai acela al genialității lui verbale. Toți au fost frapați de bogăția și de varietatea limbii lui Arghezi, de continentul acesta lingvistic pe care el îl explora pentru prima dată. După o perioadă în care Arghezi a dispărut din critică, perioadă inaugurată de articolul lui Sorin Toma din *Scnteia*, *Poezia putrefacției sau putrefacția poeziei*, în care mai nu s-a scris despre el decât ca să fie socotit expresia decadentismului, pe la sfârșitul anilor '50 Arghezi a fost redescoperit. Și cred că acest al doilea moment continuă și astăzi, într-un fel și ca reacție, nu la critica antebelică, ci la absența de critică și la denigrarea din deceniul al șaselea. Arghezi a devenit dintr-o dată, ca și Eminescu de altfel, un poet total, în care se regăseau toate formulele de poezie, cea mai debordantă imaginație și nu numai o limbă extraordinară,

dar și o profunzime filosofică, sau de altă natură, la fel de remarcabilă. Poetul a devenit o instituție națională. Această critică, sesizabilă foarte bine, de pildă, în cartea lui Dumitru Micu despre Arghezi de acum mai bine de zece ani [*Opera lui Tudor Arghezi. Eseu despre vârstele interioare*, 1965, n. red. *Caiete critice*], cred că își atinge și ea punctul culminant în cartea lui Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, apărută anul trecut. Este o critică, aș spune, aproape encomiastică, în care Arghezi apare atât de covârșitor sau privit ca un vârf de munte atât de extraordinar, încât criticii încep să aibă dificultăți în ascensiune. Rezervele sunt minime, nu numai că poetul nu mai este contestat, și nici nu trebuie contestat, fiindcă e neîndoielnic un mare poet – dar chiar și observațiile cele mai mărunte, rezervele cele mai inocente, de care sunt pline articolele lui Lovinescu sau ale celorlalți, ale lui Șerban Cioculescu însuși, care a fost un mare zelator al lui Arghezi, au dispărut fără urmă.



Nicolae Manolescu, Eugen Simion și Gabriel Dimisianu

Arghezi și poezii generației '60

E. S.: Cred că ai deplasat discuția în planul spiritului critic. Dă-mi voie s-o reiau de acolo de unde ai părăsit-o. Sunt de acord cu tine că Șerban Cioculescu încheie o etapă, o etapă în care, în chip foarte curios, critica estetică luptă pentru a dovedi că Arghezi nu este un poet obscur. După 1960, Arghezi începe să fie, totuși, contestat, de către tinerii poeți, mai ales, nu pentru obscuritatea, ci pentru claritatea poeziei lui. Acolo unde generația anterioară vedea încifrare, obscuritate, poezii de după 1960 văd o prea mare limpezime. Versurile par prea clare, prea anecdotice. Acesta este un aspect. Al doilea ține de oscilațiile spiritului critic. După 1956, atunci când Arghezi revine în actualitatea literară, critica vrea să dovedească că Arghezi este un poet care se poate împăca cu valorile estetice și morale ale lumii noastre. Efortul criticilor este de a dovedi că Arghezi nu este un poet mistic, că ideea de

dumnezeire, de pildă, se identifică total cu ideea de adevăr. Critica săvârșește un act de reducere, de simplificare a lirismului, ca să faciliteze pătrunderea lui în literatura contemporană. O carte care, după părerea mea, merită să fie citată, pentru că oferă viziunea poate cea mai coerentă pe care un critic cu o formație marxistă a adus-o în interpretarea fenomenului arghezian, este cartea lui Crohmălniceanu. Am răsfoit-o de curând și mi-am dat seama că, deși au trecut aproape 20 de ani de când a fost scrisă [*Tudor Arghezi*, 1960, n. red. *Caiete critice*], ea își păstrează actualitatea. E bine scrisă și cuprinde soluții critice ce pot interesa în continuare. Mai este un aspect pe care aș vrea să-l discutăm. Impresia mea este că în această critică encomiastică a pătruns, totuși, o anumită neliniște, un anumit spirit de contestație, și această contestație a venit, repet, în primul rând de la poeți. Miron Radu Paraschivescu spunea că poezia mare română începe cu litera B, nu

cu litera A. El este, apoi, autorul unui eseu dur despre Arghezi.

N. M.: Da, numai că asta nu era o critică, era doar o intervenție orală împotriva lui Arghezi, și, în plus, Miron Radu Paraschivescu nu-l iubea pe Arghezi din motive mai puțin literare, și mai mult de ordin personal.

E. S.: E adevărat, însă și această butadă exprimă o stare de spirit. Ea s-a manifestat după scurta perioadă de regalitate a lui Arghezi. După tăcerea lui de aproape un deceniu (o tăcere foarte elocventă), Arghezi a revenit, cum știi, în câmpul poeziei, și a publicat enorm. Abundența lui lirică a început, de la un punct, să plictisească. Când, în *Scritori români de azi* (volumul II), mi-am propus să scriu despre cele 20 de volume publicate de Arghezi după război și am consultat critica, am constatat că se scrisese în realitate foarte puțin despre Arghezi, vreau să spun: foarte puțin profund. Majoritatea articolelor erau ocazionale. Nimeni nu credea cu sinceritate că poetul a putut atinge piscurile din literatura lui anterioară. Or, cine citește cu atenție cele peste 10 volume de versuri descoperă un Arghezi profund. Nu zic cel mai bun Arghezi, dar o parte din ce-a scris el mai original se află aici. Receptarea lui Arghezi este foarte oscilantă și pune întotdeauna în dificultate pe cei care vor să-l reconstituie, așa cum facem noi acum.

N. M.: Dacă tot am atins această chestiune în treacăt, hai să ne repunem întrebarea pornind și de la natura verbală a geniului arghezian, care a frapat mai întâi și care, acum, nu se mai află în primul plan al criticii, cum spuneai, și să ne întrebăm și noi dacă este Arghezi un poet obscur. Sau dacă nu cumva această întrebare pusă de criticii de dinainte de război și căreia Ș. Cioculescu i-a dat un răspuns în '46 a devenit lipsită de sens astăzi.

E. S.: Dacă-l comparăm pe Arghezi cu poeții tineri de astăzi, Arghezi este un poet aproape clasicizant. În orice caz, obscuritatea lui – asta a dovedit-o și Călinescu, și a dovedit-o și Șerban Cioculescu – nu este de substanță. Arghezi nu este un poet încifrat. Arghezi este un poet dificil, dar nu un poet obscur. El își construiește o

mitologie a aproximației, folosind cu o maximă luciditate toate ambiguitățile limbajului (din sfera vocabularului și a sintaxei). El își tratează – un termen imposibil pentru poezie – tema.

„Odrasla vie-a crimei tuturor”

N. M.: Da, ai dreptate, deși ici-colo mai apar versuri care, pe cât știu, nu au fost niciodată satisfăcător descifrate. Chiar în poezia *Testament*, care se găsește de multă vreme în manualele de școală, există un asemenea vers, al cărui înțeles eu l-am folosit ca un fel de întrebare încuetoare la o întâlnire cu elevii și profesorii de limba română de la un liceu din București și l-am pus și la examene studenților. Este ultimul vers din cele trei pe care le citez acum:

„Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Și izbăvește încet, pedepsitor,
Odrasla vie-a crimei tuturor”.

Ce este această *odraslă vie a crimei tuturor*? Aceasta este întrebarea. Este un vers de care m-am izbit adesea și căruia, într-o analiză pe care am făcut-o de curând poeziei *Testament*, am încercat să-i dau o explicație.

E. S.: Acesta este, într-adevăr, un vers dificil, un vers cu mai multe învelișuri, dar nu un vers obscur. O interpretare se poate da, nu este un vers inexplicabil.

N. M.: Nu, versul acesta n-a fost explicat niciodată. Am parcurs de curând critica *Testamentului* ca să constat că explicația era mai degrabă eludată, adică se spunea că e vorba de poezie ca revanșă care izbăvește pedepsitor – aici este un mic paradox arghezian, a izbăvi pedepsind –, dar o referire specială la acest vers n-am găsit nicăieri. Ce semnifică această *odraslă vie a crimei tuturor*? Dacă este poezia, cum ne dă de înțeles, de pildă, Ov.S. Crohmălniceanu, de ce este poezia *odrasla vie-a crimei tuturor*? Și care este crima?

E. S.: Arghezi are geniul de a construi asemenea sintagme. Am citit undeva că Arghezi a fost rugat să lămurească un vers și el a refuzat, spunând că nu știe ce-a scris, și dacă versul este neînțeles, nu este nici o rațiune ca el să fie făcut

înțeles. Refuz, evident, strategic. Neînțelegere cu multe înțelesuri. Versul înțeles prea ușor îmbătrânește repede. Longevitatea versului nu este fără legătură cu ambiguitatea lui.

Învelișurile simbolului

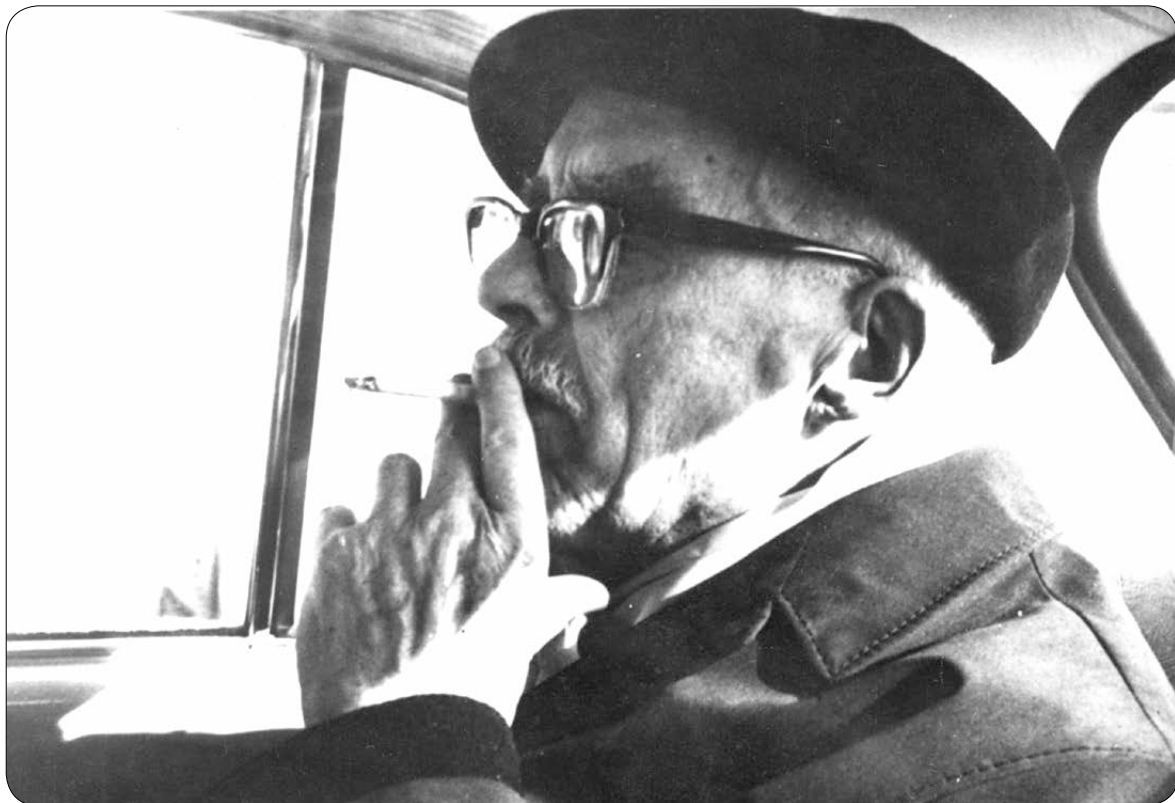
N. M.: Ș. Cioculescu a dovedit foarte bine că maximum de obscuritate la Arghezi provine din ambiguitatea vocabularului folosit și, rarisim, din anumite inversiuni sintactice. În ce privește dificultatea lui Arghezi, ea există și eu aș lega-o de tipul de expresivitate a poeziei lui. Îngăduie-mi o paranteză. Ce este, de fapt, expresivitatea poetică? Există foarte multe definiții și încercări de a o socoti fie o abatere de la limbajul comun, fie o invenție a unui alt fel de limbaj, fie o anumită funcție dată limbajului și așa mai departe. Eu mă folosesc de următoarea metaforă personală: expresivitatea rezultă din aplicarea unei anumite „forțe” de către poet într-un punct sau în altul al limbii. Limba folosită la un moment dat se află în stare de echilibru. Așa cum, să spunem, în sistemele fizice, în sistemele chimice, există o anumită tendință a naturii către echilibru (menținerea atomilor, de pildă, în moleculă într-o anumită structură echilibrată sau a electronilor în jurul nucleului în atom), tot așa există și în limbaj, în limbajul general, o tendință de menținere a echilibrului. În momentul în care, printr-o forță oarecare, chimistul intervine asupra legăturii dintre electroni și nucleu, să spunem, determinând modificarea ei, atunci se produc niște degajări de energie înăuntrul atomului respectiv. Tot așa și în limbajul poetic. Cea mai mică intervenție a poetului asupra acestor structuri naturale echilibrate produce o dezechilibrare și o degajare de energie. Această degajare de energie este ceea ce numim expresivitate poetică. Dar un poet poate aplica forța aceasta într-un domeniu, iar alt poet în alt domeniu al limbajului. De pildă, mi se pare că domeniul în care Ion Barbu aplică forța dezechilibratoare și creatoare de expresivitate este acela sintactic. Există un anume laconism al lui Barbu, mult mai important în expresivitatea poeziei lui, să spunem, decât cuvintele din

matematică pe care el le folosește: durerea *divizată* sau, în strofa finală din poezia *Grup*, acea formulă matematică pretinzând o anumită educație a lectorului. Odată explicația acestor cuvinte dată, poezia lui I. Barbu se clarifică. Rămâne, însă, laconismul ei extraordinar. Îți reamintesc prima strofă din poezia *Joc secund*, care deschide ciclul și volumul respectiv, de o mare densitate substanțială, în care aproape nu există verbe, deci nu există predicate, ci, cel mult, nume predicative, dar există multe substantive. Alți poeți, cum este Arghezi, aplică forța aceasta mai ales în domeniul vocabularului și mai puțin în sintaxă. Sintaxa argheziană este relativ previzibilă și simplă, și Ș. Cioculescu a demonstrat ceea ce era de demonstrat la acest capitol. Dar în domeniul vocabularului, Arghezi folosește cuvintele cu un asemenea grad de ambiguitate încât, cum spuneai, de altfel, mai înainte, oricât am încerca să clarificăm lucrurile, n-ajungem la un rezultat. Există și posibilitatea de a aplica forța de dezechilibrare în domeniul morfologiei. Iată, cred, una din inovațiile lui Nichita Stănescu și, într-o formă mai rudimentară, ale lui Ion Gheorghe. Ei încep să se joace cu genurile substantivelor sau cu celelalte categorii morfologice. La Arghezi cred că experiența principală de dezechilibrare operează în vocabular, încât oricât am vrea să spunem astăzi că Arghezi nu mai este un geniu verbal exclusiv – și sunt de acord că nu poate fi considerat numai atât –, există o temeinică justificare a opiniei critice de dinainte de război: faptul că poetul a lucrat la cuvânt, a inovat în lexic, mai mult decât în celelalte sectoare ale limbii – sintaxă, morfologie, fonologie și așa mai departe.

E. S.: Neîndoios. Însă această obscuritate pe care Călinescu o numea de tip gramatical și care este cultivată în poezia interbelică...

N. M.: Lexicală, în primul rând, la Arghezi...

E. S.: ...explică un strat al poeziei, nu explică, însă, stratul cel mai profund. Profunzimile simbolului vin din ambiguitățile lui. Să luăm simbolul străinei din poezia lui mai nouă. Sunt două texte, dacă nu mă înșel, în care apare acest simbol și, interpretându-le, obținem cel puțin două accepții, aflăm două chei...



N. M.: Iubirea și moartea.

E. S.: Iubirea sau moartea, iubita sau cealaltă iubită, cu coasa. Arghezi provoca în mod voit această ambiguitate. Simbolul lui are întotdeauna mai multe învelișuri. Dacă trecem dincolo de ele, descoperim deodată un mare neliniștit, un poet cu o metafizică extraordinară, un mare liric spiritual.

N. M.: Cred că ai dreptate și nu se mai poate face abstracție de acest Arghezi profund, de dincolo de caracterul hugolian al inspirației lui lexicale. S-a mers chiar foarte departe în această direcție. Aș spune că unul dintre precursorii ei a fost I. Negoieșcu care, într-un articol referitor la ciclul *Spital*, vedea în poeziile de acolo un fel de drum spre moarte și găsea elemente existențialiste și heideggeriene, ceea ce, desigur, ar fi mirat foarte tare pe E. Lovinescu sau pe Pompiliu Constantinescu. Deși Pompiliu Constantinescu, la rândul lui, în mod neașteptat față de stilul lui critic, în cartea despre Arghezi pe care o cunoști încearcă să-l explice prin metafizica lui Blaga, ca să zic așa, văzând profunzimea argheziană într-o perspectivă

blagiană și aplicând poetului *Testamentului* terminologia și obsesiile filozofice ale lui Blaga.

Metafizica argheziană

E. S.: Privitor la ideea metafizicii argheziene, dă-mi voie să-ți amintesc o observație pe care o făcea criticul Marcel Raymond privitor la deosebirea dintre metafizica poetului și metafizica filozofului. Metafizica poetului este aceea care pune în discuție existența universului și tinde la recuperarea totalității universului. Cum ar spune Sartre, metafizic este poetul care încearcă să refacă sensul totalității prin propria creație. Critica argheziană se găsește în momentul de față într-un anumit impas, deși numărul studiilor crește mereu. Impresia mea este că Arghezi continuă să fie cercetat cu mijloacele tradiționale ale criticii. Interpretarea n-a părăsit, în fond, binomul pe care l-a stabilit și Lovinescu: suflet faustian, întâlnirea dintre elementul terestru și cel ceresc etc. Critica glosează la infinit pe această temă. Din această pricină, Arghezi pare un poet foarte cunoscut, un poet deja clasat. Arghezi

este, în fapt, un univers necunoscut. Va trebui, cred, ca analiza să folosească alte instrumente, alte demersuri față de această poezie. Să luăm un singur aspect. Există o cale favorabilă de a defini un poet, pornind de la poziția lui față de obiecte, de la modul lui de a-și apropia sau îndepărta o anumită categorie materială. Vorbim mereu de concretul arghezian, de limbajul care recuperează toate formele degradante ale limbii comune etc., dar rareori critica pătrunde în lumea elementelor argheziene. Arghezi este prin excelență un poet cu o imaginație materială, o *imaginație activistă*, cum ar zice Bachelard, și, studiind-o, am putea afla o cale de acces spre inima acestui mare univers liric. El are un *peisaj* incomparabil, o *țară imaginară* coerentă, în care toate categoriile (de la *cer* la *găză*) sunt reprezentate. Care sunt *figurile* poeziei sale, ce forme de *reverie* îmbracă sensibilitatea lui? Iată câteva întrebări pentru critica argheziană!

N. M.: Atunci, cum îți explici faptul că, fiind parcă făcut pentru un astfel de tip de critică, nu a fost niciodată abordat din unghiul acesta?

E. S.: Nu a fost din pricină că Arghezi era întotdeauna în situația de a fi apărut. Dă-mi voie

să ne întoarcem puțin în istorie și să-ți amintesc destinul foarte ciudat al acestui poet. Am să încep cu cel de al treilea debut al lui, cel din 1910, în *Viața socială* a lui Cocea. Acolo a apărut poemul *Rugă de seară*. Citind poemul, Ibrăileanu a fost puternic impresionat și a scris o notă în *Viața Românească* în care spune: *nu știm dacă ne aflăm în fața unui geniu sau în fața unui spirit dezaxat!* Aș spune că nehotărârea criticii a durat și mai durează și astăzi. Și reacția lui Iorga, și reacția proletcultiștilor de mai târziu, și acea foarte stupidă indignare a spiritelor pioase față de radicalismul poeziei argheziene traduc aceeași nehotărâre pe care o avea și foarte sensibilul Ibrăileanu. Chiar un zelator al lui Arghezi, cum este Vladimir Streinu, este foarte reticent față de poet, în articolul din care ți-am citat.

N. M.: Nu știu dacă Vladimir Streinu poate fi considerat un zelator al lui Arghezi, fiindcă articolul lui despre *Cuvinte potrivite* a fost mai degrabă negativ (el stabilea ce datorează Arghezi lui Baudelaire, lui Eminescu și altora cu un fel de voluptate a prinderii hoțului, ca să spunem așa, care împrumutase metafore și imagini).



E. S.: Asta e adevărat, dar Vladimir Streinu face parte din echipa care l-a apărat pe Arghezi împotriva denigratorilor lui. Reticența lui Streinu este de alt ordin. El pune în discuție actualitatea, modernitatea formulei lirice, zicând că, la apariția *Cuvintelor potrivite*, Arghezi se situează deja în urma generației tinere de atunci. Critica l-a îmbătrânit prea repede pe Arghezi și, neîndoios, îl va îmbătrâni și mai mult dacă va menține discuția în sfera de probleme de până acum. Indicam, ca fructuos, demersul de tip tematic, ținând seama de substanță materială în imaginația lui. Am încercat o dată (în *Scriitori români de azi*, II) o analiză de acest fel și mi-am dat seama că rezultatele pot fi spectaculoase. Să-ți dau un singur exemplu. Toată lumea a vorbit despre sentimentul singurătății, sentimentul morții, dominante în lirica crepusculară a lui Arghezi, însă nimeni n-a observat că imaginarul arghezian urmează o direcție contrară. Cu cât spiritul este mai pustiit, mai angoasat de perspectiva morții, cu atât există un fel de revanșă a imaginarului în planurile profunde ale poemului. Poemul care vorbește de singurătate și pustiire este pur și simplu acaparat de obiecte materiale. Am putea deduce de aici foarte multe lucruri. Analiza merge, în orice caz, mai departe de limbaj, mai departe de dualitatea argheziană, mai departe de sentimentul dumnezeirii și al neantului și așa mai departe.

Claritatea – fructul unui imens efort de creație

N. M.: Temele acestea de care vorbești sunt, în cea mai mare parte, niște teme ale subconștientului poetic. A face o analiză de felul acesta la Arghezi cred că presupune, din capul locului, înfrângerea unei anumite rezistențe care se găsește chiar în poezia lui. E o poezie care tratează, destul de ordonat și de conștient, obiectele. Există în Arghezi o latură de moralist, o latură de om care reflectează asupra divinității, asupra naturii, asupra condiției omului în univers, asupra singurătății, deci un Arghezi care se aplică pe niște teme exterioare într-o

poezie foarte discursivă și foarte ordonată logic. Chiar *Psalmii* fac parte din această poezie. Și, nu întâmplător, „dualitatea” argheziană a fost primul lucru observat, pentru că, în *Psalmi*, ea este foarte evidentă, frapantă, încât am putea spune că ceea ce „datează” cel mai mult astăzi în *Psalmii* lui Arghezi este tocmai caracterul foarte ordonat al meditației filozofice.

E. S.: O ordine provocată, o meditație care își creează obiectul pe măsură ce-l distruge.

N. M.: Da, neliniștea este provocată și meditația este perfect coerentă și ordonată. Sufletul este disputat tot timpul între două extreme. Este când sus, când jos, când scârbit, când entuziast, când se adresează divinității într-o rugă sfioasă, ca un tăciune care arde, când vrea s-o pipăie și să urle: „Este!”. Sunt mereu doi poli între care imaginația lui Arghezi se mișcă conștient. Or, a face o analiză tematică mi se pare că ar însemna înfrângerea acestei bariere a discursivității moralistului și filosofului în poezie și a găsi temele subconștiente, acele teme, acele obsesii, acele locuri fixe, acei *topoi* ai imaginației lui Arghezi de care el însuși nu avea idee.

E. S.: Deja se clarifică o idee din discuția noastră. Lângă foarte lucidul, lângă făcătorul de *cuvinte potrivite*, lângă geniul verbal, deja se profilează un poet care și-adună în adâncuri alte fluvii, alte universuri. Poezia este un discurs în care intră – toți esteticienii moderni atrag atenția asupra acestui aspect – multe lucruri de care poetul nu este conștient. Un scenariu, un proiect spiritual nou se substituie celui gândit de poet.

N-ai impresia că această stare de *malaise* care există în critica română față de Arghezi pornește și de la faptul că Arghezi este un poet prea vast, un ocean fără sfârșit? Că orice ai căuta găsești? Că nu există temă, mare sau mică, pe care el să n-o fi îmbrățișat?... Spiritele mari copleșesc, intimidează...

N. M.: E și un poet proteic, în sensul formulelor: unul e Arghezi din *Flori de mucigai*, altul e Arghezi din *Psalmi*.

E. S.: Acest poet „totalitar”, dacă termenul nu este prea compromis, nu mai este pe gustul modern: nici al poetului modern, nici al



cititorului modern. Arghezi este un fenomen sincretic, un spațiu de întâlnire între două spirite: spiritul secolului al XIX-lea și spiritul veacului nostru. Dorința de expansiune, voința extraordinară de a îmbrățișa totul aparțin poetului din secolul trecut. O energie barbară, hugoliană...

N. M.: Acest enciclopedism sui-generis.

E. S.: Însă prin nesfârșitele lui interogații, prin arhitectura complexă a interogației, Arghezi este un mare spirit modern. Vladimir Streinu stabilea o legătură surprinzătoare între Arghezi și Mallarmé cu ideea că și Arghezi este un poet care construiește un univers printr-o retorică. Eu aș rnerge mai departe și aș spune că latura poate cea mai modernă a lui Arghezi ține de ceea ce Valéry numea *instituirea prapurilor, ridicarea obstacolelor*. Poezia lui Arghezi dă impresia unui obstacol învins: a existat ceva, a existat un prag, un zid, pe care poetul l-a străpuns, și că poezia se constituie în măsura în care ea eliberează ceva, asimilează ceva, asumă

ceva. Claritatea argheziană nu este o facilitate a talentului, este fructul unui imens efort de creație. Aspect deloc neglijabil când discutăm modernitatea lui Arghezi.

N. M.: O poezie, dacă te înțeleg bine, a efortului. Nu degeaba spunea Arghezi că el este un mare muncitor asupra cuvântului și asupra ideii. Dar mă întreb dacă această latură este cu adevărat o latură modernă, pentru că, pe cât îmi dau seama, la majoritatea poetilor moderni, cei pe care, de pildă, Hocke îi pune în categoria manieriştilor, adică poezii de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX, până către 1950, modernitatea constă într-o anumită fluență a insolitului, care la Arghezi nu există. Tot timpul elementele insolite la Arghezi au ca un fel de plan secund, perceptibil, dificultatea care a fost învinsă. Nu apare niciodată o combinatorie de cuvinte atât de liberă încât să dea impresia că poetul se găsește instalat într-un vocabular al tuturor libertăților. El își creează anumite libertăți înfrângând anumite dificultăți. Pe când

la majoritatea poezilor din categoria manieristă, pe care-i numim moderni – de la Baudelaire la poeții europeni de la mijlocul secolului XX, trecând prin Apollinaire, prin Gottfried Benn, prin poezia ermetică a italienilor –, lucrul cel mai frapant este imensa disponibilitate în care orice se poate asocia cu orice. Și Arghezi iubește bogăția asociațiilor, dar asociațiile lui au o anumită arhitectură și sunt deliberate, indicând o anumită voință de asociere, care păstrează totdeauna în planul al doilea ideea că astfel de combinații nu sunt tocmai normale. Arghezi este cel dintâi, este vrăjitorul care face acest lucru împotriva uzanțelor. În vreme ce poeții moderni par a-și fi însușit această libertate uitând cu desăvârșire uzanțele.

O poezie întotdeauna impură

E. S.: Am impresia că se confundă două direcții în poezia modernă asupra cărora ne atrage atenția Hugo Friedrich. El spune că există întâi o direcție care pornește de la Rimbaud și ajunge până la suprarealiști. Sunt poeții care vor să pulverizeze limbajul poetic în totalitatea lui și care contestă în chipul cel mai radical ingerințele rațiunii în poezie. Poeții care instituie teroarea în litere, dar sfârșesc și ei prin a construi o retorică a terorii. A doua direcție pornește de la Mallarmé și continuă prin Valéry. Având conștiința haosului lumii, poetul este chemat să ordoneze acest haos. Cred că Arghezi poate fi atașat celei de-a doua direcții. Poezia vorbește de haosul lumii, de dualitatea existenței, și tinde, în acest timp, să ordoneze ceea ce este fărâmițat. Este poetul care, trăind până la obsesie sentimentul haosului și al pulverizării lumii, a dat imaginea poate cea mai ordonată a lumii. Este aici un paradox al poeziei pe care l-am putea discuta.

N. M.: Da, pentru că el este un poet de tip discursiv, un poet care vorbește despre toate aceste lucruri, fără să fie instalat în chiar miezul haosului, percepându-l ca atare. El vorbește despre haos într-un mod foarte ordonat. Dar fiind vorba de cele două linii, mie mi se pare că, cel puțin pentru poezia noastră, multă vreme

a fost la modă, ca să spun așa, și foarte bine marcată, o linie puristă de poezie, care începea cu generația lui Rimbaud și Baudelaire, trecea prin simbolisti și ajungea până la Ion Barbu. O linie pe care critica noastră interbelică a încurajat-o adesea, o linie sau o tradiție în care se încerca să se scoată din poezie tot ceea ce nu era poezie. O încercare, deci, de a aduce poezia la esență, Barbu reprezentând aici limita extremă. Dar există și o a doua tradiție, în care puritatea bremondiană nu e importantă. Este vorba, de exemplu, de poezia americană a secolului XX, care este o poezie în care purismul n-are căutare, o poezie în care anecdota, discursul, retorica în sensul tradițional – cărora simbolistii europeni le-au sucit gâtul la un moment dat – continuă să apară cu o mare frecvență. Mi se pare că, în poezia noastră, în momentul de față, tradiția puristă tinde să fie abandonată în favoarea celeilalte, dar asta după 40 sau 50 de ani în care, atât în poezie, cât și în critica poeziei, lucrul esențial părea a fi purismul. Aici, Arghezi e un fenomen interesant și singular, pentru că, dintre poeții noștri mari, din epoca modernă, el este cel care nu a cultivat niciodată până la capăt purismul. Poezia lui a fost întotdeauna impură. Nu numai în 1907, Arghezi a povestit în versuri. Există narațiuni versificate în *Flori de mucigai*, la o dată la care poeții români mai cultivau specia respectivă. Să nu uităm, de pildă, că, atunci când G. Călinescu a scris, în '38, despre Octavian Goga, studiul pe care l-a republicat în *Istoria literaturii* trei ani mai târziu, el a împins oarecum la limită acest sens al poeziei pure la noi, încercând să-l aplice poetului cel mai direct național și social pe care l-am avut.

E. S.: Cel mai epic...

N. M.: Cel mai epic, cel mai descriptiv, în poezia căruia găsim portrete, elemente de natură în stare brută. G. Călinescu a încercat să facă din Goga un extraordinar poet pur. Dar mi se pare un punct greu de atins și, în orice caz, care n-a mai fost depășit în materie de – hai să spunem așa – terorism al purității poetice. Arghezi nu s-a supus niciodată acestui cuvânt de ordine, poate și datorită proteismului lui înăscut. În *Cuvinte*

potrivite, care este un volum foarte pestriț, bălțat parcă spunea Vladimir Streinu, găsim poezii de sorginte mallarméeană, dar și poezii baudelairiene, găsim eminescianism, dar găsim și anecdotă umoristică, îl găsim pe Topîrceanu – sigur, la un mare nivel poetic – combinat cu Mallarmé, ceea ce este o performanță unică, cred, în literatura noastră. Ion Barbu, care este de o puritate extremă și urmează tradiția simbolistă, n-a înțeles la Arghezi tocmai aceste elemente și mare parte din reproșurile pe care i le făcea mergeau în direcția aceasta. El îi reproșează lui Arghezi două lucruri: caracterul prea elaborat al poeziei, deci tehnicismul, aspectul de fabricare voită a poeziei și, al doilea, absența spiritului pur în poezie...

E. S.: ...Absența elementului intelectual. Cel puțin două din asemenea reproșuri cad la o judecată sumară a poeziei. Acuzația întâi, că Arghezi este un poet prea făcut, un tehnician prea abil. Acuzația se poate adresa și lui Ion Barbu, făcător și el, în fond, de versuri palisate. În al doilea rând, Arghezi nu este deloc un poet lipsit de intelectualitate. Aș spune că una din temele criticii noastre ar putea fi chiar aceasta: în ce măsură lirismul arghezian are acces la marile concepte...

★

E. S.: Vreau să-ți semnalez o nuanță. După opinia mea, discursul foarte bine ordonat al lui Arghezi, retorica lui extraordinară ascund (exprimă, cum vrem să-i zicem) o aspirație

de ordin moral. Pentru Arghezi, poezia este o salvare, este o soluție spirituală și o soluție de existență. Organizând haosul, exprimând haosul, Arghezi dă o șansă individului și-și dă sieși o șansă. Există o soteriologie la Arghezi și ea se bazează pe poezie. Poezia este o șansă. Citindu-i poemele, vechi și noi, am fost deseori

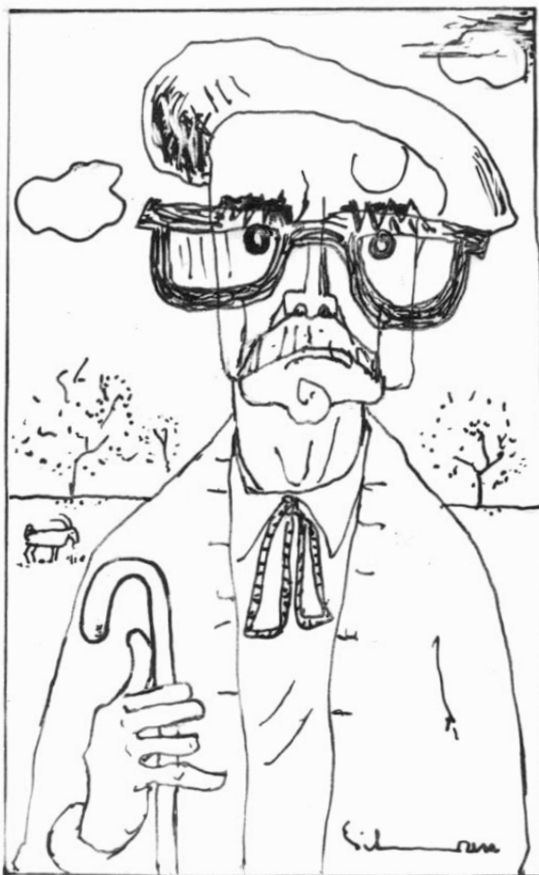
impresionat de această poartă, care se deschide la sfârșitul poemului. Chiar în cele mai negre poezii argheziene, cele de contestație violentă, sentimentul general este de eliberare, de salvare.

N. M.: Ar putea fi vorba de o spiritualitate argheziană de un tip anume, o spiritualitate atât de impregnată de existențial, încât, dacă nu putem găsi idei în poezia lui, cum pretindea Ion Barbu, găsim, în orice caz, în această soteriologie, un anume sens spiritual al lumii și al artei în același timp. Și poate asta să fie una din laturile majore ale lui Arghezi, acest permanent sens, al lumii

și al artei și al interferenței între lume și artă. Poetul vrea să reconstruiască lumea prin artă, pentru a-și oferi o șansă existențială.

Vizibilitatea unei influențe

E. S.: Cum îți explici faptul că Arghezi n-a creat școală? Dintre marii poeți români e, poate, singurul care n-a creat elevi. Generația de după 1960, după ce l-a îmbrățișat pentru scurtă vreme, s-a orientat, cum știi, către Ion Barbu, către Bacovia, după aceea către Bлага, poetul român cu posteritatea cea mai bogată. Cum explici faptul că un mare poet, care a



revoluționat limbajul literaturii române, nu a lăsat urmași direcți?

N. M.: Da, m-am gândit la asta și cred că se poate da o explicație. Poetii monocorzi de tipul Bacovia sau Barbu, care au un specific imediat vizibil și unic în poezia lor, creează lesne școală. În cazul unui poet proteic, cum este Arghezi, chiar noțiunea de a crea școală este mai complicată, deși aș spune că influența lui Arghezi nu este mai puțin puternică. Este mai puțin vizibilă. S-au luat din Arghezi foarte multe lucruri. Și dacă nu avem sentimentul că există poeți arghezieni, așa cum există poeți barbieni, faptul se explică prin aceea că un poet nu poate semăna cu tot Arghezi. Seamănă cu una sau alta, sau cu două sau trei din infinitele fețe ale lui Arghezi. Și, atunci, cum să vorbim de arghezianism? Dar eu cred că există o influență a lui Arghezi, care este foarte solidă.

E. S.: Fiind în principiu de acord cu tine, ți-aș nuanța ideea. Cazul lui Arghezi este, după părerea mea, cazul lui Sadoveanu. Și acesta este un prozator fără elevi. Marcând literatura din acest secol, dându-i o mitologie extraordinară și chiar o filozofie de existență, el nu are propriu-zis continuatori.

N. M.: Îl are pe Eusebiu Camilar, adică un epigon.

E. S.: Să nu vorbim de epigoni. Primul element ce se poate imita de la un autor este limbajul – când, bineînțeles, limbajul este pregnant. Nici limbajul arghezian, nici limbajul sadovenian nu pot fi însă imitate, din motive pe care le cunoști. Influența lor e mai profundă. E vorba de o viziune care intră aproape nevăzută în literatură și o marchează. Ibrăileanu spunea, în 1926, un lucru care este just, și anume că într-un fel se scria înainte de Arghezi, mai ales în publicistică, și altfel după Arghezi. Lucrul este valabil, cred, și pentru poezie. Arghezi a dat poetului român un sens al libertății față de limbă. O libertate și o rigoare. Arghezi a dovedit că poezia nu are hotare. Poezia nu cunoaște, în privința obiectelor, nici o ierarhie. Cred că un poet mare epuizează totdeauna ceva. Așa cum Eminescu a epuizat o anumită viziune a

eroticii sau o anumită viziune borealică, cred că și Arghezi a epuizat ceva. Dualitatea despre care el a vorbit nu mai poate fi, după părerea mea, reluată. Faustianismul este o temă ce poartă, de aici înainte, insigne argheziene. „Arghezianismul” este un mod de a vedea universul, înainte de a fi un limbaj original, inconfundabil. *Arghezianismul* reprezintă bucuria și teroarea existenței într-o lume din care Dumnezeu s-a retras. Chiar uzând de alte cuvinte, de alt vocabular poetic.

N. M.: Orice poezie care astăzi ar încerca să mediteze asupra sfâșierii sufletului între extreme cade în arghezianism. Chiar uzând de alte cuvinte, de alt vocabular poetic.

E. S.: Este de înțeles atunci rezerva poezilor tineri față de Arghezi. După război, în momentul '45 – '46, a fost un moment favorabil lui Arghezi, când tinerii de atunci se orientau spre el. Mă gândesc la poemele de început ale lui Ion Caraion. O întreagă generație se revoltă față de vechea retorică, luând ca model pe Arghezi, poetul cel mai retoric din literatura română. Paradoxurile poeziei. După acest moment, Arghezi n-a mai influențat direct generațiile ulterioare de poeți.

N. M.: Și ca un poet foarte bogat, care a oferit un festin copios, a lăsat să cadă de la masă nenumărate firimituri, pe care astăzi le identificăm la poeții foarte diverși, și uneori foarte tineri, dar de care ei înșiși nu mai sunt conștienți că ele au căzut de la masa lui Arghezi.

Pamfletul tuturor posibilităților

E. S.: În schimb, pamfletarul este foarte imitat, nu?

N. M.: Pamfletarul este foarte imitat, pentru că a introdus în polemica noastră un stil la fel de fără granițe cum a introdus în poezie poetul. E un stil al tuturor posibilităților, de vehemență verbală, neacoperită totdeauna de o mare idee, și cu atât de multe cotituri în conduită încât este imitat tocmai de cei mai puțin, din păcate, onorabili dintre contemporanii noștri. Pamfletul lui Arghezi a făcut școală, dar o școală pe care o reprob.

E. S.: O reprobă, o reprobăm, dar ea există și nu sunt semne că școala de pamfletari va dispărea curând. Un fapt însă se uită: dacă citim astăzi pamfletele argheziene, constatăm că chiar atacurile cele mai directe își depășesc totdeauna obiectul. Se constituie, de fapt, în niște desene fantastice, în care nu mai recunoaștem pe unul sau pe altul dintre contemporanii pamfletarului.

N. M.: Evident, mă refeream la faptul că, în loc să se continue linia Maiorescu – Lovinescu în materie de polemică, linia polemicii intelectuale și decente stilistic, a fost continuată linia argheziană de vehemență verbală, ceea ce arată că mulți dintre contemporanii noștri sunt mai degrabă niște oameni plini de temperament decât de idei.

E. S.: Tocmai asta voiam să dovedesc, că pamfletarii de azi ignoră ceea ce este fundamental în tableta argheziană: caracterul creator fantastic, geniul de a construi în grotesc. Încât nu mai știm despre cine este vorba.

N. M.: Să sperăm că și pamfletele scrise astăzi de „arghezienii” noștri se vor afla în aceeași situație peste 30 – 40 de ani?

E. S.: Ei bine, nu cred că se va întâmpla acest lucru, pentru că pamfletarii noștri nu au acces la fantastic, la umorul absurd, la extraordinara viziune sarcastică...

N. M.: Poate că n-au acces la umorul absurd al lui Arghezi, dar la absurd au acces de foarte multe ori: mă gândesc la acel scriitor contemporan care și-a ieșit din pepeni numai pentru faptul că un critic (de altfel, cunoscut pentru probitatea lui) a îndrăznit să anunțe că va consacra un articol unui serial critic publicat de scriitor timp de patru ani într-o revistă! Ce ciudat să te superi că se scrie despre tine! Ti-aș pune și eu o întrebare: cum vezi, în cadrul operei lui Arghezi, romanele lui? Nu proza în general, pentru că am discutat oarecum despre publicistică, care este la Arghezi evident o formă a prozei, dar romanele propriu-zise.

Romanele argheziene, un fel de poeme vizionare

E. S.: Mărturisesc că nu mi-au plăcut niciodată prea mult romanele argheziene. *Lina*, *Cimitirul Buna-Vestire*, *Ochii Maicii Domnului* nu mi se par opere de cea mai mare importanță, deși trebuie să recunosc că în *Cimitirul Buna-Vestire* există o viziune grotescă a reînvierii, care plasează proza argheziană într-o zonă specială a fantasticului românesc. Mi-a plăcut întotdeauna poetul și mă obsedează atât de mult poetul, încât aproape că nu mai am timp să mă gândesc la romanele lui.

N. M.: Eu am recitat romanele de curând și am constatat că ele constituiau, la data apariției, dacă nu un fenomen singular, dar, în orice caz, un fenomen care trebuie luat în considerare. Există în deceniul al patrulea la noi două direcții importante ale romanului. Una este direcția care vine de la Slavici, prin Agârbiceanu, atingând apogeul la Rebreanu și continuându-se, până astăzi, la Marin Preda și la alții: direcția prozei obiective și sociale. A doua este direcția prozei psihologice, foarte puternic marcată în deceniul al patrulea prin Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Holban și ceilalți. Dar amândouă aceste direcții se înscriu în cadrul mai general al romanului realist. Arghezi, în romanele lui, nu poate fi apropiat de nici una din cele două formule. Găsim la el încercarea, ca și la alți contemporani ai lui, de-a face un fel de proză căreia eu i-aș spune mai degrabă *arealistă*, proză în care regăsim multe elemente din Urmuz, de pildă. În *Cimitirul Buna-Vestire* există în portretistică puternice reminiscențe urmuziene (Arghezi l-a publicat prima dată pe Urmuz și l-a înțeles foarte bine). Este o proză în care accentul se mută de pe reconstruirea modelului social sau psihologic al lumii pe inventivitate, pe grotesc, pe sfărâmarea cadrelor realiste ale evocării realului. O proză în care nu trebuie să căutăm nici psihologie, nici frescă socială, dominată de o imaginație debordantă. Romanele lui Arghezi sunt un fel de poeme vizionare, sarcastice, înrudite cu marea satiră, ca a lui Swift.



Valeriu Cristea, Alex. Ștefănescu, Gabriel Dimisianu, Eugen Simion și Nicolae Manolescu

E. S.: Și cu Borges...

N. M.: Mai puțin, pentru că Borges este mai riguros intelectual, este un șaradist, pe când Arghezi este un temperamental, un swiftian, un om de viziuni care merg de la satira macabră până la poezia cea mai delicată și mai suavă. Oricum, este o direcție mai puțin frecventată în proza noastră, ale cărei produse au fost contestate ca aparținând romanului.

E. S.: Dă-mi voie, am impresia că te referi la proză în general, nu la roman.

N. M.: Nicidecum. Mă refer la *Cimitirul Buna-Vestire*, care mie mi se pare capodopera în roman a lui Arghezi și care-mi place mai mult decât *Ochii Maicii Domnului*. Și Cioculescu și alții nu l-au considerat roman. Arghezi însuși mi se pare că a cedat la un moment dat acestei pasiuni și și-a intitulat romanele, în ediția de *Scrieri*, poeme. Noi nu mai avem astăzi prejudecata că un roman este o scriere în proză în care apar personaje constituite psihologic și plasate într-un mediu social ușor de recunoscut. Din moment ce recunoaștem că *Gulliver* poate să fie un roman, de ce n-ar fi și *Cimitirul Buna-Vestire* un roman?

Un veac de singularitate

E. S.: Nu m-aș angaja cu tine într-o discuție referitoare la romanul arghezian pentru că, în principiu, sunt de acord cu tine, și acolo unde nu există un alt punct de vedere nu poate exista dialog. Dar te-aș întoarce la poezie, pentru că de aici am pornit. Să ne punem o ultimă întrebare, la care să încercăm să răspundem cu sinceritatea și experiența noastră critică. Cum ar putea defini fenomenul arghezian astăzi doi critici preocupați de literatura contemporană? Ce reprezintă pentru noi, astăzi, Arghezi, în raport cu marii critici interbelici, și în ce sens ai vedea critica argheziană de aici înainte?

N. M.: Sunt întrebări la care, dacă aș răspunde în detaliu, ar însemna să refacem, de fapt, discuția noastră. Mi se pare că momentele de răscruce ale poeziei românești sunt Eminescu, Arghezi și Nichita Stănescu. Momente care fac, cum spunea Ibrăileanu, pe care l-ai citat, să nu se mai poată scrie cum se scria înainte. Eminescu a marcat poezia noastră într-o asemenea măsură încât cei care au comentat pe poeții moderni, pe Bacovia

sau pe Arghezi, la debutul lor, au fost frapați în primul moment, dacă-ți aduci aminte, tocmai de eminescianismul lor. Și există un astfel de eminescianism. După Arghezi, s-a vorbit de un arghezianism chiar și acolo unde nu era. Astăzi, o întreagă generație de poeți merge pe urmele lui Nichita Stănescu. Sunt poeți care mai degrabă deschid o epocă decât închid una. Și cred că are dreptate Ov.S. Crohmălceanu în *Istoria* lui despre literatura modernă [*Literatura română între cele două războaie mondiale*, n. red. *Caiete critice*] să-l comenteze pe Arghezi într-un capitol separat. Într-o epocă în care scriau Barbu, Blaga, Pillat și alții, Ov.S. Crohmălniceanu consacră numai lui Arghezi un astfel de capitol. Vom vedea că același lucru se va întâmpla cu Nichita Stănescu. Nu cred că Nichita Stănescu va putea fi pus la un loc cu alți poeți, fie ei și descendenții lui evidenți. Va fi neapărat un capitol special. Din punctul acesta de vedere, la o sută de ani de la nașterea lui Arghezi, s-a limpezit dintr-o dată perfect orizontul și ne dăm seama că, în poezia noastră modernă, Arghezi rămâne, prin imensa lui bogăție, marele poet al primei jumătăți a secolului XX.

E. S.: Și sentimentul meu este că Arghezi domină acest secol în poezie, îl domină în toate compartimentele ei. Încercarea pe care au făcut-o toate direcțiile interbelice de a-l atașa pe Arghezi exprima ceva foarte profund, și anume un sentiment obscur că Arghezi exprimă sensibilitatea timpului modern. Aș spune că acest sentiment n-a dispărut nici azi. Arghezi nu s-a învechit. Recunoașterea (oficializarea) lui nu i-a distrus misterul. Arghezi reprezintă o experiență singulară în poezia din acest secol, nu numai în poezia română. El a dovedit că se poate face o poezie modernă printr-o retorică constituită într-un moment în care toate marile stiluri poetice au fost aruncate în aer. Din uriașa producție poetică a lui Arghezi, numai cinci poeme (dacă nu mă înșel) sunt scrise în versuri fără rimă. Arghezi nu a renunțat niciodată la ideea că poezia este o muzică, că poezia trebuie să aibă o geometrie, că, într-o lume care-și pierde sensurile, poezia poate

fi un factor coagulant. Poezia poate să exprime coerența acolo unde nu există decât un sentiment al haosului și un sentiment al pulverizării. Prin toate aceste exemple, Arghezi este un poet singular.

Gradul 0 al înțelegerii lui Arghezi

N. M.: Mai era și întrebarea care va fi aspectul criticii de aci înainte. Cred că nu greșesc spunând că, după cartea lui Balotă, care este, într-un fel, o *summa*, o carte nu foarte nouă ca perspectivă asupra lui Arghezi, dar în care toate firele din această țesătură imensă care este opera lui Arghezi au fost trase până la capăt și înnodeate, va fi greu să se mai scrie despre Arghezi în felul în care s-a scris până acum. Cartea asta încheie, de fapt, o a doua mare epocă din exegeza argheziană. Avem nevoie de o critică de aici înainte care, reanalizând poezie cu poezie, să găsească un unghi de abordare care să corespundă mai bine concepției noastre de astăzi despre poezie. Indiferent că această critică va fi una a temelor interioare, de care am vorbit, sau va veni cu elemente de structuralism, sau cu altceva, va fi o critică în care Arghezi va apărea într-o lumină schimbată. O critică care va porni de la recitirea lui Arghezi. În măsura în care orice epocă își impune perspectiva asupra unui mare scriitor, am impresia că noi astăzi continuăm să citim, uneori fără să ne dăm seama, pe Arghezi în lumina în care el a fost citit într-o anumită perioadă istorică. Mă refer la anii '60 – '70. Or, eu cer un fel de *tabula rasa*, dacă vrei, căci această lectură nu este, nu mai este a noastră, cer o reluare, o relectură a lui Arghezi cu niște ochi foarte inocenți, în care universul lui să se deschidă în toată puritatea lui primitivă, ca să spunem așa. Și care ne-ar putea duce la concluzii interesante. Ai intitulat *Dimineța poezilor*, un titlu pe care-l invidiez, cartea despre primii noștri poeți. Arghezi face parte dintr-o altă carte, *Amiaza poezilor*, sau *Amiaza poeziei românești*; să-l recitim astăzi ca să vedem cum anume se situează el nu atât în raport cu

Eminescu și cu antecedentii, cum s-a făcut foarte adesea până acum, ci mai ales în raport de cei care vin după el, domeniu mult mai puțin investigat și mult mai puțin cunoscut. Un Arghezi citit din perspectiva lui Nichita Stănescu, nu din perspectiva lui Eminescu.

E. S.: Se poate și așa, deși cred că va fi greu să fim cu totul inocenți, pentru că Arghezi a intrat în conștiința noastră cu anumite determinări, greu de îndepărtat... O lectură nouă trebuie să pornească nu de la ceea ce exprimă, ci de la ceea ce ascunde poemul arghezian. Să dea cuvântul imaginii, să creadă pe cuvânt această extraordinară imaginație materială, agresivă, totalizantă...

N. M.: La poetul care a fost socotit din prima clipă poetul cu cea mai bogată imaginație materială dintre toți poeții români.

E. S.: Da. Critica a văzut peste tot simboluri morale, dar n-a văzut imaginația materială, activismul ei extraordinar, caracterul ei expansiv, capacitatea ei de a crea universuri.

N. M.: Când vorbeam de inocență mă gândeam tocmai la această recitare a lui Arghezi *à la lettre*, ca să zic așa. Adică renunțarea tocmai la acele simboluri care au fost mereu analizate în poezia lui și care sigur că aparțin poeziei lui, dar în mai mare măsură aparțin viziunii critice despre ea. Poezia lui a fost fixată în niște

simboluri care provin din arsenalul ideologic și din mitologia critică a unei anumite epoci. Or, trebuie renunțat tocmai la aceste simboluri și reluat Arghezi de la gradul zero al înțelegerii lui.

E. S.: Eu cred că n-ar trebui să fim nedrepti cu noi înșine, cu colegii noștri, criticii de astăzi, pentru că ceva în acest domeniu s-a făcut. Am citat deja câteva studii care împing mai departe interpretarea argheziană. Dar cum nu ne-am propus să facem o critică a criticii, ci să discutăm despre fenomenul Arghezi, aș spune că trebuie să așteptăm ceva: anume ca Arghezi să fie publicat integral. N-avem încă pe Arghezi în totalitatea operei sale. Ediția proiectată n-a ajuns decât până la jumătate.

N. M.: Totdeauna o relectură de felul acesta este o restituire. Trebuie, fără îndoială, ca Arghezi să fie restituit integral, ca să se poată face relectura. Sperăm că editorii vor fi destul de harnici și noi destul de prompti în a folosi roadele muncii lor. ■

Arghezi, azi. Convorbire cu Nicolae Manolescu (două părți), în Familia, anul XVI, nr. 5 (115); 6 (116), mai; iunie 1980, p. 4-5; p. 6.

Intertitlurile care însoțesc acest dialog aparțin redacției *Caiete critice*.



MIHĂIȚĂ STROE

Doctorand, Școala de Studii Avansate a Academiei Române

PhD Student, School of Advanced Studies of the Romanian Academy

e-mail: st.mihaita@gmail.com

După noaptea în care a nins

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

Pleoapele Varvarei s-au deschis cu mica zbatere a unui fluture evadat din crisalidă, iar irisurile ei, verzi și încețoșate, s-au dilatat la maxim la întâlnirea cu bezna camerei. Cu toate că făcuse focul de cu seară, în odaie era prea frig să fie încă noapte. Era ceva în neorânduire. Ridică mâna și

pipăi peretele în căutarea întrerupătorului, pe care-l găsi și îl apasă de trei-patru ori până să se împace cu gândul că nu este curent.

Cu cincizeci de ani în urmă, când ridicase casa cu Florea – bărbatul ei înecat – avea aproape 18 ani. Atunci i se strânsese toată familia și, alături de Florea, care n-o avea decât

pe maică-sa și pe frate-său, au făcut chirpicii pentru casă. Cele câteva zile cât au stat cu picioarele în lut amestecat cu paie și apă le păstra acum nu doar în amintiri, ci și în reumatismul cu care se pricopsise. Varvara nu auzise de meteosensibilitate, dar știa că încheieturile îi vesteau despre vreme lucruri pe care alții nu le bănuiau. Odată, înainte de a se urca în căruță spre o tarla depărtată, au apucat-o niște dureri cumplite de genunchi și Florea a trebuit să rămână cu ea, acasă. Câteva ore mai târziu, a plouat cu grindină cât oul de porumbel.

Când au ridicat casa, soacra Paraschiva le-a zis că vor avea ierni grele în ea, fiind ultima de pe uliță, așezată în ceafa câmpului, în bătaia vântului și a zăpezii. Așa era rânduiala atunci. Casele noi erau mai mereu la marginea satului, până se ridicau altele lângă ele, și tot așa, fiecare la rândul lor, îndurau intemperiiile. Numai că pe ulița aceea nu s-a mai mutat nimeni și Varvara a prins 50 de ierni grele în care a avut timp să-și cunoască lucrurile din casă pe întuneric.

Se ridică și își potrivea baticul, deschise un sertăraș și scoase două lumânări. Luă chibritul de la gura sobei, puse lumânările într-o cană de lut și le aprinse. Camera capătă volum, iar spațiul din jurul flăcării se desena cu tușe de umbre. Era suficient, deocamdată. Varvara se mută la fereastră, aproape lipindu-și ochii verzi-încrețoși de geam, și nu văzu nimic, absolut nimic. Merse la ușă, suci cheia în broască și trase. La început se auzi un pârâit scurt, apoi ușa se deschise cu un scârțâit bizar, dar cunoscut. De sus până jos era un perete alb, neted și fin. Oftă.

★

Nu cazmaua de pe umăr îl nedumerea pe Norel, ci cum de mai reușea să se miște, înfoltit cu trei rânduri de bluze sub pufoaică, cu două perechi de ciorapi și una de șoșoni în cizme, îndesat în perechea de pantaloni vătuiți și tociți. Încorsetat de atâtea straturi care nu-i aparțineau, nu-și amintea cum a ajuns în situația de-a copia, prin zăpadă, pașii viitorului său cumnat,

Gigi, care „făcea drum” la un metru mai în față. Cu cât înainta, simțea cum capul tulbure stătea să-i plesnească, asemeni unui ghiveci în care rădăcinile plantei au împânzit, ocupat și aglomerat spațiul până la refuz. Când îl întreba pe Gigi unde merg, abia își auzi vocea.

— Zici că văzduhul a basculat azi-noapte toată zăpada numa' la noi în sat, Norele. Nici nu știu când a început să fulguie. Și io-s la fel de mahmur. Da' tre' să mergem s-o dezăpezim pe mamaia. Ea are casa aia din câmp și, când viscolește, troianul trece de pragul ușii. Așa se întâmplă în fiecare an. Ce, la voi, la București, nu se înfundă străzile?

„Ba da, și la București e haos când ninge – i-ar fi răspuns Norel dacă nu-ar fi fost atât de apatic –, dar, când ninge, poți, totuși, să iei un tramvai, cu ceva întârziere, e drept, și să pleci unde ai treabă.” Cu cât crivățul îi biciuia obrazul, bucățile lipsă din firul evenimentelor se reînnodară în capul tânărului, începând cu dimineața zilei de ieri, când coborâse cu Irina în gara din Buzău, de unde luaseră un autobuz plin ochi spre Râmăieni, acasă la Irina, pentru a-i cunoaște pe viitorii socri și pe Gigi, fratele mai mare al Irinei, care-și onorase din primele ore renumele de amator de barbut și rachiuri. Avusese parte de o primire mai caldă decât sperase, iar masa de seară se prelungise cu Gigi și taică-su până la orele la care, la televizor, se dădeau în reluare filmele de la începutul cinei. Când tata-socrul s-a retras, Gigi a scos o pereche de zaruri și i-a propus „un barbut mic, pe câte-un leu, înainte de somn”, pe care Norel n-a putut să-l refuze, ci doar să-l amâne pe a doua zi. Dimineață l-au trezit în pripă, l-au îmbrăcat cu ce au găsit mai gros, i-au dat o cazma și l-au trimis cu Gigi *nu-și amintea unde*. Din pragul ușii, situația nu era roz, ci de un alb care depășea un metru înălțime. Oftă.

★

Durerile reumatice, care apăruseră cu o zi înainte, o îndemnaseră pe văduva Varvara să-și adăpostească înăuntru câteva brațe de

lemn, așa că aprinse focul și început, plină de energie, să deretice prin casă. Nu era nimic deosebit într-o înzăpezire peste noapte. Când trăia Florea, obișnuiau să adoarmă cu o cazma în camera vecină sau țineau o scară în cameră mare, ca să iasă prin pod. Cu toate astea, de mai bine de zece ani, de când le slăbiseră puterile, când ninge puternic se linișteau și-l așteptau pe Gigi să sape o cărare de la poartă la ușă. Dar azi, intuiția, pe care se baza la fel de mult ca pe reumatism, îi spunea Varvarei că Gigi o să apară cu logodnicul Irinei, a cărei venire era anunțată cu surle și trâmbițe de aproape o săptămână. Se știa din bătrâni că binecuvântarea bunicilor era mai importantă decât cea a părinților, și, cum ea rămăsese singură, calculă că influența i se dublase. Dar Varvara îl îndrăgise pe Norel de când i-l arătase Irina în niște fotografii, așa că acum voia doar să fie o gazdă bună.

Mai aprinse câteva lumânări și o lampă de gaz și le răsfrî în locuri strategice, astfel încât încăperea se umplu cu lucruri: un pat, o sobă de teracotă cu plită și cuptor, o masă de lemn și un dulap cu vitrină ticsită cu câni, cărți și fotografii. Ceasul arăta ora șapte și bătrâna bănuia că are cam două ore la dispoziție pentru a pregăti o primire cum se cuvine. Se gândi că, fiind post, ar fi mai bine să facă o plăcintă în cuptorul sobei. Scoase cu ceva zgomot, din sertarele dulapului, o tigaie și o tavă, o sticlă de ulei, zahăr, scorțișoară, făină, sare și zahăr și le înșiră pe masă. Apoi, de sub pat, trase un dovleac păstrat din toamnă, pe care-l ferise de îngheț. Varvara alese partea bună a dovleacului, o mărunți cu răzătoarea și o azvârli în tigaie, la călit, împreună cu zahărul și uleiul. Amestecă. Se porni să zică, în gând, rugăciunile începătoare. După amin, ridică tigaia de pe foc, puse scorțișoara și amestecă din nou. Părăsi umplutura și-i dădu tihnă să se răcească. Trecu la frământarea aluatului. Ora opt o găsi pe Varvara împraștiind scorțișoara pe dovleac, și așezând tava în cuptor.

Obosită, cu o lumânare în mână, verifică ceva în calendarul înrămat pe perete. În partea de jos a ramei păstra o fotografie din tinerețe cu ea și bărbatul ei. Se așeză pe marginea dinspre sobă

a patului, și, cu lumânarea în mână, continuă să privească chipurile din fotografie. Norel semăna cu Florea. De lângă irișii ei, verzi ca în tinerețe, simți cum o picătură sărată începe să coboare spre nas, îi ocolește nara și scurgându-se printre gură și obraz prin niște riduri anume îmbinate ca niște șanțuri.

★

— Astea sunt șanțuri?, întrebă Norel, care făcuse, după primul sfert de oră, o febră musculară prin părți ale brațelor care nu-l deranjaseră niciodată. Astea-s tranșee, Gigi, nu vezi că ne trec de creștet?! Sigur săpăm unde trebuie?

Tinerii nu voiau să recunoască, dar buzele lor, arse și uscate, nu puteau ascunde mahmureala aceea care nu avea să îi părăsească prea curând, fără ceva de băut.

— Știu curtea ca-n palmă. I-am scos de atâtea ori din zăpadă. Mai avem câțiva metri până la ușă și de acolo are să ne fie mai bine, pe cuvânt! Ce, la voi, la București, nu se dă la lopată?

„Se dă și la noi – ar fi răspuns Norel dacă n-ar fi avut gâtul atât de uscat –, dar nu e nevoie să sapi un iglu întreg când ninge”, gândi bucureșteanul. De sus, din casa Varvarei, se putea vedea doar acoperișul, hornul și fumul ieșind cadențat.

— Sigur ne pregătește ceva, încercă Gigi să-l încurajeze pe viitorul cumnat, care se înmuia de la minut la minut. Adevărul e că și el se simțea tot mai neputincios, mai însetat și mai fără chef.

— Norel, uite-o! Ușa! se agită Gigi, scobind cu cazmauă tocul care ieșea din marginea zăpezii.

Băieții se înviorară și, cot la cot, curățiră locul în câteva minute. Norel observă că pe ușa de lemn era pus un lacăt vechi și ruginit și-l cuprinse deznădejdea.

— Sigur asta e?

Gigi lovi cu cazmauă și sparse lacătul, apoi, cu un șut, dădu ușa de perete. Înăuntru se puteau vedea câteva butoaie de vin, damigene de țuică, șiruri de ceapă, șuncă și cârnați lăsați la uscat.

— Întâi ne dregem și apoi o scoatem pe mamaia, Norele! Hai, facem un zar? ■



Tel. 318.24.38; 318.81.06

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

caiete critice

vă recomandă:

