

caiete critice

1 (267) / 2010



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

*Eminescu între
hagiografii și
delatorii săi*
de Eugen Simion

Eminescu parmi nous
de Gisèle Vanhese

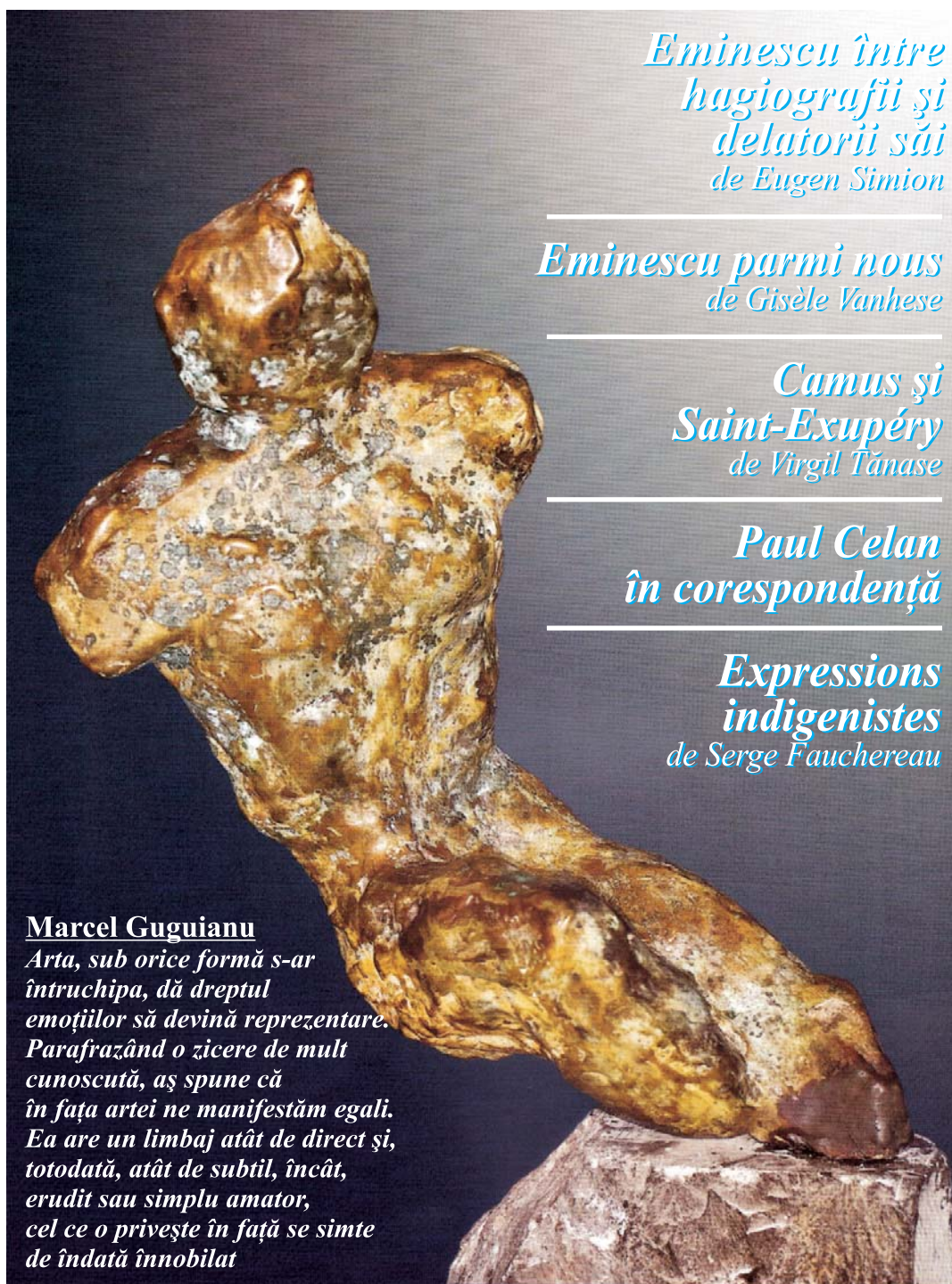
*Camus și
Saint-Exupéry*
de Virgil Tănase

*Paul Celan
în corespondență*

*Expressions
indigenistes*
de Serge Fauchereau

Marcel Guguianu

Arta, sub orice formă s-ar
întruchipa, dă dreptul
emoțiilor să devină reprezentare.
Parafrazând o zicere de mult
cunoscută, aș spune că
în fața artei ne manifestăm egali.
Ea are un limbaj atât de direct și,
totodată, atât de subtil, încât,
erudit sau simplu amator,
cel ce o privește în față se simte
de îndată înnobilit



caiete critice

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

Redacția:

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

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



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

ISSN: 1220-6350

Colegiul editorial:

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

CUPRINS

1/2010

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: Eminescu între hagiografii și delatorii săi 3

CRONICI LITERARE

George NEAGOE: Istoria critică a personajelor lui I. L. Caragiale 6

Andrei GRIGOR: Basarab Nicolescu - un model necesar. 13

Magda WÄCHTER: Restituiri - O poezie a discreției. 16

Ileana MIHĂILĂ: La nymphe Écho a-t-elle - ou est-elle - une mémoire ? 22

CONVORBIRI

*„După ce ai prelucrat literar propria biografie, nu mai poți distinge între ficțiune
și realitate”,* Interviu cu George Tabori 25

DOCUMENT

O nouă scrisoare a lui Constantin Noica către Stéphane Lupasco 32

INEDIT

Bogdan Mihai DASCĂLU: Ingeborg Bachmann și Paul Celan. Corespondențe (I) 34

EMINESCU 160

N. GEORGESCU: Niciodată ca odată... 46

Lucian CHIȘU: Eminescu tradus 52

Gisèle VANHESE: Eminescu parmi nous 58

Valentin COȘEREANU: Jurnalul Junimii. 62

NEGRU PE ALB

Nic ILIESCU: Memorii șugubețe și inutile 65

caiete critice

CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: Camus și Saint-Exupéry70

ARTĂ ȘI SPECTACOLE

Serge FAUCHEREAU: Expressions indigenistes en Aamerique Latine
et aux Antilles (I)73

Marcel GUGUIANU: Gânduri.....79

Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului plastic
Marcel GUGUIANU

Eugen SIMION

Eminescu între hagiografii și delatorii săi



Abstract

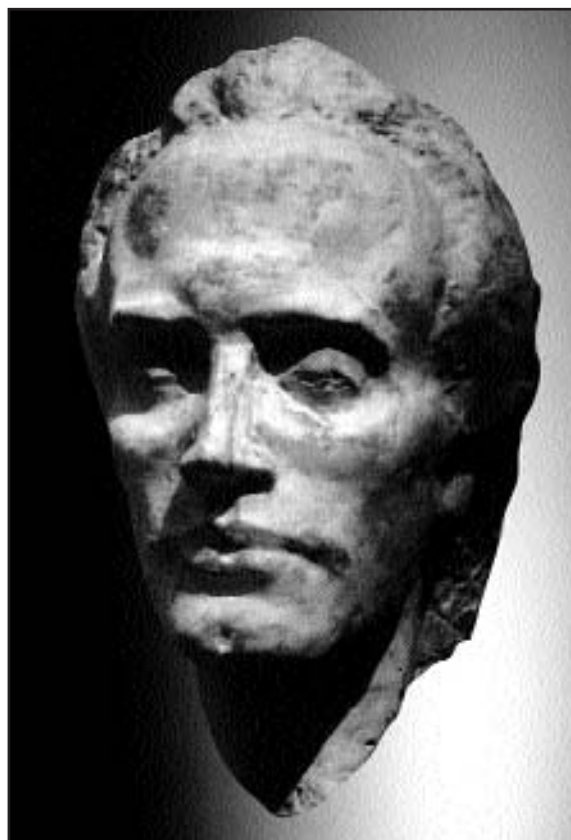
The article is about the menaces that the unjustified praises and dilations represent for M. Eminescu's work. The author remarks that the single positive attitude towards the writer is to read his poetry. He states that Eminescu is a cultural myth because he is a great poet.

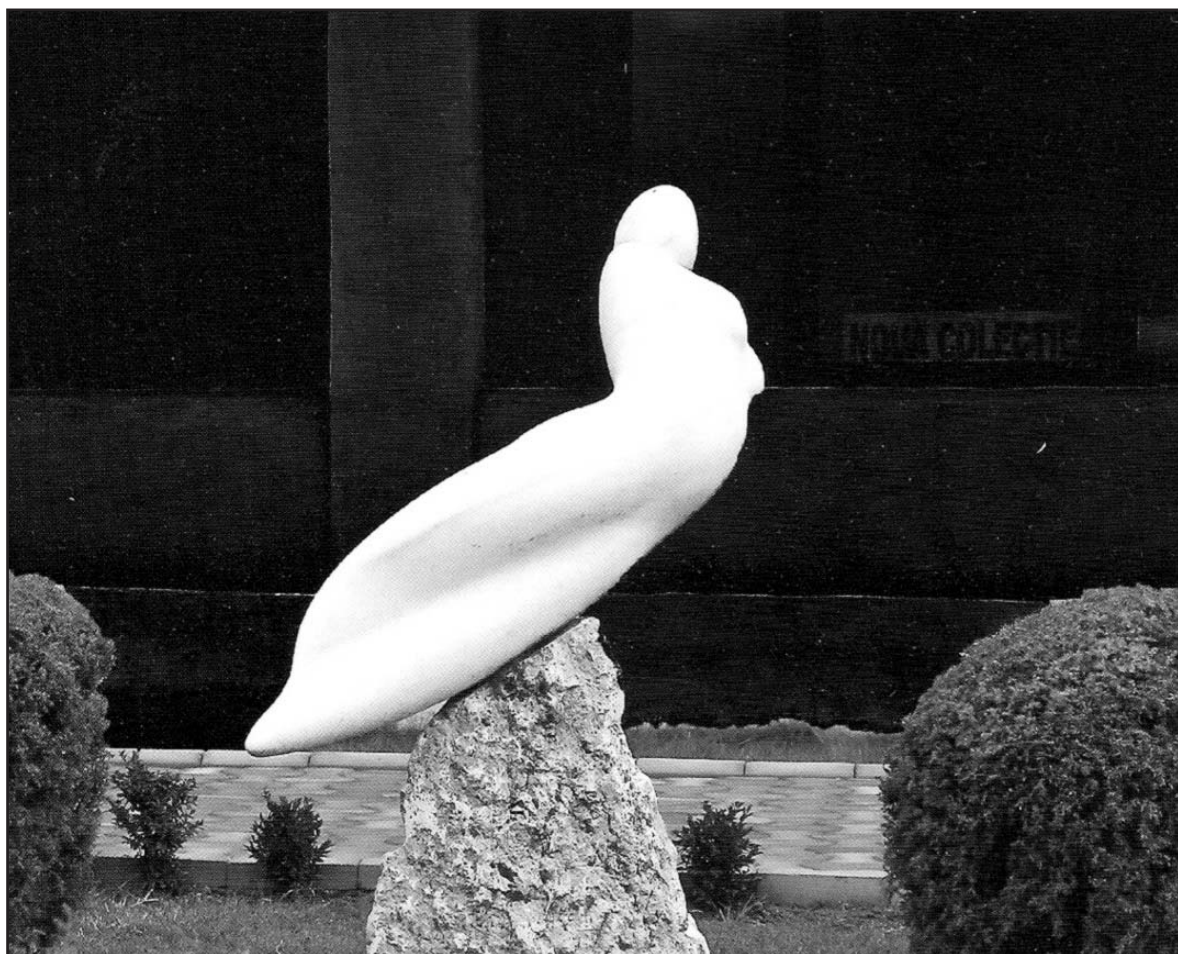
Keywords: M. Eminescu, myth, literary hagiography, Eminescu's delators, "Dilema" (magazine), Horia Roman Patapievici.

Reiau, aici, un subiect despre care s-a discutat de mai multe ori în ultima vreme. Recent (15 ian. 2010), la Academia Română, cu ocazia împlinirii a 160 de ani de la nașterea poetului. Este vorba de zelatorii și delatorii lui Eminescu la care se adaugă scepticii de serviciu ai culturii noastre. Despre primii (zelatorii, lăudătorii care înroșesc superlativalele când vorbesc de Eminescu și cred că Eminescu este eminent în toate, de la economie la termodinamică și teoria numerelor) a vorbit prima oară G. Călinescu în introducerea la *Opera lui Mihai Eminescu*, ironizând stilul lor hagiografic. Azi, G. Călinescu este – și el – contestat și, pentru unii, frazele lui inspirate despre poetul „nepereche” și tăria parfumurilor lirismului său constituie, azi, un prilej de groasă zeflema.

Un fenomen parazitar care a luat proporții în zilele noastre. S-a întreținut în așa măsură confruntarea dintre critica encomiastică și critica demolatoare în legătură cu opera și personalitatea lui Eminescu încât autorul *Odeii în metru antic* a ieșit din această ciocnire insultat, minimalizat, mistificat. S-o numim după o formulă a lui Camil Petrescu, ciocnirea, confruntarea suprafețelor. Ea angajează forțe importante ale publicisticii dacoromâne. Unii, voind a sublinia valoarea operei și, în genere, modelul emines-

cian în cultura română, țin un discurs, cum ziceam, invariabil encomiastic, epuizând adjectivele limbii noastre; alții îi neagă, în replică, valoarea estetică a poeziei și prozei, iar ceea ce privește filosofia practică, adică publicistica politică, ei sunt de părere că ea





este totalmente nulă. Mai mult și mai grav decât atât: Eminescu ar fi în opinia lor un gânditor xenofob, „defazat”, „reacționar” și prin aceasta, sursa derapajelor naționaliste, antisemiste în societatea românească. Revista *Dilema* a publicat cu un deceniu și mai bine în urmă un număr de pomină unde Eminescu este numit „Titi cel păros” (reluând o formulă insultătoare din epocă). Ciocănită cu degetul esteticii postmoderne statuia lui, sună a gol. Pe scurt privit din această parte sceptică, Eminescu este mitul fals ce trebuie dărâmat, modelul (canonul) care împiedică progresul gândirii și împiedică europenizarea noastră...

Cei care văd autorul *Luceafărului* un simbol al națiunii nu stau nici ei degeaba în fața acestor insulte într-adevăr imposibile într-o cultură adevărată, înăspresc tonul și sporesc numărul superlativelor. Unele formule, inspirate la început („omul deplin al culturii noastre”, „poetul nepereche”, „Ceahlăul li-

teraturii noastre” etc.) sunt reluate obsesiv în această retorică laudativă și, evident, irită spiritele. Motiv pentru cealaltă retorică (demolatoare și insalubră) să le ironizeze și să lovească nu în cei care abuzează de asemenea clișee, ci în poetul care, după mintea lor rea și iconoclastă, ar avea vina de a provoca asemenea insaniități morale și intelectuale.

Așa se face că, în regimul libertății post-decembriste, Eminescu – situat la locul de întâlnire dintre aceste suprafețe – a fost mai degrabă strivit, minimalizat, victimizat de laude necugetate sau de insulte ticăloase, decât citit, analizat, discutat cum s-ar fi cuvenit. Cititorul onest, crescut în cultul poeziei lui Eminescu, nu mai înțelege nimic din această bătaie între două cete care, ca și unele triburi africane, folosesc ca armă de luptă trupul fragil al poetului... El este pus în situația de a alege între „Ceahlăul literaturii” și „scheletul din debara”, cum ne

amintim că i-a zis lui Eminescu politologul și filosoful Horia Roman Patapievici într-o clipă de rătăcire a imaginarului său critic. Cine are dreptate? Evident niciunul dintre acești beligeranți care nu fac în realitate decât să întrețină confuzia și disperarea cititorului onest care așteaptă de la comentarii lui Eminescu altceva decât vorbele vane și sulfuroase ale retorilor sau insultele „canaliei de uliți”, cum îi zicea la vremea lui chiar poetul...

M-am ferit și mă feresc în continuare să intru în acest război, specific mentalităților periferiei culturale și cred, în genere, că un critic lucid și drept își pierde vremea încercând să împace aceste două tipuri de retorică defăimătoare. Una insultă, cum am zis, printr-o laudă perpetuă și nediferențiată, alta printr-o minimalizare obstinată și absurdă a unui mare scriitor, totuși. Retorica din urmă capătă în ultima vreme, am impresia, forme din ce în ce mai mult agresive și, lucru curios, se bazează din ce în ce mai mult pe opțiuni „elitiste”. Un critic important de azi vorbește, de pildă, de „maculatoarele lui Eminescu”, adică de manuscrisele lui Eminescu, vizibil iritat de faptul că se face caz de publicarea lor în facsimil. Altcineva, o profesoară de la Universitatea din Cluj, ia în râs operația de „monumentalizare” a manuscriselor și, pentru a ridicula totalmente acest proiect inițiat cu trei decenii în urmă de Constantin Noica, îl compară cu arta fotografiilor și autorilor de C.D-uri specializați în cununii, botezuri și parastase... Un venerabil istoric este de părere că publicarea articolelor politice ale lui Eminescu este, azi, neinspirată și chiar primejdioasă pentru spiritul nostru european pentru că – zice el – Eminescu este în filosofia politică un „reacționar”. Ceea ce poate fi adevărat, dar cât de european este, mă întreb, spiritul care vrea să împiedice publicarea textelor „reacționare” și să elimine astfel, pe „reacționari” (pe „antimoderni”) din cultură? Francezii ar trebui să interzică în acest caz o bună parte dintre marii lor scriitori, începând cu Chateaubriand, Balzac și Baudelaire și încheind cu Barthes... iar noi, românii, am fi nevoiți – dacă am urma să-i pedepsim pe șovăielnicii

și pe tradiționaliștii din cultura noastră – să-i dăm afară cam pe toți scriitorii de felul lui Negruzzi, Eminescu, I.L. Caragiale, Iorga, Goga, Arghezi, Blaga, Barbu... care și-au fixat utopiile lor politice în trecut... Evident, nu-i o idee fericită. Venerabilul istoric dă dovadă de intoleranță politică atunci când judecă pe gânditorul politic Eminescu ca pe un adversar, este adevărat, al „roșilor” (liberalilor) din epocă, dar într-o cultură politică veritabilă este nevoie și de critica progresului și a formelor fără fond, nu numai de ideea sincronizării...

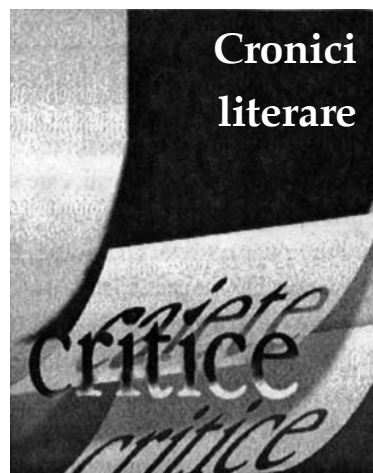
Voiam, în fapt, să spun că o bună parte din critica românească își pierde timpul discutând, nu despre opera lui Eminescu, așa cum s-ar cuveni, ci despre cei care din prostie, reavoință sau din snobism provincial, vor să dărâme mitul lui Eminescu sau despre cei care, voind să răspundă celor dinainte, nu fac decât să amețească spiritele cu vorbe mari și goale și să întrețină un război inutil în cultură. Inutil și exasperant... Ce-i sigur este că ambele tabere se condiționează și își justifică, în fond, existența. Literatura română (înțelegând și critica eminesciană) nu câștigă nimic din acest război de uzură...

Ceea ce nu înseamnă că opera lui Eminescu nu poate fi discutată și, acolo unde este cazul, valoarea ei estetică nu poate fi supusă unei judecăți severe. Marea poezie este supusă periodic unei asemenea lecturi care, în loc s-o doboare, o întărește. Condiția este ca lectura să aibă în spatele ei un spirit critic perspicace și drept... În rest este această vegetație sufocantă ce crește în jurul miturilor...

Orice națiune are nevoie de mituri și cine crede că miturile sufocă arta și împiedică evoluția culturii și a democrației nu merge în întâmpinarea artei și nici a adevărului din jurul ei. Eminescu este un mare poet și din această cauză, orice ar spune lăudătorii de serviciu sau defăimătorii de serviciu, mitul lui face parte din existența românească. De aceea va fi cultivat câtă vreme poemele lui vor fi citite și admirate de generațiile ce sunt și de generațiile ce vor veni în rostogolirea implacabilă a timpului.

George NEAGOE

Istoria critică a personajelor lui I. L. Caragiale



Abstract

Book review. This is an analysis of Gelu Negrea's study "Dicționar subiectiv al personajelor lui I. L. Caragiale (A – Z)", in which the author tries to highlight a new way of perceiving the characters from the writer's work. Some of them, mainly those from his comedies, are interpreted very interesting. In our opinion, other personae are misapprehended.

Keywords: I. L. Caragiale, short stories, plays, characters, (mis)interpretation, close reading

Cum poate cineva să scrie despre un dicționar subiectiv ?¹ Cu o altă subiectivitate, bineînțeles. Poate că din intersectarea celor două rezultă obiectivitatea. Oricum, vorbind obiectiv, toți suntem subiectivi. Lăsând șarjele lingvistice deoparte, deranjează prezența în titlul studiului semnat de Gelu Negrea a adjectivului „subiectiv”. Nu mai crede nimeni – și asta nu de la începutul mileniului al treilea – că exegeza poate fi obiectivă ori științifică. Înainte de toate, critica înseamnă imaginație care conduce spre reinterpretare.

Paradoxal, autorul ignoră această axiomă, deși este perfect conștient că studiul său reprezintă o încercare de a modifica a percepția despre scrierile lui I. L. Caragiale: „Nu ascund faptul că, subiacent, *Dicționarul subiectiv al personajelor lui I. L. Caragiale* (își) propune (la nivel intențional, cel puțin) o revizuire – polemică, de multe ori – a judecăților critice privitoare la opera scriitorului, pornind de la fizionomia personajelor sale” (p. 11).

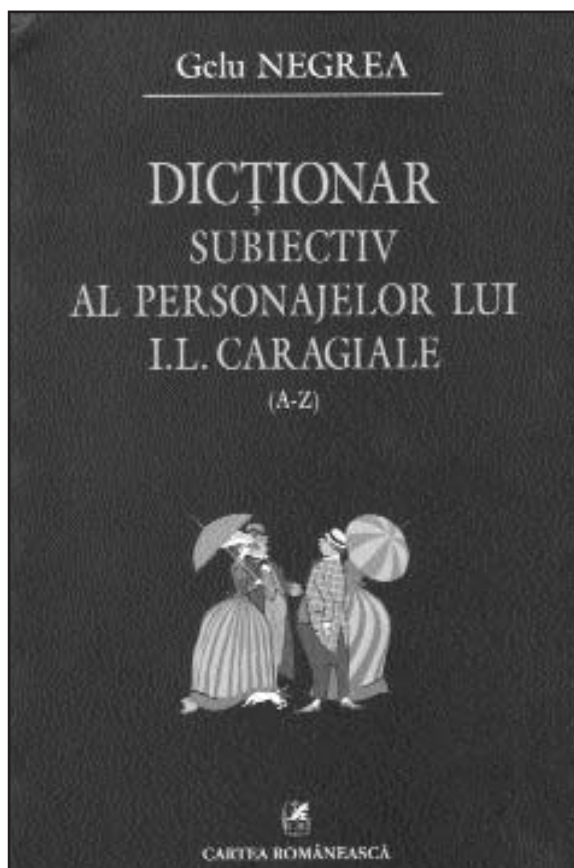
Subiectivitatea mă îndeamnă să fac un microdicționar metacritic referitor la cartea lui Gelu Negrea. De aceea, voi selecta acele personaje despre care sunt în stare să emit opinii în chestie.

A

Favorit al multor critici de la Paul Zarifopol la Florin Manolescu, Anghelache din *Inspecțiune* rămâne încă o enigmă. Decizia de a perpetua cultul pentru funcționarul public e surprinzătoare în condițiile în care Gelu Negrea semnalează atenția cvasiunanimă a cercetătorilor de a se comporta ca detectivi literari și nu valorizatori ai schiței: „majoritatea covârșitoare a comentatorilor care se recrutează dintre criticii literari, aproape niciunul nu abordează *Inspecțiune* din perspectivă estetică [...]” (p. 27). Gelu Negrea observă cu îndreptățire că problema extraestetică ține de tendința dominantă de a găsi, într-un plan extratextual, explicația pentru suicidul comis de Anghelache: „[criticii] și-au pierdut uzul rațiunii literare și au transformat întâmplarea într-o chestiune în sine, liberă de context, într-o problemă teoretică, de deducție rațională pură, extrăgând-o voluntarist și inadecvat din rețeaua de determinări propusă de textul lui Caragiale în care, după părerea mea, misterul își află atât logica ascunsă, cât și dezlegarea” (*ibidem*).

Așadar, Gelu Negrea continuă investigația, numai că el caută răspunsul în textura *Inspecțiunii*, străduindu-se a înlătura

1 Gelu Negrea, *Dicționar subiectiv al personajelor lui I. L. Caragiale (A – Z)*, București, Editura Cartea Românească, 2009.



scamele, praful și firele deșirate. Inventariind erorile recurente de interpretare, autorul elucidează mecanismele de funcționare a *Inspețiunii*, piste false lansate de Caragiale și detaliile ne semnificative strecurate de prozator. Astfel, însuși titlul i-a dezorientat pe G. Ibrăileanu, G. Călinescu și B. Elvin care așeza moarta impieगतului sub semnul spaimei de controlul financiar din ziua următoare, „ignorând faptul elementar că ANGHELACHE habar n-are de controlul preconizat, el părăsind berăria, înainte ca inspectorul din minister să le anunțe camarazilor vestea” (p. 29). În altă ordine de idei, Gelu Negrea susține că indicii inutile împânzesc schița. Printre aceste „false mistere” s-ar număra apariția Elizei și a lui Mitică sau „polul” în plus aflat în casierie (faptul că e o monedă ieșită din uz și informația că era „învălit într-o foiță de țigară”). Una dintre informații nu trebuie însă trecută cu vederea. Și cred că tocmai ea îi scapă lui Gelu Negrea pentru a construi o argumentație plauzibilă. Din punctul său de

vedere, faptul că în hainele cadavrului s-au descoperit câțiva bănuți nu constituie un detaliu semnificativ: „cum se face că, deși era zi de leafă, iar nenea ANGHELACHE nu mai ajunge acasă, asupra lui nu se găsește decât niscaniva «mărunțis în monede nouă de nichel ca de șaptezeci de bani»? Unde este restul retribuției?” (p. 30). Răspunsul îl voi da puțin mai încolo.

Alături de asemenea strategii narative care îi asigură *Inspețiunii* validitatea estetică – pentru că valoarea textului stă în ambiguitatea construcției –, discuțiile amicilor despre presupusa delapidare săvârșită de Anghelache ar inocula, în viziunea lui Gelu Negrea, sugestia vinovăției personajului. Aceasta e cu adevărat misterul prozei, dilema ei. Nicăieri nu se precizează că bărbatul și-ar fi pus capăt zilelor. Probabilitatea sinuciderii se instalează în mintea celorlalți ca o confirmare și ca o urmare a neregulilor financiare săvârșite de Anghelache. Suntem încă derutați de „false mistere”. Scena întâlnirii cu un car mortuar pare o premoniție: „Trecând prin fața morgei, văd căruța funebre: un nou oaspete a venit, sătul de căldurile vieții, să coboare în răcorosul oțel. Camarazii își fac cruce și, privindu-se unul pe altul, se-ncruntă, ca și cum ar voi să gonească unul din mintea altuia un gând, același, pe care unul altuia și l-au ghicit”. Devine clar acum că toți cei trei bănuiesc că Anghelache s-a sinucis. Știrea din gazetă le confirmă supoziția, deși nu este precizată cauza decesului: „Azi-dimineață s-a găsit la Șosea spânzurat un om bine îmbrăcat în vârstă ca de 40-45 de ani”. Întrebarea finală pusă în van de unul dintre ceilalți trei funcționari nu sugerează doar vinovăția, ci mai ales sinuciderea prin spânzurare. Și-a luat viața Anghelache? Nu avem ca probă decât certitudinea personajelor că lucrurile s-au petrecut așa. Dar raționamentul lor comun se bazează pe niște inferențe presupuse ca adevărate, pe semne pe care ei le decodează univoc. Agitația camaradului din timpul discuțiilor reprezintă „proba” că bărbatul a comis fraudă fiscală. Cititorul are acces numai la opiniile personajelor. Ceea ce atestă măestria lui Caragiale este efectul prozei de a declanșa întrebarea: de ce s-a

sinucis nenea Anghelache, din moment ce era nevinovat ? Nu e nicio taină, e literatură, adică o rețea de funcții care își ating scopurile estetice, și anume stârnirea curiozității.

Gelu Negrea își putea încheia studiul cu subtila demontare a retoricii „falselor mistere”. Totuși, a mers mai departe. Ipoteza sa, în mare parte rațională, are și o notă mistică. Aici întâlnim o lipsă de consecvență cu metoda filologico-estetică inițială. Criticul extrage el însuși explicația dintr-un plan extratextual: „Mănuitorii de bani alcătuiesc o castă, un segment moral de elită al lumii: se revendică, pe filieră divină, din Sf. Petru, portarul împărăției lui Dumnezeu, iar pe linie profană din stirpea bobilă a marilor vistiernici de la curțile regale și imperiale. [...] Rațiunea de a fi și măreția condiției lor le reprezintă incoruptibilitatea, ascetismul, viețuirea curată în imediata vecinătate și în contact nemijlocit cu chemarea păcatului, cu tentația diabolică supremă (banul e ochiul dracului, nu ?).// [...] După părerea mea, ANGHELACHE este un delapidator potențial, măcinat în egală măsură de chemarea irepresibilă spre comiterea fraudei și de dorința chinuitoare de a nu-și pierde, făptuind-o, reputația de funcționar «corect» și «cinstit» - echivalentul terestru al simbolicei onoare de caste. În atare condiții, invocarea ca certitudini de către camarazii inocenți tocmai a calităților care îl legitimează ca om și ca profesionist, dar pe care le știe irosite pe altarul păgân al altarului săvârșit cu gândul, determină reacția lui de autodemascare, de ins cu musca pe căciulă. [...] Dacă, într-adevăr, ANGHELACHE suferă de frică (și suferă), frica lui nu este că vine controlul, ci, dimpotrivă, că nu vine. Îl așteaptă demult ca pe un semn al providenței, de la un timp văzând în el unica salvare. În seara discuției de la berărie se convinge însă că așteptarea este zadarnică și că soarta îi este pecetluită: mai devreme sau mai târziu va delapida ! Virtual, a făcută deja. Și atunci omul moral din ANGHELACHE alege calea unică de a evita producerea efectivă a «nenorocirii»: sinuciderea” (pp. 32 – 33). Prin urmare, casierul simte culpa față de grupul de care aparține, față de preceptele

acestuia și nu față de legile penale. Dacă Anghelache face parte dintr-o „castă”, atunci hotărârea de a se spânzura își are cauza în asumarea trădării. Continuând decriptarea pe filieră religioasă, poate că n-ar fi hazardat să-l asemănăm pe Anghelache lui Iuda. Puținii bani din buzunarele defunctului „măruniș în monede nouă de nichel ca de șaptezeci de bani” au o mare similitudine cu cei treizeci de arginți aflați în posesia Iscarioteanului. De ce fac apropierea asta ? Întrucât Caragiale le cam știa pe toate. „Unde este restul retribuției ?” Mă întreb dacă s-a gândit cineva că Anghelache a fost derobat și apoi ucis. Ar fi o pistă. Dar cum *pe cărarea ce-am deschis n-oi merge niciodată*, răspunsul îl ofer cu ajutorul argumentației lui Gelu Negrea: „Există, în text, drapat cu grijă sub aparențe anodine, un personaj ignorat aproape total de comentatori, care poartă în buzunarele burdușit cu bancnote de valoare și cheia actelor, deciziilor și mișcărilor sufletești ale lui ANGHELACHE, inclusiv al misterioasei sale sinucideri. Este dublul casierului, un fel de *alter ego* al său mai puțin sfârtecat de dileme morale, care îi anticipează cu puțin traiectoria existențială: «nenorocitul» care fuge cu banii furați în America. Dacă rectificăm perfid-banala scenă cu care începe *Inspecțiune*, analogia dintre cele două personaje îmbracă haina ostentației [...] Repetata, invariabila identificare a amândurora cu termenul, comun și implacabil definitoriu, «nenorocitul» nu este deloc întâmplătoare. Când ANGHELACHE îl apără cu patimă pe infractor, înfățișându-l ca pe o «victimă a neglijenței altora», se apără, de fapt, pe sine, după cum, atunci când le explică enervat camarazilor în ce fel un control efectuat la vreme ar fi stopat prăbușirea într-o greșeală ireparabilă a «celuilalt», discursul este eminamente autobiografic, de unde și încărcătura sa emoțională specială, scandalos disproporționată ca intensitate față de aceeași manifestare a unui neimplicat direct” (p. 33). Vinovat să fie, însă de ce casa de bani n-are deficit ? Nu sunt de acord cu soluția propusă de Gelu Negrea. Oricum, și el își dă seama că oferă „un răspuns ușor nonconformist: casa de bani – permanenta, diabo-

lica ispită – trebuie să rămână intactă: prețul integrității sale este viața lui nenea ANGHELACHE. Cât timp el trăiește, inspectorul nu va sosi!” (p. 34). Eroarea criticului survine pe fondul vânătorii de „false mistere”. A văzut enorm și i-a scăpat detaliul că restul retribuției primite de Anghelache în ziua de salariu se afla în casierie ca să completeze lipsurile. Dacă Anghelache se scuză apărându-l pe „nenorocitul” emigrat în America, în același registru trebuie încadrată discuția imaginată dintre inspectorul din minister și impiegatul fugit: „– Și dacă i-ar fi zis: «Amice, îți lipsesc patru-cinci sute de lei din casă; ia fii bun d-ta și-i pune imediat la loc, și altădată socotește mai bine; că foarte curând am să viu iar să te vizitez, și-ți declar că nu-ți voi mai vorbi tot astfel: imediat voi raporta cui de drept!» Așa e că nu se nenorocea omul ?” Ținând cont că Anghelache nu fusese verificat de unsprezece ani și că, identificându-se, personajul și-ar fi dorit ca în decursul perioadei respective o autoritate să-l fi avertizat, putem considera că funcționarul „împrumut” consecvent din banii pe care îi administra, dar numai pentru a-i restitui. Nu putea Anghelache să-l mintă pe inspector și să-și mascheze în continuare escrocheriile ? Era atât de devotat principiile „castei” ? „De ce nene Anghelache ?” *Inspecțiune* rezistă din punct de vedere artistic prin ambiguități și polisemie. Restul e o altă căciulă.

B

Calul dracului conține un substrat erotic pe care Gelu Negrea nu-l sesizează sau doar nu-l utilizează în ceea ce privește discuția referitoare la baba cerșetoare. Titlul prozei se dovedește elocvent, el desemnând în folclor categoria femeilor de moravuri ușoare. De altfel, cavalcada magico-onirică reprezintă mai mult decât o clară sugestie erotică. Apoi, secvența premergătoare în care bătrâna încearcă să netezească pătură și nu izbutește din pricina „cozii” lui Prichindel mizează pe aluzia la un simbol falic. În discuția despre acest personaj, exegetul își dezvăluie predilecția pentru analiza de text

și pentru relevarea indiciilor specioase. Problema neglijată de autor este că metoda filologică nu se aplică în mod universal cu aceleași rezultate. Gelu Negrea își pune greșit întrebarea de ce femeia în vârstă nu și-a recăpătat statutul de tânără fiică de împărat, din moment ce trecuse proba păcălirii diavolului în timpul nopții ? Nu vreau să minimalizez remarcile cercetătorului cu privire la înscenarea întâlnirii babei cu Prichindel, la „faptul că BABA oscilează o vreme între starea de veghe și somn; după care cade în brațele lui Morfeu și în mrejele visului” (p. 37). Însă, povestirea caragialiană creează o atmosferă erotică.

C

Gelu Negrea surprinde complexitatea psihologică a personajelor din *O scrisoare pierdută*. Cetățeanul turmentat se află printre cazurile edificatoare. Mărturisesc că am intenționat să scriu un scurt studiu cu denumirea *Cetățeanul turmenta(n)t*. Din liceu observasem o oarecare asemănare a personajului cu Agamemnon Dandanache. Adică și el e „cu toate partidele”. Îl cunoaște pe Zaharia Trahanache de circa șaptesprezece ani, de la 11 „februarie” 1866 și este membru al Societății Academice Aurora Economică Română, condusă de Nae Cațavencu. Mă intriga să nu citesc pe nicăieri că Cetățeanul era turmentat doar de băutură și nu trăia într-o derută completă pricinuită de o naivitate congenitală. Dat fiind că autorul *Dicționarului subiectiv*... mi-a luat-o înainte, nu-mi rămâne decât să subscriu, în bună măsură, la formulările memorabile următoare: „Un secol de exegetică narcotizată de farmecul discret al etilismului cronic al CETĂȚEANULUI (bețivii sunt, în general, simpatici, iar viciul lor este tratat cu înțelegere și toleranță fiindcă în spatele său ne place să credem că se ascunde o dramă) a făcut din el singurul personaj cinstit din piesă. [...] Adevărul e că lucrurile stau exact invers: CETĂȚEANUL TURMENTAT e unul dintre puținele personaje din piesă detestabil tocmai prin flagranta lui lipsă de onestitate. Omul este duplicitar, oportunist și, în ultimă instanță, trădător fără a avea

măcar scuza fibrilației politice de care sunt cuprinși ceilalți” (p. 68). Nu-mi place deloc ultimul paragraf al articolului, nu doar din cauza comparației pripite și neavenite, ci a ultimei fraze care anihilează ritmul alert al metaforelor îndrăznețe și diminuează competența judecăților din carte: „Peste măsură de ciudat acest CETĂȚEANUL TURMENTAT ! Natură eterică, imponderabilă prin apetitul pentru alcool, permanent în altă stare de agregare sufletească decât celelate personaje, aflat concomitent în miezul celor mai importante evenimente ce punctează acțiunea, dar și în fara lor, aparține, parcă, unui segment nepământean, fantomatic al universului piesei. [...] Conduce din umbră acțiunea ca un regizor turmentat și care turmentează totul în juru-i. Dar nu el este Regizorul, ci trimisul acestuia – un substitute comic pentru o lume tușată de briza comediei. În *Furtuna* lui Shakespeare, directorul de scenă este Prospero, iar Ariel, regizorul secund. Arielul matur și etilic al *Scrisorii* e CETĂȚEANUL TURMENTAT. Cine este, însă, Prospero ? Cel mai la îndemână dintre răspunsuri rămâne și cel mai previzibil: Caragiale însuși, demiurgicul său spirit. Sună ca dracu’, dar asta e...” (p. 70). Reflex publicistic ? Posibil. Neatenție ? Cu siguranță. Exuberanță în fața propriilor afirmații ? De asemenea. Suprimând analogia cu *Furtuna*, ar fi dispărut și fraza buclucașă.

G / I

Gelu Negrea *combate bine* atunci când descoperă erorile de construcție a personajelor. Caragiale n-a scris doar capodopere și n-a inventat individualități care „fac concurență stării civile”, după expresia demonetizată a lui G. Ibrăileanu. Gelu Negrea descoase subțirimea unora dintre eroii comici. De exemplu, criticul arată caracterul fad al frizerului din *D’ale carnavalului*: „Mai mult funcție teatrală decât personaj, NAE GIRIMEA rostește o singură replică «umană», în măsură să-l scoată din platitudine: atunci când le surprinde pe cele două rivale încheștate într-o aprigă dispută fizică, exclamația sa de un pragmatism deconcer-

tant, chiar dacă acuză o meschinărie feroce («Să nu dați la oglinzi, că sunt cu chirie !»), naște un efect umoristic spontan și irezistibil. Cam puțin totuși...” (p. 142).

Este eronat să credem că I. L. Caragiale a avut talent în toate scrierile sale în genul dramatic. O atare judecată se datorează, în primul rând, perpetuării clișeului contemporaneității noastre cu autorul, ca și cum lumea nu s-a schimbat deloc de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Prea puțini au întrezărit că personajele lui Caragiale au rămas neschimbată, că defectele lor sunt de netăgăduit. Gelu Negrea apreciază „persoanele” din comedii după criterii care le situează foarte aproape de adevărata lor valoare. Potrivit criticului, Nae Ipingscu nu e un ins, ci reprezentantul unei instituții, adică o entitate abstractă. Singura clipă care îl umanizează nu-i dă consistență: „Și totuși personajul reușește, pentru o dată, să iasă din uniformă și din ipostaza categorial-profesională, manifestându-se ca un om viu, credibil, capabil să creeze firească, printr-o replică, o situație comică perfect naturală. «Onorabile, îndatorează-mă cu o țigară de tutun», îi spune el la finalul piesei lui Dumitrache și căutarea acestuia în buzunar generează mini-scena încărcată de suspans și de umor a «legăturii de sic».” Este, însă foarte târziu: comedia se termină tocmai când IPINGESCU începe să devină personaj...” (p. 170).

L/M

De ce eșuează uneori Caragiale într-o ironie facilă moștenită de la V. Alecsandri ? Una dintre cauze o constituie publicarea momentelor și a schițelor în gazete. Efectul comic al momentelor este imediat și, totodată, evanescent. Insistând pe identificarea unor tipuri umane din societatea din al patrulea sfert al veacului al XIX-lea, tabletele nu rezistă foarte mult. Ele descind din fiziologiile pașoptiștilor. Specie statică prin excelență, fiziologia nu conturează individualități, ci idei despre un anumit grup. Lache și Mache reprezintă asemenea chipuri fără identitate. Gelu Negrea opinează că aceștia doi „nu excelează în expre-



sivitate literară pentru că autorul, situându-se permanent la distanță și deasupra personajelor, le obstrucționează evoluția în direct” (p. 186). Lache și Mache nu se schimbă, deoarece proza în care sunt inserați nu conține narațiune, ci acumularea unor moravuri. Lache și Mache sunt fotografiați. Iar pozele immortalizează. La fel se întâmplă în tripticul *Moftangiilor* (Românul, Românca și Savantul) ori în bucata *Intellectualii...*. Tentația de a fi pe gustul publicului, adică de a fi emer, este irezistibilă.

Cea mai mare dificultate a lui Gelu Negrea este de a revizui imaginile canonizate sau predominante despre personaje. Sunt suficiente articole în care criticul nu poate aduce modificări. Nimeni nu i-ar cere volumului o reevaluare de la A la Z. Pro-

blema survine când exegetul relatează pe larg scrierile lui Caragiale pentru a-și ascunde lipsa inovațiilor. Din cele două pagini aferente Marghioalei din *La hanul lui Mânjoală*, autorul face modeste observații în două scurte paragrafe. Cartea lui Gelu Negrea arată, pe alocuri, ca un dicționar subiectiv de rezumate...

P

Interesându-l personaje, exegetul se vede nevoit să acorde mai mare atenție acțiunii. Și asta pentru că, uneori, Caragiale nu creează atât psihologii, cât descarcă fulgerul ambiguității narative. Având în vedere că produsul P (personaj) $\times$ A (acțiune) = K (constant), prozatorul înclină balanța în

favoarea celui de-al doilea factor. De acest detaliu nu ține cont Gelu Negrea în redactarea studiului său. Multe personaje sunt piese ale unui scenariu derutant. Gelu Negrea evidențiază excelent trucurile caragialiene, schimbările de planuri între real, fantastic și halucinant, dar nu sesizează că acestea asigură consistența literară, precum în nuvela *În vreme de război*. Luând în calcul inadvertențele temporale, criticul indică un vâl de ceață: „Acum, din două una: ori întâlnirile în care POPA IANCU i se înfățișează hangului ca ocnaș evadat și căpitan au loc cu adevărat, sunt reale și efective, ori brigandul, care nu și-a văzut de cinci ani (fratele), știe (de unde ?) că acesta avea «supărări» provocate de propriile apariții în coșmarurile sale. Din această dilemă dilemă nu puteți ieși... Am zis !” (p. 252 – 253). Nici nu trebuie să descurcăm ȋtele. Nuvela stă sub semnul echivocului. Gelu Negrea exagerează, nu pentru a epata, ci pentru că deslușirea textului ȋi ȋncurajează peste măsură intuiȋia. Și, în consecință, dacă niciun cititor nu poate soluȋiona dilema, ȋnseamnă că numai exegetul are acest privilegiu: „...Da, dar ȋn a doua ipoteză, *ȋn vreme de război* dobȋndește subit o dimensiune fantastică de nuanță mistică pe care pregnanța tribulaȋiilor psihologice ale lui Stavache, ajuns stȋpȋn pe averea lui IANCU, a ascuns-o, mai bine de un secol, de privirile interpreȋilor operei lui Caragiale. Doi fraȋi care comunică subliminal ȋn regim oniric, unul dintre ei controlȋnd, ȋn același timp, pe cale raȋională, contactele petrecute ȋn visele celui alt – iată o tramă ce anticipează, cu un radicalism ameȋitor, cele mai spectaculoase pagini din proza fantastică intelectuală și erudită a lui Mircea Eliade, de exemplu. Iar dacă mai luăm ȋn calcul și posibilitatea ca apariȋiile POPII IANCU ȋn halucinaȋiile fratelui să fie, pur și simplu, induse de la distanță ȋn conșȋința vinovatului de către diabolicul ex-prelat, va trebui să reconsiderăm drastic imaginea curentă despre Caragiale autor realist, preocupat preponderent de morfologia socială a universului uman pe care-l edifică literar” (*ibidem*). Nu i se poate reproșa criticului că-i lipsește imaginaȋia. Precursori se gȋsesc peste tot.

Suprarealiști și-l revendicau pe Rimbaud. Nu filiaȋia deranjează, ci faptul că se lasă el ȋnsuși narcotizat atȋt de „false mistere” cât și de prejudecata că niciodată Caragiale n-a sȋvȋrșit vreo inadvertență.

După excursul bulversant ȋn zona atacurilor energetice, Gelu Negrea atașează un fragment conclusiv ȋn care Iancu Georgescu ȋși ȋnlocuiește fratele ȋn postura de personaj principal. ȋncheierea anulează rȋtȋcirile precedente. Gelu Negrea e un critic excepȋional doar cȋnd rȋmȋne fidel informaȋiilor precise din text: „ȋn plină tragedie familială, aflat ȋntr-o situaȋie dificilă pe care rȋtȋcirea de cuget a fratelui o face insurmontabilă, IANCU invocă, blestemul statornic al lipsei de noroc, iar cuvintele sale conferă naraȋiunii, printr-o fulgerătoare rȋsturnare de perspectivă, o inedită bivalență: ceea ce reprezintă pentru Stavache consecința lȋcomiei de avere eșuată ȋn dramă individuală, se constituie ȋn mentalul lui POPA IANCU ȋn expresie a fatalității, ȋn capȋtul de drum al unei damnaȋiuni implacabile și persistente, care ȋi pecetluiește fără milă destinul aventuros” (p. 254).

Z

Nu e necesar să ajung la ultima literă a alfabetului pentru a ilustra modul cum ȋl citește Gelu Negrea pe Caragiale. Personajele comice clasate se reȋntorc pe scenă cu o nouă mască. Refuzȋnd să creadă ȋn micimea lor sufletească, exegetul le relevă dimensiunile ignorate. Nae Caȋavencu, Jupȋn Dumitrache, Zaharia Trahanache, Rică Venturiano, Ziȋa și Zoe joacă roluri complicate.

Trei lucruri diminuează meritele cȋrȋii. Primul: interpretȋrile ȋn cheie supranaturală și mistică. Al doilea: faptul că autorul vrea să evidenȋieze neapȋrat funcȋia fiecȋrui personaj, deși multe dintre proze sunt concentrate asupra strategiilor narative. Ultimul: stilul nestrunit, deraiat. Altminteri, *Dicȋionarul subiectiv al personajelor lui I. L. Caragiale (A – Z)* reprezintă o carte luminoasă, ȋnsă nu strȋlucitoare.

Andrei
GRIGOR

Basarab Nicolescu - un model necesar

Abstract

The author comments Emanuela Ilie's study entitled Basarab Nicolescu – eseu monografic (2nd edition, 2009). He mentions that Basarab Nicolescu is an appreciated intellectual in the world, but is almost unknown in Romania, his native country. Andrei Grigor states that Basarab Nicolescu is a necessary model nowadays.

Keywords: Emanuela Ilie, Basarab Nicolescu, prestigious intellectual, model, poetic knowledge

Basarab Nicolescu nu este foarte cunoscut în România. Aș spune „Din păcate!”, dacă nu m-ar ispiti să spun, mai degrabă, „E trist!”. Două expresii cu nuanțe doar ușor diferite, dar egal și deprimant de „generos” furnizate de vremurile culturale prin care trecem.

O discuție despre modele s-ar putea isca aici, ca și în destule alte împrejurări contemporane. În funcție de sensul pe care-l asociem cuvântului, s-ar părea că nu ducem lipsă de ele. E plină țara. Mai dăm și la export, dar nu ni le ia nimeni: Monica (by) Columbeanu, cu picioare mult mai lungi decât inteligența proprie și cea receptoare la un loc, cutare blondă înșelată de cutare fotbalist cu(tare) răsunătoare efecte dramatice,

un mic glăsuitoare minune, Delia, Giulia, Botezatu și plutonul de defilatoare cu priviri goale care nu au fost niciodată pline, omul de cultură Măruță, Horia și Roman și Patapievici, toți trei cu papion și toți scobindu-se cu degetul în tâmplă, Florin cu Salam, o Tatoi, un Mutu – Doamne, că mulți mai sunt! Becali e deja clasic. Columbofilizăm, melodramatizăm, urluim a mamea sadea, neamestecată decât cu propriul amestec, săltăm și ne învărtim, hăhăim a-Măruț, ne scobim în tâmpla gânditoare de gânduri dar mai cu seamă de poze cu genii, înghițim orice salam, țațoim și înțarcăm iapa. Dar bălaia, nu. Avem noi neputința asta. Știm noi, ca nimeni alții, să sugem lapte otrăvit și să ne amăgim că-i ambrozie. Vrem noi să fim la curent cu ultima achiziție automobilistică a vreunui DJ de cartier și cu dimensiunile blondei din dotarea bolidului respectiv. Ne dăm în vânt să aflăm cum gătește fufina X fasolea făcăluită și dacă produsul culinar cu pricina îi place sau nu mâncătorului de semințe consort. Nu mai avem liniște dacă nu aflăm cum a mai evoluat conflictul dintre niște buze groase și mama lor. Poponeți, Queride, Cerebeli, Jijii... Trendy, nașpa, cool, super, ori superochei. Cu sau fără program – politic, comercial – o mulțime de „modele” sunt expuse la „colțul viu” și strident al țării, induc sentimentul că trebuie să fii ca ele și destui chiar se străduiesc să fie.

Cam așa arată fotografia contextului cultural românesc, pusă în cuvinte poate *prea adecvate*.

În acest timp și în acest loc numele lui Basarab Nicolescu nu prea poate avea sonoritate în conștiința (?) celor mai multora dintre cei foarte mulți..., deși spiritul lui viețuiește în miezul umanității cunoscătoare.

La începutul celei de a doua ediții a eseului monografic* pe care i-l dedică, Emanuela Ilie face o afirmație în aparentă contradicție cu observațiile mele: „Însoțit, adesea și pe drept cuvânt, de etichete encomiastice, numele lui Basarab Nicolescu impune, în sfârșit și în România, respectul cuvenit unui savant de notorietate mondială”. Autoarea,

* Emanuela Ilie, *Basarab Nicolescu – eseu monografic*, ediția a II-a, editura Curtea Veche, București, 2009



tânăr lector universitar la Facultatea de Litere a Universității din Iași, are dreptate. Prestigiul unei personalități culturale autentice se măsoară nu atât prin mișcările perceptive cu caracter de masă, cât prin vibrația pe care o produce în mediul academic, iar în acest perimetru numele lui Basarab Nicolescu se bucură, fără îndoială, de respectul meritat, chiar dacă ecourile sunt relativ târzii. și încă foarte puține... Dintre referințele critice selectate de Emanuela Ilie într-o anexă, abia șase sunt apărute în România după 1989. Două sunt extrase din articole de dicționar (Oana Soare, în *Dicționarul General al Literaturii Române*, 2005, și Corin Braga, în *Dicționarul scriitorilor români*, 2001); alte două sunt o prefață semnată de Eugen Simion, respectiv o postfață a lui Pompiliu Crăciunescu la Ion Barbu. *Cosmologia „Jocului secund”*, ediția a II-a, apărută în 2004; încă o prefață îl are ca autor pe Michel Camus, la apariția ediției românești a *Teoremelor poetice*, în 1996; în sfârșit, în *Aventurile terțului*, Cassian Maria Spiridon dedică lui Basarab Nicolescu câteva analize în linia investigației pe care și-o propune în acest volum.

Sigur, e vorba doar de o selecție, dar, pre-

supunând că ele reflectă o mică proporționalitate, reflecțiile despre modele, despre criza lor și nevoia de ele nu este mai puțin justificată aici, mai ales că personalitatea celui monografiat poate întruchipa un model.

La cei aproape 68 de ani (s-a născut la Ploiești, 25 martie 1942), Basarab Nicolescu reprezintă o categorie, din păcate (expresie paradoxală în acest context), nu foarte numeroasă: a românului care a ajuns să fie foarte bine cunoscut în lume, mai puțin la el acasă.

E adevărat, casa i-a rămas în urmă din 1968, când tânăr asistent la Facultatea de fizică din București, primește o bursă de studiu la Paris IV și se hotărăște, nu fără deliberări dramatice, să-și deseneze destinul în spațiul francez și vede în această decizie o soluție de salvare a sufletului, dezrădăcinându-se din sol și înrădăcinându-se în cerul spiritual.

Un fragment bine ales și extras de autoarea eseului din mărturisirile făcute de Basarab Nicolescu lui Michel Camus în *Rădăcinile libertății* indică un proces de conștiință profund și impresionant, analizat și expus în metafore mai intens clarificatoare: „Ajuns la Paris la 26 de ani, singur ca în momentul nașterii sau al morții, mă simțeam ca un arbore căruia i se tăiaseră rădăcinile și totuși i se cerea să rodească. Însă hotărârea mea era fără drept de apel: o voce interioară îmi spunea vă trebuie să-mi salvez sufletul cu orice preț... Astăzi, exilul meu îl resimt ca pe o adevărată cale inițiativă. Cum poate continua să trăiască un arbore fără rădăcini? Întinzându-i noi rădăcini către cer. Arborele îi regăsește sursa. Așa s-a putut dezvolta ființa mea interioară”.

A fost șansa lui Basarab Nicolescu de a-și construi un alt destin decât cel pe care l-ar fi putut avea în țară, este, măcar acum, șansa noastră de a-l reprimi ca pe un model spiritual în spațiul din care s-a dezrădăcinat atunci.

Lăsa în țară, o dată cu această decizie, imaginea tânără a unei capacități investigative de excepție, configurată ca o promisiune prin studiul Ion Barbu. *Cosmologia „Jocului secund”*, apărut chiar în anul plecării la Paris.

Interesul pentru literatură nu încetează însă o dată cu acest transfer spiritual. Frecventează cercurile și reuniunile literare ale altor români, unii dintre ei cu mai mare vechime în experiența exilului. Mircea Eliade și Vintilă Horia se află printre aceștia. Componenta „umanioară” a personalității sale e favorizată de aceste întâlniri, dar vectorul formației sale fundamentale, cea de fizician-cercetător, se dezvoltă într-o dinamică de excepție, lansându-l pe Basarab Nicolescu în circuitul prestigiilor mondiale. Împreună, aceste două desfășurări spirituale îi vor aduce notorietatea cuvenită unei personalități cu vocația transdisciplinarității și cu o viziune solid fundamentată în acest domeniu.

Sunt informații pe care le furnizează în cartea sa Emanuela Ilie, în chip evident fascinată de statura spirituală a lui Basarab Nicolescu, dar niciodată tentată de capcana encomiasticii gratuite sau a verbiajului grandilocvent. În ceva mai mult de jumătate din volum, autoarea monografiază personalitatea savantului. Primele două capitole acoperă, de fapt, structura canonică a unei monografii: *Viața ca spectacol al inteligenței. Despre biografie și Înspre operă. Treptele clarificării spre configurarea și validarea unui concept*. Trei dialoguri purtate de Basarab Nicolescu cu autoarea, cu Cassian Maria Spiridon și cu Luigi Bambulea sunt așezate sub titlurile *Ore românești. Confesiuni în interviuri*. „Sunt un scriitor european”, „Cunoașterea poetică este mai riguroasă decât cea științifică” și „Scara lui Iacob”. O *Antologie de texte reprezentative* și o anexă de *Referințe critice*, pe care deja am amintit-o, completează acest eseu monografic întocmit cu conștiinciozitate, cu serioase capacități exegetice și cu un onest atașament față de personalitatea monografiată.

Dovedind meritorii resurse comprehensive, Emanuela Ilie sistematizează riguros și descrie cu limpezime opera lui Basarab Nicolescu, în cele mai importante reprezentări ale ei, urmărind cu precădere vectorii conceptuali care au adus notorietatea savantului: „nivelurile Realității”, „logica terțului inclus” și „transdisciplinaritatea”. Asociate nivelurilor existenței lui Basarab



Nicolescu, aceste direcții o conduc pe autoare, în finalul secvenței exegetice pe care o semnează, la următoarea frază de încheiere: „Mai mult însă decât orice manifest sau altă formă de demonstrație teoretico-formală, cred că perfecta coerență, unidirecționarea ansamblului scriptural ca și închinarea întregii sale vieți demersului transdisciplinar pot convinge de necesitatea re-valorizării lumii în pragul secolului XXI. În definitiv, doar citite împreună, Biografia și Opera lui Basarab Nicolescu pot valida, prin ideea de sacrificiu total, resimțit ca un har, conceptul în care nu puțini văd singura speranță și, în orice caz, marea turnură a lumii actuale”.

Într-un fel, intuind probabil o realitate la care m-am referit la începutul acestui text, autoarea eseului țintește același punct de necesitate: lumea românească nu are norocul prea multor modele culturale, încât să ne putem permite luxul vinovat de a le ignora sau de a le lăsa într-un univers paralel, nefuncțional și, la urma urmei, neștiut.

Basarab Nicolescu este, fără îndoială, unul dintre modelele necesare, astăzi poate mai mult decât oricând.

Magda
WÄCHTER

Restituiri

O poezie a discreției

Abstract

*The author speaks about the volume of poetry *Fragmente automitologice* (Auto-mythological Fragments) by Dumitru Micu. Published in 1974, this is the critic's single book of poems. His lyric is characterized by discretion and intellectuality. The main theme is the disjunction from poetry.*

*Keywords: Dumitru Micu, *Fragmente automitologice* (Auto-mythological Fragments), discretion, intellectuality, bookish.*

Am în față o plachetă de versuri, publicată în 1974, într-un moment când literatura română se despărțea tot mai mult, în concepție și realizare artistice, de realismul socialist. Noul „modernism”, ce succede așa-zisului „proletcultism” de la începutul deceniului al șaselea și realismului socialist din anii imediat următori, reprezintă, în spațiul literar românesc, o reînnodare cu literatura anterioară instaurării regimului comunist și o sincronizare cu creația universală din afara Cortinei de Fier.

Poeții, în speță cei afirmați la finele anilor 1940, îmbină în versurile lor tendințe moderne, în adevăratul înțeles al cuvântului, cu influențe ce aparțin curentelor interzise de regimul comunist, ca, de pildă, simbolismul și suprarealismul, în dorința firească de restabilire a unei continuități la nivelul propriei creații, dar și în cadrul cultural de ansamblu. Noul lirism se definește, așadar, printr-o evidentă antiteză cu realismul socialist de a deconspira programatic resorțurile acestei implicite opoziții.

În acest context se situează și placheta de versuri publicată de Dumitru Micu în 1974, *Fragmente automitologice*, carte ce sugerează prin titlu o delimitare de realismul socialist, în sensul unei confesiuni metaforice, aluzive, „subiectiviste”, „intelectualiste”. Fiind vorba de poezia unui critic, volumul este întâmpinat, la data apariției sale, exclusiv prin prisma „stilului” atribuit în general lirismului practicat de critici. „Sunt versuri de «poet cu școală», ca să-1 parafrazăm pe autor, versuri de intelectual care gândește poetic în metafore clasice (de unde și parfumul manierist pe care îl degajă multe poeme) – scrie Dana Dumitriu. [...] Poetul domină poezia, și poate cenzura elanul liric cu energia rece a rațiunii”¹.

Este vorba, într-adevăr, de o poezie elegantă, atent lucrată, supuse unui principiu ordonator, trecute printr-un filtru intelectual care supraveghează discret discursul, realizând o coincidență perfectă între modalitatea lirică și ideea poetică. Confesiunea lasă să transpară ochiul atent al criticului, artist și spectator deopotrivă, ce selectează cu finețe analitică și rigoare stilistică tablouri confesive, peisaje interioare surprinse într-o firească fragmentaritate. Dar poetul, în complicitate cu criticul, anticipând ironic acest tip de receptare, nici nu-și propune altceva. El scrie o poezie a despărțirii de poezie, motivele subiacente fiind insuficiența lirismului și a emoției artistice în general, gratuitatea frumosului, dificultatea cunoașterii și „taina” autocunoașterii. Simbolurile „automitologice” se află într-o subtilă polemică cu viziunea realismului socialist, dar sunt descifrabile, în structura lor interioară, numai prin prisma semnificațiilor centrale ale cărții. Criticul propune, cu subtilitate și discreție, două trepte distincte de lectură – una polemică, la nivelul metaforelor livrești și al atitudinilor preluate din poezia „decadentă” (simbolistă și suprarealistă) – și una la nivelul sensurilor superioare ale versurilor, și mai străine, de altfel, de universul realismului socialist. Astfel, el realizează simultan o revenire la lirism, prin intelectualizarea și spiritualiza-

1 Dana Dumitriu, „Focul primordial”, în *Romania literară*, VIII, 1975, nr. 4, 23 ian, p.11



rea viziunii artistice, prin metafora elegantă și simbolul livresc, și o delimitare de acesta, prin însăși tematica versurilor. Într-un registru confesiv, elegiac, versurile prevestesc precaritatea poeziei într-un orizont cognitiv superior, dar și-n ordinea sentimentului, unde ea rămâne, fatalmente, tributară „nepsusului”. Discreția, tonalitatea dominantă a poemelor, se află în perfect acord cu sensibilitatea lirică a autorului și cu concepția poetică de ansamblu. Cele mai multe versuri vădese un artist cerebral profund sentimental, care nu stăruie nici în rațiune, nici în sentiment, ci își îndreaptă permanent privirea „dincolo”. Acest „dincolo” este motivul central al cărții și locul simbolic în care se împlinește poezia, printr-o perpetuă aspirație la autotranscendere.

Menirea poeziei, sugerează autorul, este aceea de a contempla, cu sfială și extremă discreție, spiritul lucrurilor, taina sfântă ce însufletește lumea, conferindu-i sens. („E-o pace în toate. O taină. O-nfiorare sfântă” – *Ades, pentru prieteni...*). Primăvara e „timpul înfloririi în cuvinte”, o renaștere în har, o

„suflare nevăzută” care transfigurează realul, o invitație la autocontemplare, în sensul panismului blagian:

„O ramură-nflorită stinge fereastra.
Toate ferestrele lumii se deschid.
Peste tot plutește-o suflare nevăzută
și toate-s altceva decât ceea ce sunt.
O creștere e-n fiecare lucru.
Toate par renăscute în har.
În toate sunt eu, e sufletul reîntors
ce-mi strigă din lucruri, din miresme și
flori.”

(*Înflorire*)

În poemele de natură, ca și-n versurile erotice, exultanța senzorială lipsește, vitalismul, voluptatea telurică sunt cu desăvârșire absente. Poetul meditează la puterea transfiguratoare a frumosului, la valențele spirituale ale cunoașterii estetice, la propriul suflet existent în lucruri. Multe versuri vorbesc despre precaritatea timpului condensat în clipă, despre insuficiența realului ca materialitate pură, privat de dimensiunea sa transcendentă.

„Nu mă desfată nici jocurile,
nici sunetele vrăjite de harfe.
Nimic nu-i de preț, când totul încapă în
gest,
când cele văzute se conțin doar pe ele,
când nimic din ce este nu ascunde un
semn.”

(*Toate rămân*)

Poezia este o căutare de sens, o privire îndreptată înspre nevăzutul lucrurilor, o descifrare a semnelor prin care se revelă spiritul. Versurile trădează o anume exuberanță a misterului, o aspirație către un „dincolo” inaccesibil în trăire, ca și-n poezie, propriu doar revelației. Chiar într-unul din poemele ciclului *Juvenalia*, scris în 1947, poezia apare în aceste ipostaze, de întrupare a Cuvântului primordial, de presimțire indicabilă a Semnului, de așteptare trecută a revelației:

„Uneori bănuim întruparea Cuvântului.
Un nu știu ce, în noi, începe să freamete.
Parcă ar fi aburii dinainte de ceruri
Alteori,

când nu spumegă râuri în noi
și tace vântul,
credem a desluși însuși Cuvântul
din care ne-am rapt și noi și pământul.”
(*O, Prietene*)

Tema centrală a cărții este, de altfel, dihotomia dintre cunoașterea rațională și cunoașterea revelatoare, oscilația între dorința accederii la esență și teama de a nu impieta ceea ce nu se lasă dezvăluit în Cuvânt.

La fel ca simbolurile, tablourile de natură sunt peisaje interioare, oglinzi întoarse ce surprind clipe de contemplare trecute în trepte ce coboară! până în cele mai îndepărtate abisuri lăuntrice. O poezie a toamnei se constituie în întregime din sugestii ale tăcerii, nemișcării, încremenirii în clipă:

„Zei cenușii în mută arcuire.
Străfulgerării încremenite mat.
Ca un incendiu, trupul cocorilor
încinge cerul tăcut.
Niciun glas în adânc nu tresare.
Rănille toate-au trecut. O liniște rece
încinge
țipătul sângelui, mat.”

(*Clipă de toamnă*)

Un poem intitulat *Mai* invită la cufundarea în adânc, în deznădejde și tristețe:

„E primăvară.
De clocotul ei pădurile-s pline.
Frunze țâșnesc. Păsări săgetează ca niște
fiori.
Tresar izvoare – vijelii stârnite-n
pământ.
Numai inima, de prea mult avânt sfărâ-
mate,
se cufundă-n tăceri tot mai reci,
ca un vulcan învins
ce se trage-napoi în adânc”.

Multe versuri relevă o euforică închidere în sine, o pasiune a refluxului interior, un elan al însingurării, uitării, retragerii în sine. Poetul oscilează între sentimental golului și cel al preaplinului, între dorința împlinirii și teama neîmplinirii, între pasiunea coborârii în adânc și aspirația la desțărnire. Năzuința mistuitoare a cunoașterii de sine („Mă dăruie fântânii, adâncului”) alternează cu speranța ieșirii din sine, a avântului în

necunoscut („Aș fugi până la marginea lumii, / de suflet de-aș putea să mă rup”).

În dorința stăruitoare de cuprindere sau de transcendere, poetul traversează o gamă variată de sentimente, de la exasperarea lucidă, declarată în spirit simbolist („Fiecare nară înnebunește gândind”) la tristețea abia șoptită sau la deznădejdea mărturisită simplu, direct, în poeme de sorginte blagiană.

„Sufletul meu e codrul devastat,
cutreierat de suflul rece – al toamnei.
De-un dor de ducă smuls din rădăcini,
o frică rece te carbonizează.
Trudit urcate, aspre hotărâri
cad frânțe, sus; în scrâșnet se rezolvă.

Sufletul meu e cerbul spăimântat, pe
care un poet l-a auzit
strigând cu jale dupe ciuta sa,
după himera ciutei sale moarte.”

(*Sufletul*)

În general, poemele sunt metafore ale cunoașterii de sine, care ascund, nu o dată, semnificații ancestrale redate prin simboluri biblice. Poetul explorează cele mai îndepărtate spații lăuntrice, până în zona incognoscibilului („Mi-e frică de Necunoscutul / Încuibărit în mine” (*De Profundis*), până la păcatul originar („E șarpele viclean, acela care, de mult, / Mi-a arătat frumusețea cu mâna femeii” – *idem*), sugerând asumarea unei vine ancestrale de a exista, dar și nostalgia revenirii la lumea nealterate de păcat. Existența însăși este una din ipostazele tulburi, impure ale Ființei. Nașterea este o substituție a maternității, o pierdere a Totului, o cedare în „trup de metaluri și roci”, o închidere, o negație a adevăratei țesături interioare umane:

„Femeie, iată-ți fiul. Coborât
în galeriile interioare, căutându-și
mama cealaltă.
Nu-l amăgi. Știe că nu pentru el se
deschid
corolele. Că stelele nu înfloresc pentru
el.
ia-ți înapoi, dar, această-mpletire
de inefabile seruri și florale nervuri.
Cealaltă mama, iată, îi făurește
trup de metaluri și rod. Trup greu,
tot mai greu. Fără duh. Trup de plumb.

Cum ar străbate altfel
acele spații reci, minerale?"

(*Ia înapoi*)

Dacă nașterea, coborârea în materie este o ieșire din spirit, o dezduznezeire, existența este o anevoioasă și nu lipsită de riscuri și urcare în spirit, și aceasta în primul rând prin contemplarea frumosului și prin iubire. Ambele sunt însă zone de taine, promisiuni ale cunoașterii revelatoare, ce se dezvăluie numai prin har, fragmente de mitologie interioară ce constituie trepte ale căutării de sens.

Tema mai multor poeme este dihotomia dintre Frumusețe și înțelepciune, dintre sentiment și rațiune, dintre cunoașterea conceptuală și cea estetică. Poetul se apropie de frumusețe cu sfială cu teamă de a nu impieta, dar și cu permanenta rezervă a incertitudinii. Contemplarea fără a atinge, se abandonează doar seducției lucide, trecute prin filtrul interogației, nu consimte a se dărui decât rațiunii, certitudinii, Mi-nervei:

„Teamă să nu-ți fie.
Umile, jertfele mele
altarul n-au să ți-l pângărească nicicând.
Nu către crengile pomului tău
Se înalță brațul meu tremurând.
Altei zeițe îi duc
sfioșii crini și acești porumbei.
Minerva nu disprețuiește ofranda
poienelor sărace
ale codrilor mei”

(*Ad Veneram*)

Frumusețea, cu toate semnificațiile sale, de reverie, contemplație, evaziune, este fructul râvnit și oprit, un Olimp mitic convertit într-o mitologie interioară. Scriitorul atinge în treacăt voluptatea romantică declarată în spirit modern, doar pentru a și-o refuza:

„Din sânul matern te râvnesc,
Frumusețe,
Ci nu-mi este dat să slujesc frumuseții.
Pe aspra stâncă mă ținui Tunetul.
Mă știu doar vulturii ce-mi sfâșie
carnea.
Nebunită e, ah! voluptatea amară,
sforțarea nebună a desfăcării”.

(*Chem vulturul*)

Sentimentul se abandonează rațiunii, emoția se lasă devorată de luciditate („Vraja să nu mă-mpresoare, visul se nu mă adoarmă”), în virtutea unui demers cognitiv superior, care transcende, de fapt, atât sfera raționalului, cât și pe aceea a esteticului. Antiteza dintre cele două concepții este anulate la nivelul semnificației centrale a volumului, ce constă în aspirația la cunoașterea revelatoare, la înălțarea în spirit prin intermediul harului revelator. În mod simbolic, într-unul din poemele despărțirii de lirism, autorul realizează o unificare a celor doi termeni antinomici, sugerând o posibilă nouă interpretare a poeziei, ca spațiu simbolic de întâlnire a ambelor tipuri de cunoaștere.

„De ce m-aș amăgi?
Destinul s-a rostit.
Cu frunzele te duci, Poezie,
cu focurile din frunze te stingi.

Vină zepezile! Încinge-mă, ghiața lucidității!
În zale de ghiață își vrea Minerva oștenii.
În zale de ghiață, în albe zale candidede își vrea Minerva oștenii.
O, ghiață candidă, o, puritate-a zăpezii,
împresurați-mi inima! Nu sunteți voi Poezia?
Alba zăpadă, geometrice perfecțiuni
glaciare,
nu voi nașteți Floarea reginei?”

(*Vină zepezile*)

Este vorba, așadar, de două modalități ale unuia și aceluiași excurs spiritual, care vizează, așa cum spune poetul, „semnul” revelat în lucruri. În acest orizont, tărâmul Afroditei, al visului, contemplației rămâne, fatalmente, o zonă interioară inaccesibilă inviolabilă în misterul său. Simpla sugestie a apropierei impune o vestimentație sobră, reținută, o anume pudoare a rostirii. Poetul nu-și exprimă direct decât tristețea, îndoiala, sfiala, în vreme ce exuberanța emoției, fascinația frumosului rămâne spațiul de taină în care el rareori pătrunde, iar atunci, simulând dezinvoltura, apelând la imagini și atitudini simboliste și suprarealiste ori la metafore livrești:



„Cu pocalul lunii în mașini,
credeam că sorb în spasmodic sărut făp-
tura măiestriei.
Unde erai, Athena, când beam,
nebun, mătrăguna din lună”

(*Câinii Dianei*)

O zonă de taină, o aspirație la cunoaște-
rea revelatoare, este și dragostea, spirituali-
zate și conceptualizate în cel mai înalt grad.
Și în poemele erotice dimensiunea telurică,
senzorială lipsește; însăși făptura „de pă-
mânt” a iubitei este doar „o părere”. Nicio-
dată expansivă, dragostea e o aluzie, o su-
gestie, un „semn”, o îndumnezeire promisă.
Nu împlinirea sa mundană, nici tristețea
pierderii ei nu-l inspiră pe poet, ci conștiința
puținătății iubirii telurice, chiar în varianta
sa fericitoare. În plină efuziune, autorul
meditează la infirmitatea spirituală a omu-
lui înjumătățit, separat de esența sa, și
nutrește nostalgia mistuitoare a Totului:

„De-am fi un suflet, poate că trupurile,
rupându-și marginile, s-ar revărsa
unul într-altul, două fluvii de lavă,
întoarse în focul primordial.
Veșnic vis, neîmplinire eternă
Nu ne e dat se fim una.
Despicat va fi zeul în om veșnic, veșnic”

(*De-am fi un suflet*)

Hedonismul este cu desăvârșire absent,
iubirea e interioritate pură, aspirație la un
mal al ființei. În cântecul de dragoste, dis-
cret, reținut, formelor pure, inalterabile, la
suprema împlinire a iubirii într-un „dincolo”
al său:

„Cine știe?
Ai să fii, poate, mireasa mea în cer.
Ne vor cununa, ca în baladă
soarele și luna
și vor cânta la nunta noastre stelele.
Cine știe?
Poate nu e decât o părere
făptura ce o ai, de pământ.
Mi-ai răsărit poate-n cale,
ca să ador în tine, pierdut,
Veșnicul
în ipostaze de floare.”

(*De taină*)

Există poeme de o simplitate rafinată
despre dragostea, care substanțializează,
umple cu realitate lumea, conferindu-i pro-
priul său „trup”:

„Cândva te căutam printre pomi,
pe ape, printre flori,
și nu te găseam.
Trăiam basmul soarelui
alergând după sora sa luna.
Astăzi în toate te văd.
De făptura ta s-au umplut
ape, flori și copaci.
În tine doar nu te găsesc.
Numai tu nu ești tu.

(*Te căutam*)

Alte versuri explorează, într-un registru
filosofic, cu aluzii platoniciene și, mai ales,
biblice, semnificațiile ultime ale iubirii, ca
izvor al înțelepciunii supreme, ca taină
mântuitoare, ca unică modalitate de tran-
scendere. Iată, de pildă, un poem cu evi-
dente semnificații religioase, care conferă
iubirii sensul de alchimie supremă, de
Uniune mistică între spirit și materie, trup și
suflet, jertfă și înălțare.

„Sunt un cavaler al Sfântului Graal ?
Ce e iubirea ? Nu-i vasul de preț al cinei
de taină,
cu apa și sângele, cu pâinea din cer ?
Nu e iubirea un vas de smarald,
cu apa sfântă, cu sânge, cu vin?
sărutându-l, ne prefacem în azimi,
înălțati, serafic, la cer”

(*Vas de smarald*)

Poetul descifrează taine, invită la reflecție asupra misterului, cu pietate și discreție, într-un registru sugestiv, aluziv. Sub puterea transfiguratoare a sentimentului, lumea materială se preschimbă în inefabil, cuvântul — într-o tăcere calmă, învăluitoare, culoarea devine transparentă, mișcarea — o vagă plutire, tabloul își pierde conturul, până ce întreaga realitate pășește într-un plan superior, accesibil prin intermediul visului, al cunoașterii suprasensibile. Ca apropiere a unei depărtări, dragostea este o descentrare, o expansiune, o inevitabilă trecere către acel „dincolo” la care aspiră poetul. Tema morții, care apare frecvent în poemele erotice, nu conține nimic spectaculos, nimic dureros, ci este însăși împlinirea superlativă a iubirii ca transcendere. Într-o discreție absolută, visul alunecă în realitate, viața în moarte, prin firescul sentimentului trăit într-un plan superior: „De voi pleca, am să-ți apar în vis. / Tiptil, spre a nu te trezi, / am să intru-n odaie. / Nevăzut, îți voi săruta ochii, surâsul. / Vânt cald, am să-ți umblu prin păr. / Ceață fină, îți voi pătrunde în somn, / mă voi răspândi-n întreaga-ți făptură / vibrând ca strunele-n cântec. / Vrajită vei fi asemenea pământului bun, când îl inundă o ploaie de vară. / Atunci am se iau chip de tânăr vovod și, îmbrățișate, am să-ți spun ce e dincolo. / Va fi ca și cum ai citi o scrisoare / a unui frate din străinătate, / de care depărtarea te-apropie. / Va fi ca într-o poveste cu făt — frumos / ascultată-n altă viață, în poala bunicii. / De teamă de-a nu fi doar vis, / ai să îți ochii-nchiși / timp îndelung, după ce te vei fi deșteptat. / Adesea, apoi, ai se te-ntorci / trează în visul frumos, / până când visul nu va fi vis, / până când ai să treci și tu râul, / Adusă de mine, de mână, / dincoace: / în câmpia cu zei și Centauri.” (*De voi pleca*).

Pe tot parcursul volumului, delimitarea, refuzul, negația, sunt expresii ale aspirației



la afirmarea superlativă, posibilă doar într-un permanent orizont al transcenderii. Poetul se desparte de realitatea privită ca exterioritate, de sentiment ca trăire pură, de frumusețe, ca simplă contemplație, de cunoașterea rațională privită de un spectru speculativ mai înalt, în fine, de lirism, ca expresie de sine inevitabil relativă, fragmentară.

Discretă, reținută, cartea pare a se închide în sine în cercuri concentrice, până într-o zonă a nespusului, într-o tăcere simbolică, ce poartă sensul unei superioare afirmații.

Deși singular în creația scriitorului, volumul de versuri publicat în 1974 nu lasă impresia unui simplu episod artistic rămas în suspensie, ci relevă o dimensiune lăuntrică autentică, profundă și constantă, căreia criticul nu-i refuză ulterior expresia, ci doar îi adaugă o discretă surdină.

Ileana
MIHĂILĂ

La nymphe Écho a-t-elle - ou est-elle - une mémoire ?

Abstract

The article is a book review about Laurențiu Hanganu's collection of studies, entitled „Memoria” ecoului – Studii și articole de istorie literară și literatură comparată. Laurențiu Hanganu's volume is made up from three sections, in which the author recomposes, as a moving puzzle, one of the possible faces of Modernity.

Keywords: Modernity, Modernism, echo, memory, beauty.

Pour un historien de la littérature roumaine moderne et contemporaine à qui le comparatisme offre une voie royale vers le déchiffrement du sens et de la continuité esthétique aussi bien au niveau synchronique que diachronique, l'écho pourrait se laisser envisager comme une réverbération dans l'espace du texte des traces germinatives laissées par les grandes lignes énergétiques des modèles fondamentaux. Dans ce sens, l'ouvrage assemblé par Laurențiu Hanganu¹ des trois sections destinées à recomposer par un *puzzle* mouvant un des visages possibles de la modernité s'offre à la lecture comme un jeu d'échos qui s'entrecroisent, où les fils des supports théoriques assurent un liant à l'ensemble des médailles littéraires placés aux centre de la construction.

Le premier pylône théorique de notre âge littéraire serait une nouvelle vision de la Beauté – le Beau moderne. En procédant par la reconstruction de la filiation E. A. Poe – Charles Beaudelaire dès le début, Laurențiu Hanganu est séduit par la perspective offerte à l'assemblage des mots dans un texte par la combinaison des formes dans l'arabesque et le grotesques, définis comme support idéal de la rêverie et de l'imagination. Le jeu des lignes courbes dans des structures tels les enluminures des manuscrits, les ondulations des draperies ou dans le *continuum* des phrases musicales réunit dans des accords synesthésiques la structuration bizzare d'une nouvelle idéalité esthétique qui détermine la spécificité de la modernité. Le statut même du créateur mue, car il abandonne son illusoire (et combien vaine) vision de soi-même en Démiurge pour les plis mouvants d'une sorte d'habit de cérémonie, qui le crée en même temps qu'il le crée par l'acte de matérialisation de son imagination. Ou, pour utiliser les propres mots de l'auteur, «l'auteur, dans le sens moderne du mot, n'est plus le maître absolu de sa création – double substitutif d'un Dieu omniscient – mais un milieu de résonance, un „ce” qui produit l'œuvre d'art seulement dans la mesure où il est, à son tour, généré et fondé par elle ».

L'approche se poursuit par une galerie de portraits dont la sélection à l'intérieur de la période moderne de la littérature roumaine se justifie par leur appartenance plus ou moins évidente, mais toujours prouvée, à l'esthétique définie dans ses coordonnées européennes. La liste est généreuse et assez hétérogène, comprenant des noms dont la résonance dépasse de loin le choix d'une critique du fortuit, en allant vers le fondement même des changements définitoires de l'âge contemporain. Camil Petrescu ouvre la liste, par une analyse fine des concepts propres à sa pensée mue en écriture – authenticité et substantialisme. Afin de mettre en lumière la nouveauté et la

1 Laurențiu Hanganu – „Memoria” ecoului – Studii și articole de istorie literară și literatură comparată, București, Ed. Saeculum I. O., 2008, 256 p.

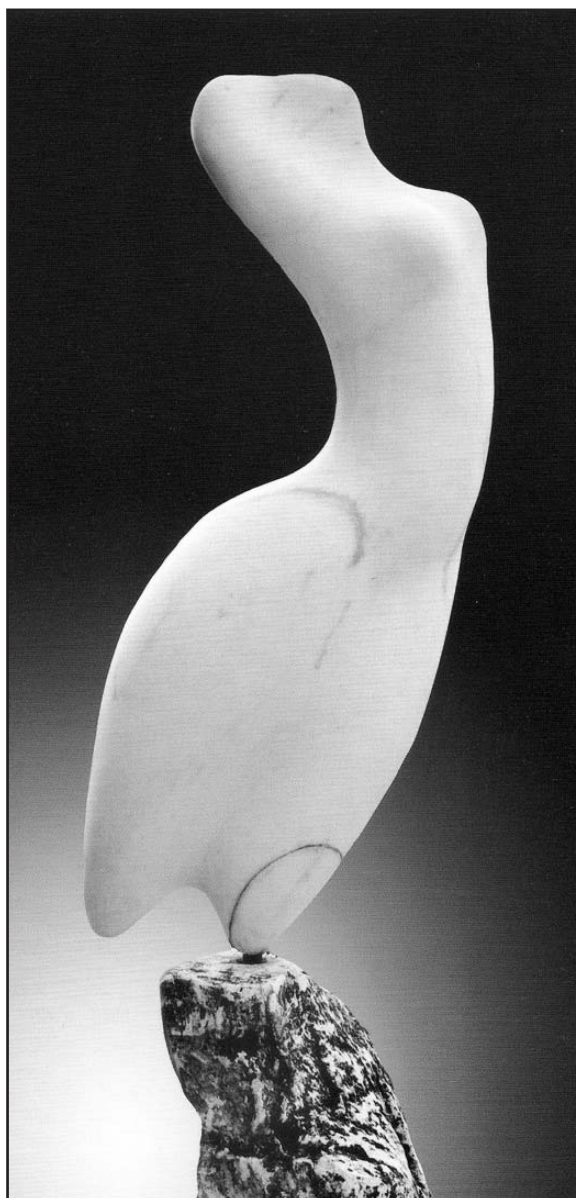


spécificité des textes définitoires pour sa vision, L. Hanganu laisse de côté les aspects de la création de Camil Petrescu qui n'illustre point sa perspective – comme c'est le cas du cycle dramatique du professeur-docteur Omu, pourtant de grand succès auprès du public (ou peut-être pour cette même raison, qui semble annoncer un abandon du noyau dur de l'esthétique camilpetrescienne en faveur d'une plus grande audience). Une approche similaire se retrouve dans l'étude dédiée au poète surréaliste Gellu Naum, dont la création est amputée des poèmes pourtant savoureux construits autour du pingouin Apolodor, qui font la joie des enfants de tous les âges depuis un demi-siècle (il est vrai que le poète, dans l'âge de la sénescence, interdisait avec obstination la réédition de ces poèmes, dont des fragments embellissaient pourtant déjà les manuels de langue et littérature roumaine pour les élèves des collèges des années '90). Le poète Ion Vinea, situé entre le canon moderniste et l'avantgarde, fait

l'objet d'un essai profond et sensible, destiné à le placer correctement parmi les esprits novateurs et féconds de l'entre-deux-guerres. D'ailleurs, les poètes constituent l'objet de prédilection dans cette structure centrale constituée par des portraits littéraires (Paul Sterian, Cezar Ivănescu, A. E. Baconski, Ion Caraion, Constantin Abăluță, Modest Morariu, Alexandru Niculescu, George Virgil Stoenescu, C. D. Zeletin) complétée par des études dédiées à des essayistes et critiques littéraires dont l'écriture se laisse inclure dans la même paradigme esthétique (Mihai Zamfir, Dan Hăulica, C. M. Ionescu, Mihail Petroveanu, Ovidiu Cotruș). Une figure à part fait le prosateur Paul Goma (à moins que sa prose ardente ne rappelle à l'auteur la beauté du grotesque et du tératologique).

La troisième partie du livre réunit quatre amples études sous le titre générique *Décadence et décadentisme*. Le premier, qui donne d'ailleurs le titre de cette section, résume dans un ample tableau à valences riches et variées l'histoire culturelle du concept de décadence, à partir de l'Antiquité, en passant par le mythe du progrès, pour arriver au Grand Siècle de la modernité (dont le décadentisme est une des plus splendides illustrations) – le XIX-e siècle. La richesse du matériel philosophique et littéraire déployé n'est qu'une des raisons pour lesquelles cette section du livre apparaît comme la plus structurée. Nous y retrouvons notre vieille connaissance Charles Baudelaire, et à juste titre, car il inspire tout le renouveau du discours lyrique et de l'esthétique moderne. Il apparaît accompagné, comme il se doit, par son maître à penser la beauté – Edgar Allan Poe – et par quelques-uns de ses héritiers, élus notamment parmi ceux qui s'inscrivirent dans la direction du décadentisme – Huysmans, Verlaine, Rollinat et ses *Névrotes*.

La belle dame sans merci est le titre qui réunit les deux études suivantes – « *La femme fatale* » dans la littérature du décadentisme européen et *L'image de « la femme fatale » dans l'œuvre de Mateiu Caragiale*. Selon l'auteur, « le misogynisme du personnage décadent



trouvera sa forme la plus adéquate dans le thème de la „femme fatale”, *la belle dame sans merci* ». Son parcours dans la littérature européenne sera retracé brièvement dans les pages de Théophile Gautier, de Flaubert, des prérafaélites (Dante Gabriel Rossetti en tête), d'Oscar Wilde. Chez Mateiu Caragiale, *la belle dame sans merci* prend contour dans ses deux créations – sa propre vie, sa propre personnalité (construction personnelle au même titre qu'un de ses personnages) et son œuvre romanesque, notamment dans *Craii de Curte-Veche* [Les princes de l'Ancien Palais], mais aussi dans *Sub*

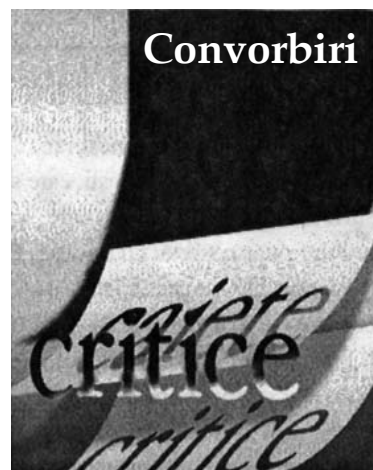
pecetea tainei [Sous le sceau du mystère]. L'analyse est riche en détails et en sources bibliographiques et s'arrête notamment sur l'illustration de la théorie selon laquelle « „la femme fatale”, „qui éparpille la tentation et la mort” dans la vision de Mateiu, apparaît ainsi comme une projection de l'*anima*, dont le caractère „nocif” et même „infernale” représente en effet la frayeur de la conscience mise en situation de se confronter avec les contenus de l'inconscient ».

L'essai qui clôt le volume, *Bacovia : la « mémoire » de l'écho* commence par refaire dans l'espace privilégié de l'interprétation une (possible) signification profonde du mythe de la nymphe Écho, qui devient le symbole de la force des mondes construits de l'imaginaire et de leur possible action autant sur leur récepteur que sur leur auteur. La démarche continue par les valeurs sémantiques modernes du mot, avec leurs valeurs dépréciatives dans le champ de la théorie littéraire (*écho* équivaut à *l'influence*, peu appréciée dans un espace critique qui valorise l'originalité). Mais pour Laurențiu Hanganu les significations de l'écho ne se résument point à ce niveau d'interprétation. Il se lance à la poursuite des possibilités offertes par la philosophie moderne, Heidegger, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, dans la définition de l'absence, de la trace de l'être devenu non-existence, qui se retrouve aussi dans les couches profondes de l'idée d'écho. Cette nouvelle perspective lui ouvre la possibilité d'une nouvelle approche de la poésie de George Bacovia, éminent constructeur de mondes troués par l'attaque du vide.

La poésie, forme et force élémentaire de pénétration profonde de la conscience humaine dans la sphère de la signification contenue dans l'univers matériel, devient ainsi le souvenir qui marque l'installation du néant à la place de l'être. Elle est, grâce à la concrétion de ses images, le conservateur privilégié des réminiscences des travaux de l'imagination engagée dans la découverte du sens caché. Ainsi, la mémoire de l'écho se transforme en littérature.

„După ce ai prelucrat literar propria biografie, nu mai poți distinge între ficțiune și realitate”

Interviu cu George Tabori



Abstract

George Tabori war Schriftsteller, Drehbuchautor, Übersetzer, Dramatiker und Theaterregisseur ungarischer Herkunft. Tabori wurde aufgrund seiner angenehmen Arbeitsweise vom Großteil seiner Schauspieler sehr geschätzt. Den Begriff „Regisseur“ lehnte er für sich als zu autoritär ab und bezeichnete sich stattdessen als „Spielmacher“. In seinen Theaterstücken setzte er dem Grauen von Rassismus und Massenmord schwarzen Humor und absurde Komik entgegen. In den USA arbeitete er als Drehbuchautor unter anderem für Alfred Hitchcock und mit Bertolt Brecht zusammen, 1971 kehrte er nach Mitteleuropa zurück. Dort erreichte er ab 1986 in Wien (Der Kreis, Burgtheater) und seit 1999 in Berlin beim Berliner Ensemble den Höhepunkt seiner Theaterkunst. Viele Theaterfreunde schätzten den vor seinem Tode „dienstältesten Theatermacher der Welt“ als den inoffiziellen „Theaterkönig“.

Sunteți evreu. O bună parte a familiei dv. a fost exterminată de către nemți. Tatăl dv. a fost gazat.

Da, la Auschwitz.

Ce alte rude ale dv. au murit?

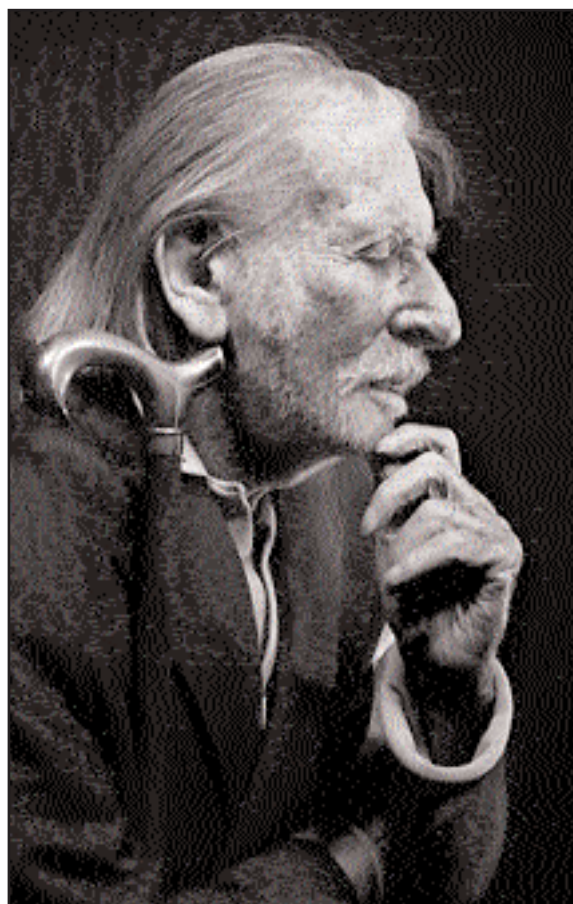
A fost cam așa: părinții mei locuiau la Budapesta, unde la începutul războiului nu era chiar atât de periculos pentru evrei. Alți membri ai familiei se aflau în Cehoslovacia și România, încă doi unchi la Zagreb. Unul din ei era comerciant, celălalt avea o mică afacere cu gramofone. În 1941 tatăl meu a călătorit peste tot, i-a adunat și i-a adus în Ungaria. O bună bucată de vreme în micul nostru apartament au locuit douăzeci de inși.

În 1944 Hitler a ordonat exterminarea evreilor din Ungaria.

Da, eu însă și fratele meu emigraserăm deja.

Ce s-a întâmplat cu ceilalți?

Unchiul Geza, comerciantul, și unchiul Alex, care avea o librărie, au sfârșit la Auschwitz. Mătușa Martha, o soră de-a mamei, și mătușa Gisela au murit în alte părți. Mai erau veri și verișoare. Mătușa



Bella murise deja de cancer. Fiica ei ieșise o dată să cumpere pâine. A fost găsită mai târziu decapitată, făcută ferfeniță de o grenadă. Asta a fost în timpul ocupației rusești, care a durat foarte mult, pentru că în Budapesta erau încartiruiți treizeci de mii de nemți.

Ce simțiți când vă gândiți astăzi la aceste lucruri?

Durere.

Nu și ură față de criminali?

Nu.

În Germania sunt profanate din nou mormintele evreilor, iar sinagogilor li se dau foc.

Știu.

Ați trăit vreodată antisemitismul pe pielea dv.?

Nu. Trăiesc aici de douăzecișicinci de ani, dar nu am întâlnit încă nici un nazist.

În München vi s-a întâmplat să fiți jignit la telefon.

Da, o singură dată.

Vi s-a propus să puneți în scenă următoarea dv. piesă într-o urnă de cenușă la sărbătoarea berii din octombrie.

A fost singurul caz. Știu că există naziști, dar nu mă interesează subiectul, nu vreau să fac săpături pe tema asta. La fel de mult îmi repugnă și evreii de paradă, cei care fac din asta o profesiune de credință, unicul sens al vieții lor - Ralph Giordano și alții. Nu îmi plac cei care spun - aici sunt evreii, de cealaltă parte nemții cei răi. Nu am simțit nicicând în acest fel, nici măcar în timpul războiului. Poate că e o greșeală.

O temă care v-a preocupat întotdeauna este culpabilitatea.

Corect.

Deși ați fost o victimă, nu un torționar.

M-am simțit vinovat ca supraviețuitor, față de cei morți. Am avut o viață relativ ușoară în timpul războiului. Am suferit puțin, pentru că în 1936 eram deja la Londra. Nu m-am aflat niciodată într-o situație asemănătoare celei în care s-au aflat aceste douăzeci de rude ale mele. Abia după război am devenit conștient de ororile de care am reușit să scap.

Mai cu seamă vinovat v-ați simțit față de tatăl dv.

Da, am scris despre asta. Dar nu pot

spune ce e adevărat și ce nu în povestea asta. După ce ai prelucrat literar propria biografie, așa cum am făcut eu, nu mai poți distinge între ficțiune și realitate. Probabil că sentimentele mele de vinovăție s-au născut mai devreme, pentru că în familie am fost mereu un fel de Sonnyboy. Fratele meu, care era cu șase ani mai mare, era mereu bolnav, a început să vorbească târziu și încasa bătaie. Eu de la un an jumătate vorbeam deja frumos, recitam poezii, eram iubit. Eram favoritul pe care îl răsătau toți. Îmi aduc aminte că odată, observând că fratele meu stătea bosumflat într-un colț în timp ce eu recitam un poem, m-am bălbăit intenționat pentru a nu îl răni și mai tare. M-am făcut mic. Încă mai fac lucrul ăsta.

Ați mai scris că pe când erați copil i-ați dorit tatălui dv. moartea.

Da, dar nu sunt sigur că lucrurile au fost chiar așa. L-am citit pe Freud, care spune că fiece tânăr ar vrea să își ucidă tatăl.

Deci nu ați luat-o în sens personal?

Ba da, și așa. Existau conflicte. Tatăl meu făcea gazetărie politică și m-a folosit pe post de secretară pe când aveam cincisprezece, șaisprezece ani. Trebuia să bat la mașină articolele lui, pentru că el nu putea. Poate că de-asta l-am urât. Mai târziu am scris o povestioară pe tema asta, din păcate s-a pierdut. Acolo apare un dialog între mine și mașina de scris. Aceasta vrea ca eu să scriu cărți cu caracter politic, dar eu nu scriu decât epistole naive de amor. Mașina se apără împotriva acestui lucru. La urmă, se rostogolește și sare pe fereastră. Tatăl meu a citit acest text și m-a lăudat foarte tare.

Când ați aflat că murise, v-ați întrebat dacă trebuia să le mulțumiți naziștilor pentru asta.

Mă rog, acesta este genul de umor negru în care am ajuns să mă refugiez.

Ați fost sfâșiat, ați scris, între sentimente de ușurare și răzbunare.

Nu vorbeam serios.

Martin Heidegger vorbește despre sentimentul originar de vină al omului, care nu se bazează decât pe faptul că unii trăiesc, iar alții mor.

Putem vedea lucrurile și așa. Cel care acceptă ideea că sentimentul vinovăției este o constantă în viață, trebuie să caute și

explicații.

În romanul dv., Păcat originar, apărut în 1947, descrieți un bărbat care și-a omorât nevasta. Se întreabă apoi cu privire la motive și ajunge să afle că se simțea vinovat pentru că în tinerețe, în seara în care tatăl său murise, el se afla într-un bordel. Sentimentul vinovăției este astfel motivul mai adânc al faptei sale.

Nu m-am gândit la asta atunci când am scris. Acestea sunt deja sublimări.

Da, dar sunt ușor de descifrat.

Optezeci la sută dintre scriitori născocesc povești în jurul unor crime. De unde vine asta, nu vă pot spune. Pe atunci nu am stat să analizez acest lucru.

L-ați fi putut salva pe tatăl dv. înainte de a fi deportat?

Cred că da. Ar fi fost posibil, pentru că eram ofițer de presă britanic și știam că pentru evrei situația se înrăutățea în Ungaria. În 1941 l-am sunat de la Istanbul și i-am zis în treacăt că ar trebui să vină să mă viziteze împreună cu maică-mea. Dar nu am insistat. Asta nu mi-am putut ierta. Am prezentat situația într-un mod mai inocent decât era de fapt.

Împotriva conștiinței dv.?

Da.

De ce?

Nu știu. E unul din lucrurile pe care va trebui să le cercetez cândva.

Sunteți un evreu credincios, practicant?

Nu.

Poate că ăsta e motivul.

Posibil. Am reprimat elementul iudaic din mine o bună bucată de vreme. Existau antisemiți în Ungaria chiar și înainte de război. Dar nu am acordat atenție acestor lucruri. Nu voiam să mi se spună că sunt într-un fel sau altul. Voiam să decid singur când aveam să mă simt evreu și când nu.

După holocaust acest lucru nu a mai fost posibil.

Nu. Cel mai târziu după Auschwitz a trebuit să mă confrunt cu ideea că eram evreu. Imediat după război am început un roman. Se numea *Pogrom*. Acolo voiam să descriu viața dintr-un lagăr de concentrare. Dar apoi am realizat că acest lucru nu îl poate face decât cineva care a fost acolo. După care am așteptat douăzeci de ani, până să

mă dedic din nou acestei teme.

Și de aici a luat naștere piesa dv., Canibalii.

Exact. Pe atunci trăiam încă în America.

Înainte de care v-ați supus unui proces de psihoterapie.

Da, nu mai reușeam să fac față. Scrisesem cincisute de pagini pentru prima scenă, notițe interminabile. Dar nu ieșea nimic de acolo. Motiv pentru care m-am dus la o psihoterapeută - o cucoană în vârstă, aproape surdă - căreia i-am povestit tot felul de vise, care de care mai halucinant. Credeam că nu mă aude. Într-o bună zi i-am mărturisit că mai tot ce i-am povestit era născocit. La care a răspuns - nu e rău, chiar și din minciuni poți afla foarte multe despre un om. De atunci am reușit să mă împac într-un fel cu nebunia mea, cu toate aceste povești inventate.

Când ați fost convins că veți deveni scriitor?

Dintotdeauna am știut asta, pentru că în familia mea au existat mereu scriitori, chiar dacă slabi. La optsprezece ani am scris deja primul roman. Se numea *Greta* și se baza pe o experiență nefericită cu o femeie. Și atunci s-a întâmplat ceva ciudat. Intenționeam ca femeia să își ia viața în final. Voiam să o pedepsesc pentru faptul că mă părăsise. Dar când, în ultimul capitol, am intrat în camera ei, stătea întinsă pe pat și era bine. A refuzat să se sinucidă. Personajul s-a apărât împotriva autorului. Era o carte foarte frumoasă. Din păcate s-a pierdut.

Albert Camus a afirmat că în fond orice om dorește persoanei iubite moartea.

E exagerat.

Vă preocupă răul din oameni?

Da, dar nu știu dacă vreau să vorbesc despre asta.

În piesa dv., Lupta mea, arătați înțelegere până și față de Hitler.

Evident.

Faptele lui criminale le explicați prin faptul că în copilărie nu a avut parte de iubire.

Cum altfel?

Chiar și Iago, în mizanscena dv. a lui Othello, devine criminal, pentru că nu se simte iubit.

Da, dar ăsta nu e singurul motiv. Explicațiile sunt întotdeauna îndoielnice, chiar și atunci când par a lămuri lucrurile.

Dincolo de asta, împărtășesc convingerea că iubirea îi face pe oameni mai buni.

Credeți că putem elimina răul din lume?

Lumea e atât de mare.

Sunteți optimist?

Nu.

Cum vă apărați în fața disperării?

Fac teatru. Când lucrezi cât mine, ești distras complet de la orice altceva. Ce se mai întâmplă prin lume află citind știrile din ziare.

Într-un eseu intitulat Joc și timp scrieți despre munca dv. în teatru: Nu am realizat absolut nimic, nu am făcut decât să asezonăm același rahat cu un sos diferit; și toate aceste văicăreli, toată această furie, la ce bun? Puțină putere, o gândilare ocazională a amorului propriu, și toate astea în numele artei.

Așa gândeam pe atunci.

Și azi cum gândiți?

Să fiu sincer?

Vă rog.

De un an de zile mă aflu într-o stare de incertitudine. Nu mai știu de ce să mă agăț.

V-ați pierdut plăcerea de a face teatru?

Atunci când merg la repetiții, apar senzații plăcute. Sunt împreună cu alți oameni, fiecare spune câte ceva, ei vor ceva. Ceea ce mă distrage pentru o vreme. Dar atunci apare brusc gândul că nu mai vreau, ajunge, vreau să renunț.

Ați prefera să faceți altceva?

Sunt în căutarea acestui altceva. Mă întreb ce sunt, cine sunt. E ceva nou. Are probabil de a face cu vârsta. Înainte m-am ocupat multă vreme de efemeritatea vieții, dar nu am crezut niciodată cu adevărat în asta. Credeam că voi trăi veșnic. Figura asta nu mai ține, și nu știu cum o voi scoate la capăt.

Vă temeți de moarte?

Nu, dar mă gândesc la asta. Anul trecut am suferit un atac de apoplexie. Și datorită unei operații nereușite mi-am pierdut în parte vederea. Pe jumătate sunt deja surd. La toate astea se adaugă, colac peste pupăză, o relație care a durat zece ani, și care tocmai s-a sfârșit.

Vă referiți la mariaj?

Nu.



Aveați o amantă?

Da.

Soția dv. știe despre asta?

Știe, și s-a comportat admirabil. A suferit din pricina asta, dar până la urmă a acceptat. E o sfântă.

E simplu să zici asta, câtă vreme ai o relație cu altcineva.

Ce-aș fi putut să fac? Era un fel de obsesie, încă mai este. Iubirea asta m-a ținut în viață. Această femeie (actrița Leslie Malton, n. tr.) e mult mai tânără decât mine. Când mi-a zis că vrea să ne despărțim, am făcut pe generosul. Credeam că voi depăși cu bine momentul. Dar corpul meu s-a cabrat, a refuzat să accepte. M-am îmbolnăvit. De astă vară nu am mai scris nimic. Nu mă mai pot exprima așa cum o făceam înainte. Există un proverb englez - *I've lost my girlish laughter* - mi-am pierdut feciorelnicul râs. Probabil s-a sfârșit. Dar încă nu pot accepta. Mă apăr. Însă în inconștient, acolo unde zace adevărul, am abdicat deja.

Doar pentru că această femeie v-a părăsit?

Da.

Dar nu puteți merge la repetiții în halul ăsta.

Sper că până mâine are să fie mai bine.

Veți pune în scenă o piesă de Hans Magnus Enzensberger.

Da, e greu, pentru că Enzensberger habar nu are de teatru. Dar mi-e drag. Trebuie s-o fac. Are să fie ultima mea mizanscenă.

După care?

Aș vrea să mă apuc iar de scris. Îmi trec prin cap tot felul de idei pentru piese noi, atunci când nu pot dormi noaptea.

Detaliați.

În prima e vorba de un cuplu căsătorit, aflat în concediu la Portofino. Bărbatul scrie romane polițiste. Din întâmplare în același hotel stă un critic care l-a hărțuit mereu. Cuplul decide să vină de hac criticului. Numai că acesta tocmai stătea lângă ei la bar în timp ce discutau și aude totul. Cei doi dau să plece, dar criticul îl oprește pe scriitor și îi spune că planul său e la fel de prost ca și cărțile sale. La care cuplul trece la planul B. Femeia ar urma să îl seducă pe critic și să îl atragă astfel într-o capcană. Dar nici asta nu funcționează, pentru că criticul se prinde la timp. Vă place?

Mă rog.

Deci nu vă place.

Ba da, e amuzant.

Chiar mă întrebam astă noapte, de ce inventez istorii atât de tâmpite, prin care nu reușesc deloc să mă apropiu de mine însumi? Sunt în căutarea a ceva care se află reprimat în mine însumi. Dar încă nu știu ce.

Poate că n-ar fi rău să vă retrageți o vreme, pentru a afla despre ce este vorba.

Nu pot face asta. Nu pot sta pur și simplu în casă cu nevastă-mea, între câini și pisici.

Nu, dar poate fără câini, pisici sau soția dv.

Fără iubire?

Fără lucruri care v-ar putea distra.

Aveți dreptate. Ar trebui să încerc asta.

Cea mai ardentă dorință a dv. ar fi, ați scris undeva, să așterneți într-o bună zi pe hârtie măcar două fraze la fel de precise precum cele din Kafka.

Da, însă pentru a putea scrie la fel de

bine ca și Kafka, ar fi trebuit să sufăr mai mult. Mie mi-a mers însă prea bine. Nu am avut propriu-zis un calvar al meu. M-am eschivat în fața suferinței. Nu poți fi genial și fericit în același timp. În timp m-am împăcat însă cu mediocritatea mea. Sunt un emigrant mediocru, născut în Ungaria, care întâmplător a și scris.

După război ați lucrat ca scenarist la Hollywood.

Am făcut asta pentru a face bani.

Din cercul cunoscuților dv. au făcut parte nume precum Thomas Mann, Brecht, Greta Garbo, Charly Chaplin și Tennessee Williams.

Cu Chaplin am fost prieten. Brecht a fost important, pentru că prin el am ajuns la teatru. Greta Garbo își pierduse deja strălucirea atunci când am cunoscut-o. De teama ridurilor, își lipea plasturi pe frunte. La o petrecere am fost întâmplător la baie imediat după ea. Uitase să tragă apa. Am avut un șoc. Aveam încă obiceiuri mic-burgheze pe atunci. Pe Tennessee Williams l-am cunoscut abia mai târziu. La premiera piesei lui, »Pisica pe acoperișul fierbinte«, ne-am întâlnit pe Broadway. În America la premieră autorul nu stă în sală, se plimbă prin fața teatrului. După cum știți, pe Broadway sunt multe teatre unul lângă celălalt. Dintr-unul din ele a izbucnit la un moment dat un hohot de râs. Williams a fost stupefiat. M-a întrebat: oare de ce râd oamenii? La care eu i-am arătat afișul postat deasupra intrării. Ne aflam în fața altui teatru. Se gândise că lumea râde de piesa lui. Pentru un autor american nimic nu poate fi mai rău decât o premieră nereușită.

Și pentru dv. nu?

Nu, eu nu am pus niciodată atâta preț pe asta. Cel mai recent mare insucces l-ați reputat cu piesa *Marele Inchizitor* la München. Câțiva spectatori au părăsit sala în timpul reprezentației. La final ați fost huiduit.

M-a amuzat acest lucru, pentru că textul îi aparține în proporție de optzeci la sută lui Dostoievski.

Criticul de teatru Peter Iden a constatat o "vorăbăreală senilă și obscenă" și e de părere că ați lezat demnitatea lui Christos.

Peter Iden este un antisemit.



Un reproș cam dur.

Dacă nu era, nu scria așa ceva.

Și alți critici au găsit piesa și punerea în scenă nereușite.

Mie mi-a plăcut, dar evident că greșeli poți găsi întotdeauna. Doar Dumnezeu este perfect. Peter Stein poate avea impresia că realizează lucruri perfecte. E dreptul lui. Eu însă nu cred în asta. Pe mine în teatru m-a interesat viața, nu arta. Prima operă de artă pe care o produce omul sunt propriile-i fecale. Una din cele mai timpurii amintiri ale mele este aceea că stăteam pe oliță, în vreme ce trei femei, bunica mea, mama și guvernanta stăteau în jurul meu și încercau

să mă convingă să fac. Era greu, dar m-am străduit, pentru că pe vremea aia exista obiceiul să li se facă clismă copiilor care nu făceau la oliță. De asta mi-era teamă. Poate de-aia mă tem astăzi să exercit vreun fel de presiune asupra actorilor.

Claus Peymann v-a numit, referindu-se la munca dv. de regie, un "tiran absolut".

Cu Peymann nu e ușor. L-am făcut mincinos nu demult într-un interviu. A fost supărat pe mine. La care i-am trimis o scrisoare și i-am explicat că faptul de a minți nu e neapărat ceva rău.

A exista vreun motiv anume pentru afirmația dv.?

Nu, el minte în permanență, și știe că minte. Mai știe și faptul că eu știu acest lucru. El e chiar opusul meu. Dar totuși îmi place. Următoarea mea piesă se va numi *Mincinosul*.

Există una deja, de Goldoni.

N-are nici o importanță. Și *Peer Gynt* este o piesă despre minciună. Cu toții mințim, pentru că nu cunoaștem adevărul, sau pentru că îl trecem sub tăcere, atunci când îl cunoaștem. Întreaga noastră civilizație este clădită pe asta.

În piesa dv., Variațiuni Goldberg, personajul feminin central afirmă: "Animalele sunt cei mai buni actori, pentru că ele nu mint."

Da, Gobo este un actor incredibil.

Cine?

Câinele meu.

Din păcate în teatru aveți de a face cu oameni.

Am folosit și animale, oi, elefanți, ba chiar și un vultur. Era foarte inteligent și drăguț.

Puteți descrie diferența dintre modul dv. de a face repetiții și cel al colegilor dv.?

Încerc să nu abuzez de poziția mea de conducere. Le las actorilor cât de multă libertate posibil. Nu îi tratez ca pe niște obiecte. Pentru mine actorul e mai important decât rolul. Eu îl încurajez să își arate adevăratele sentimente.

Dar dv. vă arătați sentimentele la repetiții?

Nu.

Observați doar cum se deschid sufletește actorii.

Da, vreau să îi cunosc.

Așa ia naștere puterea.

De ce?

Pentru că astfel rămâneți superior.

Trebuie să admit că îmi vine destul de greu să ies din mine însumi. De exemplu, nu pot plânge. Cei mai importanți ani ai mei i-am petrecut în Anglia. Acolo înveți să te stăpânești. Mi se pare artificial acest lucru, dar nu îl pot schimba. Sunt un om închis în mine însumi. Nu poți vedea din exterior ceea ce simt.

Nici atunci când iubiți?

Ba da. Atunci când iubesc, devin copilăros și naiv. Iubirea acționează regresiv. Pierzi controlul.

Asta sună atât de negativ.

Nu, e ceva pozitiv. Întotdeauna mi-am dorit să mor în brațele unei iubite.

În piesa dv., Peepshow, eroul moare în timp ce doarme cu mama sa. Ultimele sale cuvinte sunt: "Mă bucur să vă pot arăta că mor în această seară în poala binecuvântatei mele mame, întorcându-mă cu o duioasă convulsie în cel mai intim cerc al familiei."

Da, își face necrologul. E o aluzie la povestea lui Oedip, după mine cea mai perfectă dramă. Eram sub influența terapiei când am scris asta.

Pe Samuel Beckett l-ați numit un caz patologic.

Îmi mențin afirmația. Beckett a fost marcat de relația cu mama lui. Toată viața lui a fost marcată de patologie. La început s-a apărut împotriva acestui lucru, nu a vrut să îl accepte. Mai târziu a admis că nu poate vorbi despre nimic altceva. Numea asta întunericul lui. Acum știa cine este. S-a acceptat pe sine însuși, și asta l-a eliberat. Abia apoi a scris el celebrele lui opere.

Am senzația ca împărțiți oamenii în două categorii – sănătoși și bolnavi.

Toți suntem bolnavi.

Dacă am fi sănătoși, spuneți dv., nu am mai avut nici un Auschwitz.

Și nici un Beckett.

Nu e îngrozitor?

Ce anume?

Că din aceeași sursă pot izvorî tot ce poate fi mai oribil și tot ce poate fi mai frumos.

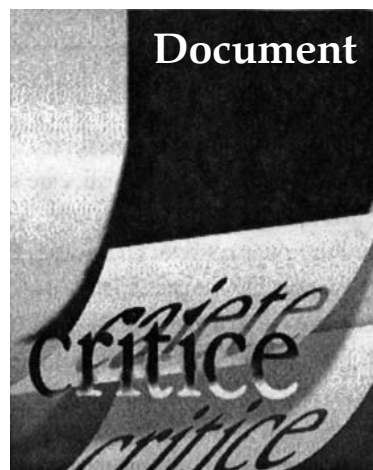
Este o glumă, și orice glumă bună este o tragedie. De aceea teatrul va exista mult după ce cinematograful sau televiziunea vor înceta să existe, ca și copie a realității și refugiu al celor care o fac. Căci noi, oamenii de teatru, suntem niște fugitivi. Ne salvăm într-un fel de utopie. O serie de repetiții la teatru reflectă pentru o scurtă perioadă de timp viața ideală. Oamenii se întâlnesc. Au un țel comun. Muncesc împreună. Discută. Iar la final nu apare moartea, ci are loc o premieră.

Veți putea renunța vreodată la asta?

Probabil că nu.

Traducere din limba germană de Daniel Stuparu

O nouă scrisoare a lui Constantin Noica către Stéphane Lupasco



Abstract

We publish a new letter sent by the Romanian thinker to the French philosopher. The letter was signalized by Basarab Nicolescu towards whom our gratification is addressed. Another group of letters was published in our publication no. 5-6-7 / 2009 [Oana Soare].

Keywords: Constantin Noica, Stéphane Lupasco, Basarab Nicolescu, correspondence, philosophy.

Publicăm în acest număr, în continuarea calupului de corespondență Constantin Noica – Stéphane Lupasco din Caiete critice, nr. 5-6-7/2009 – o nouă scrisoare, ultima pe care i-a trimis-o filosoful român gânditorului francez. Scrisoarea ne-a fost comunicată de Basarab Nicolescu; îi mulțumim și pe această cale. [Oana Soare]

10.III.987 Păltiniș (1)

Très cher ami,

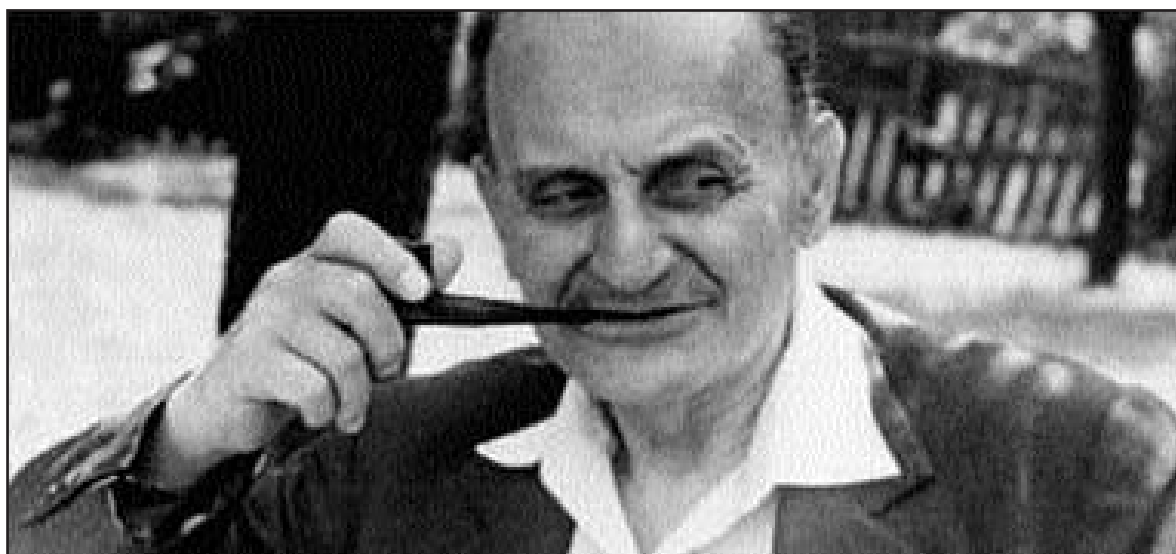
Je viens de recevoir *Les trois éthiques*, après avoir reçu votre si émouvante et affectueuse réponse à ma lettre. Je suis tout à fait heureux d'apprendre que vous êtes d'accord avec l'intention de faire paraître

chez nous *L'expérience microphysique et la pensée humaine* (2). Ce sont de gens de premier ordre qui se chargent de traduire et faire paraître votre oeuvre maîtresse.

La collaboration avec Basarab Nicolescu me semble précieuse. J'avais lu à Paris avec grand intérêt un de ses livres (3), que Mircea Eliade m'avait recommandé.

Votre succès me semble non seulement parfaitement explicable, mais plutôt mince en comparaison – si j'ose prophétiser une seconde fois – avec le succès que votre oeuvre remportera au XXI^e siècle. Mais nous ne serons plus là pour nous en réjouir ...

Votre, de meilleur de mon coeur et rempli d'affectueuse admiration,



Constantin Noica
10.III.1987 Păltiniș

Dragul meu prieten,

Tocmai am primit și *Cele trei etici*, după ce primisem răspunsul dumneavoastră atât de emoționant și afectuos la scrisoarea mea. Sunt foarte fericit să aflu că sunteți de acord cu intenția de a publica în România *Experiența microfizică și gândirea umană*. Persoane de prim rang se vor însărcina de a traduce și de a face să apară opera dumneavoastră capitală.

Colaborarea cu Basarab Nicolescu mi se pare prețioasă. I-am citit cu foarte mare interes, la Paris, una dintre cărți, pe care mi-o recomandase Mircea Eliade.

Succesul dumneavoastră mi se pare nu numai perfect explicabil, ci mai degrabă unul mic în comparație - și îndrăznesc să profetizez pentru a doua oară - cu succesul pe care opera dumneavoastră îl va avea în secolul al XXI-lea. Însă noi nu vom mai fi atunci ca să ne bucurăm...

Al dumneavoastră, din toată inima și cu toată afecțiunea,

Constantin Noica

[1. Manuscris olograf, 1 A5, cerneală neagră. Adresa lui Noica, menționată pe plic este "2440 Păltiniș, județul Sibiu, România"; 2. Această scriere a lui Lupasco va fi tradusă de-abia în 1992: *Experiența microfizică și gândirea umană*, București, Editura Științifică, studiu introductiv de Vasile Tonoiu, postfață de Basarab Nicolescu; 3. Este probabil vorba de scrierea lui Basarab Nicolescu *Nous, la particule et le monde*, apărută în 1985, în care autorul creează un sistem propriu pornind și dezvoltând unele dintre principiile filosofiei lupasciene.]

ERATĂ. Semnalăm cu acest prilej și o regretabilă eroare de corectură, existentă în numărul precedent al revistei (5-6-7), unde a fost publicată cea mai mare parte a corespondenței Noica - Lupasco: prenumele Stéphane al filosofului francez de origine română



Bogdan Mihai
DASCĂLU

Ingeborg Bachmann și Paul Celan. Corespondențe (I)



Abstract

The author speaks about the love story between the Austrian poetess Ingeborg Bachmann and Romanian-German writer Paul Celan. They had lived together for only a month in 1948. After that they split up, but managed to see each other until Celan's death. Their love subsisted in a series of 196 letters, post cards and telegrams.

Keywords: Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Max Frisch, love, letters.

Cel de-al doilea Război Mondial. O lume căzută în catastrofa cea mai adâncă, o lume, care, în mijloc de război nu știa dacă și cum își va mai reveni vreodată. O Europă în flăcări, o Europă, care își pierduse de mult identitatea, o Europă hidoasă, cu prea multă ură, cu prea mult venin și fără de dragoste.

Și într-un colț al acestei Europe, în Bucovina, mai exact în Cernăuți, trăia familia Ancel. O familie a unor evrei apatrizi, formată din trei membri. Tatăl – Leo, mama – Friederike, fiul – Paul. Ancel. Și în mijlocul Europei, în Austria, mai exact în Carintia, mai exact în Klagenfurt, trăia familia Bachmann. Un tată, Matthias, profesor de școală, mai târziu director, înscris încă de la bun început în NSDAP, o mamă, Olga, care nu avusese voie să studieze și copii lor, Ingeborg, Isolde și Heinz.

Pentru că era război, pentru că evreii erau vânați, familia din Bucovina a fost luată și, mai întâi despărțită. Părinții de fiu. Ei, adulții, au fost duși într-un lagăr de concentrare german, din Transnistria. Fiul a ajuns într-un lagăr de muncă din România. Fiul a supraviețuit părinților. Și aceasta a fost drama lui personală, dramă însă a multor alora, care au trecut prin ceea ce trecuse el. După terminarea războiului s-a stabilit la București, unde, cunoscut drept poet suprealist, publică în română poezia, care, mai apoi, tradusă în germană de mentorul

lui Alfred Margul-Sperber, va deveni emblematică pentru Celan (**Tangoul morții / Todesfuge**). În cele din urmă, când situația se înrăutățește, în 1947, el se decide să părăsească țara și fuge, prin Budapesta, mai întâi la Viena, unde, etapă doar, așteaptă să ia drumul Parisului. Unde drama lui se va accentua cu atât mai mult, cu cât, o spune el însuși în repetate rânduri, devenind astfel un leit-motiv al crizelor lui psihice și al angoaselor lui existențiale, devenind poet de expresie germană, el ajunge să scrie în limba ucigașilor părinților lui. Fapt cu care nu se va împăca toată viața și care, în cele din urmă, îl vor face să decidă că este mai bine să unească, prin moartea lui, contrariile ce-i divideau și ce-i defineau ființa.

Pentru că era de altă origine, pentru că tatăl ei era unul dintre membrii ai partidului nazist, pentru că se născuse într-un spațiu, din care însuși führerul provenea, Ingeborg nu și-a pierdut părinții. Fizic. Însă ea, deși totul ar fi putut să o îndrepte spre greșală, adolescentă fiind, a urât fascismul. A fost în dezacord profund cu tatăl, și-a găsit refugiul în literatură, în utopii și ascultă vocea lui Thomas Mann, care îndemna la rezistență. Și, deși înscrisă de tată la tinerețel nazist, ea făcea tot posibilul să-și arate sentimentele adevărate față de ei. Întârzia sau nu participa deloc la întâlniri. Își asuma, astfel, benevol, soarta unuia care era hăituit de ei.

Fără să se cunoască, fiecare având alt background, doi tineri ajung să simtă asemena. Astfel, și nu altfel începe o poveste de dragoste, o poveste organică, o poveste care își are originea în adâncul ființei lor, înainte ca ei să se fi cunoscut cu adevărat. Și este o poveste căci orice poveste este și frumoasă și îngrozitoare deopotrivă.

După terminarea războiului, Ingeborg este la Viena. În vara lui 1945, după retragerea aliaților, ea are o relație cu un tânăr ofițer al Royal Army, un intelectual evreu pe nume Jack Hannesh, care o încurajează să studieze filozofia. Datorită acestei relații ea învață încă ceva: ce înseamnă să ai o legătură cu un evreu și după război, ce înseamnă sentimentele adânc înrădăcinate în mintea oamenilor, pe care evenimentele politice ori istorice nu le pot schimba ori șterge cu ușurință.

În septembrie 1947, adică pe când Paul Celan se pregătea să plece din București (decembrie 1947), Ingeborg, studentă la filozofie începe o relație amoroasă, dar deschisă, cu Hans Weigel, abia întors din exil, cu care va mai fi încă în mai 1948, când îl va întâlni pe Paul.

Acesta însă, deși transfug, luase cu sine ceea ce avea mai de preț. Pe sine și talentul lui. Era deja cunoscut lumii germane, avea și o scrisoare de recomandare adresată editorului celei mai importante reviste literare de după război („Der Plan”), Otto Basil drept singurul pendant liric pentru opera lui Kafka.

Așa se face că în mai 1948, cei doi tineri, pe care îi despart șase ani de viață, el având 27, ea doar 21, dar șase ani esențiali pentru acea etapă formatoare în care ambii se găseau, se găsesc în Viena. Drumurile subconștientului devin cele ale conștientului. Și începe o relație, care, cu câțiva ani înainte nu ar fi fost posibilă. Care, dacă Paul ar fi avut aceeași soartă ca și părinții lui nu s-ar fi concretizat niciodată. O legătură, care îi va ține aproape în toate depărtările, pe care viața le va întinde între ei, o relație, care va face ca până și sfârșitul vieții lor să fie, oarecum asemănător, anume provocat de cele două forțe primordiale, dar vitale: apa, în cazul lui, focul în al ei.



Astfel, prima mărturie a relației lor este scrisoarea adresată de către Ingeborg părinților ei, la 20 mai 1948, în care, entuziasată, le scrie că „poetul suprarrealist Paul Celan” s-a îndrăgostit de ea și că i-ar fi transformat camera într-un „lan de maci”, flori, pe care el le îndrăgește. Și aceasta deloc întâmplător, fiindcă macul este floarea celor ce vor să uite. Trei zile mai târziu, Celan îi dedică poezia *În Egipt*, care, de altminteri deschide lungul șir al corespondenței dintre cei doi, care se va sfârși în 1961, deși o ultimă scrisoare a lui Celan este datată 1967. Poezie bazată pe contrarii, pe dragoste imposibilă, poezie care, după cum el o spune mai târziu, nu o vizase pe Ingeborg la vremea când o scrisese, dar care o adoptase pe aceasta mai târziu.

Astfel încep anii corespondențelor, dar și cei de corespondență. Acesta este punctul în care doi tineri trăiesc o poveste de dragoste într-un oraș, care nu este propriu-zis al lor, dar pe care ei și-l vor asuma. Ambii sunt conștienți de faptul că relația nu are cum să dureze dacă unul dintre ei nu face un compromis. Dacă Paul ar rămâne cu ea sau dacă



ea l-ar urma. Însă amândoi sunt tineri, orgolioși și au conștiința propriei lor valori. Nu sunt pregătiți de compromis. Acesta pare să fie în urma lor, viața ce li se deschide înainte trebuie să fie una liberă. Așa se face că, după o lună, relația lor fizică se termină. Cel puțin pentru moment. Și nu se știe când o vor mai relua. Însă intensitatea ei a fost într-atât de mare, încât este suficientă să alimenteze nu doar următorii ani până la revedere, ci sentimentele lor, pe parcursul întregii vieți.

Urmează lungul șir de scrisori (e vorba, mai exact de 196 de documente – scrisori, cărți poștale, telegrame, dedicații, precum și stenograma unei discuții –, incluse în recent apăruta carte *Herzzeit,*), în care, nu o dată se amintesc epistolele netrimise, în vreme ce altele, existente multă vreme doar ca ciorne sunt anexate unor altora, uneori în totalitate, alteori parțial. Și aceasta, fiindcă expeditorul nu este, deseori, convins de corectitudinea celor scrise, alteori se îndoiește de tonul lui sau pur și simplu se teme, ca, din cauza distanței, sa nu fie prost înțelese. Și dacă le includ mai târziu altor scrisori înseamnă fie că este țin la adevărul

inclus în ele, fie timpul, cel mai fidel sfetnic al nostru, al tuturor, le-a dezamorsat simțitor, tăria de care ei se temeau.

Însă în urma lecturii, în afara percepției unei relații sfâșietoare, a unor contrarii care au fost tot timpul întregul, unul spiritual, de această dată, firește, se mai naște însă o întrebare. Și anume cum ar fi fost, dacă în toți acești ani (1948 – 1961 / 1967) cei doi ar fi avut și o relație fizică? Cum ar fi fost ca, în locul celei epistolare, ei să trăiască, zi de zi alături și să-și transpună dragostea în imediat, coborând-o din ideal în planul concret?

În scrisori, cei doi își destăinuie firea. Cele mai ascunse locuri ale sufletului lor ies din întuneric, la iveală. Nu însă, desigur, fără ezitări, de multe ori totul nu se mai spune, ci – și cât de frumos este dacă așa ceva se poate înfăptui în scris, adică atunci, când lipsa celuiilalt este mai acută ca niciodată – se subînțelege. Ei își vindecă reciproc sufletele hăituite, ei sunt prezenți unul pentru celălalt atunci când au nevoie să o facă. Mai mult, ei se consultă în ce privește deciziile importante, pe care fie le-au luat deja, fie sunt pe cale de a lua; își dau sfaturi, insistă ca celălalt să facă pasul cutare sau cutare.

Cu alte cuvinte, ei iau decizii împreună; fiecare vrea să își influențeze, prin mijloacele ce-i stau la îndemână, partenerul. Ceea ce vrea să însemne că duc o viață de cuplu, însă una încetinită de timpul ce se scurge între scrisori. Una încetinită de lucrurile care le schimbă viața reală între epistole. Ei pun în discuție în problemele importante ale vieții, fără să le poată rezolva în timp real. Totul se petrece după un altul, după cel pe care ei și-l asumă prin expedierea fiecărei scrisori. Căci, la urma urmei, fiecare trăiește două vieți paralele. Cea imediată, unde deciziile îi aprțin și cea ideală, unde timpul nu mai are nicio însemnătate și totul poate aștepta.

În relația lor nu există, așadar micile evenimente, care transformă și macină cuplurile. În cazul lor, niciunul nu se întoarce, de bună seamă din oraș, unde i s-a întâmplat cutare sau cutare lucru și i se confesează celuiilalt, cerându-i sau nu sfatul. Toate aceste mici bucurii sau dezastre le

sunt interzise. Tot ceea ce consolidează sau distruge un cuplu nu are nicio însemnătate pentru ei. Fiindcă în planul ideal, toate aceste nimicuri nu există. La fel cum nici căsătoria lui, relațiile ei nu-i despart. Pentru că ceea ce nu e nici nu poate fi despărțit. Și o relație care se consumă în ideal (cu mici excepții) nu poate fi judecată după normele concretului. Aici se aplică alt sistem, care transcende cotidianul și tot ceea ce depinde de el.

Ei au timp să își aleagă pe îndelete cuvintele, ei își pot crea teorii, apărări și acușări, dar toate *la rece*, ei au vremea necesară de a-și gândi și regândi până la aplatizare reacțiile, fără să fie sub imboldul pasiunii momentane (indiferent dacă pozitivă ori negativă). Acest lucru reiese și din scrisori. De exemplu, în iulie 1952 Ingeborg i se confesează: „Poate că n-am scris o epistolă prea inteligentă”, adică ea revine asupra celor scrise, încearcă deci să atenueze ceea ce ar fi prea aspru, de neînțeles, în fine, ce nu ar fi la locul său. Paul simte, la rândul lui, nevoia, în repetate rânduri, de a reanaliza cele scrise sau chiar aceea de a recurge la vorbe, în locul cuvintelor. Mărturie stă, printre altele, o scrisoare din 2 februarie 1959, în care el revine asupra unei conversații, care, spre deosebire de cele notate cu scris egal în epistole, fusese prea emoțională, și pune lucrurile la punct, schimbând deci momentul cu durată: „[...] pentru că, prin potopul meu de cuvinte nu am făcut decât să-ți îngreunez situația [...]”. Însă și Ingeborg vrea să simtă prezența celuilalt; chiar dacă nu o poate invoca pe cea fizică, atunci măcar vocea, o parte, așadar, a persoanei iubite. În iulie 1957, ea îi scrie, de la Zürich, o singură propoziție poetului, notând în prealabil numărul ei de telefon: „Lasă-ne să găsim cuvintele”. De asemenea, după cum va reieși din pasaje oferite pentru prim dată în traducere românească, pe parcursul anului 1959 ei plănuiesc, încununați mereu de eșecuri, provenite nu neapărat din neputință, cât din frică, să se întâlnească. Cu alte cuvinte ne aflăm în fața unei relații existente încă de dinainte ca actanților să le fie conștientă și care continuă, fără ca ei să înțeleagă de ce. Tot ceea ce

ei fac, tot ceea ce îi definește este prin celălalt, iar ei nu înțeleg de unde provine această nevoie cu mult prea fizică a celuilalt. Pentru că ei au relații stabile (Celan fiind chiar căsătorit!), pentru că ei găsesc împlinirea fizică și spirituală în imediat și totuși, nemulțumiți de aceasta ei caută mai departe.

Ambii dezgroapă fantomele trecutului. Fiecare se regăsește în celălalt și nu poate trăi împreună cu propria lui oglindire. Dar are nevoie de ea și îi cere prezența. Aflați la antipodi, ei nu au fost niciodată mai aproape. Ei trăiesc prin literatură și întru literatură, pentru ei refugiul în literatură a însemnat în același timp salvarea, dar și pierzania. Călăul și victima se regăsesc simbiotic, ambii urându-și ființa, ambii iubindu-se reciproc, doi neajutorați, care își oferă reciproc cârjele necesare pentru a putea supraviețui. Ambii sunt vorbitori de germană, ambii creează în germană, ambii se exprimă într-o limbă pe care ambii o urăsc. E limba de care îi desparte totul și de care totul îi leagă. Amândoi părăsesc spațiul german – Paul pleacă la Paris, iar ea, după ce își dă doctoratul în Heidegger, altă inadvertență!, se stabilește în Italia și în Elveția. Și totuși...

Pentru că plecarea la Paris a lui Paul (la finele lui iunie 1948) nu a fost, nicidecum, cum s-ar putea crede, finalul, ci începutul. A tot și toate. Astfel, o scrisoare din 1949 a lui Ingeborg către Paul pune lucrurile, adică sentimentele, la punct: „Pentru mine ești din India sau dintr-o țară și mai îndepărtată, mai întunecată, mai brună, pentru mine ești deșert și mare și tot ceea ce e secret. Încă nu știu nimic despre Tine și de aceea mă tem de multe ori pentru Tine, nu-mi pot imagina că Tu trebuie să faci ceva din ceea ce noi, ceilalți, facem aici, ar trebui să am un castel pentru noi doi și să mi Te aduc, pentru ca să-mi poți fi stăpânul fermecat dinlăuntrul acestuia, unde vom avea covoare multe și muzică, și vom inventa dragostea.” Nimic mai grăitor, mai simplu, mai concret și mai abstract decât toate aceste rânduri, care vorbesc despre nevoia fizică de a-l avea pe celălalt alături și de a-l iubi, dar și despre evidenta neputință de a o face, iar

amplasarea întregului într-un cadru de poveste, utopic, aşadar, nu le este nici unuia nici altuia necunoscut: aceasta le-a fost tinereţea, marcată de război şi de moarte, acesta a fost singura lor modalitate de rezistenţă. Şi cum au făcut-o odată, ambii şi-ar putea-o imagina că o mai pot face de multe ori. Refugiul în ideal şi concomitent fuga de prezent, de cotidian implică, dintr-o dată mai multe. Readuce în discuţie adevărata lor fire, îl face pe cel care încearcă să îi cunoască să regândească datele problemei şi să înţeleagă că întreaga lor viaţă a fost marcată de anii în care s-au pierdut şi s-au regăsit apoi pe ei înşişi.

Tot ea este cea care îi scrie poetului, în august 1949, că relaţia lor ideală are şi o trăsătură fizică, pe care, prin absenţa celui alt, ei nu o pot nega: „Îţi poţi imagina însă, că tot acest timp nu a trecut pentru mine fără de relaţii cu bărbatii [...]”. Aceste câteva rânduri au, pe lângă o evidentă funcţie catarctică şi o altă valoare. Anume aceea că lucrurile se stabilizează, că de cum înainte va exista o aşa-numită undă verde în relaţiile lor imanente, că, în definitiv, lucrurile sunt clare: în planul ideal cei doi rămân acel cuplu indestructibil, pe care, de altminteri, l-au şi format, dar în cel fizic, lucrurile iau o altă turnură.

Un an mai târziu (1950), Ingeborg Bachmann trece prin prima ei cădere psihică. De altminteri, acesta este, din nou, începutul unui destin comun. Ambii vor avea, succesiv nenumărate căderi psihice, ambii vor avea nevoie ca celălalt să îi *repare*, să îi pună pe picioare. Paul Celan se va interna chiar, în speranţa unui remediu, neînţelegând că totul se rezumă la utopie şi la ideal. Aşa se face că, în plină criză, Ingeborg îi scrie iubitului ei: „[...] mi-e tare dor de puţină siguranţă”, implorându-l „Te rog încearcă să fii bun cu mine şi să mă ții la tine”. Faptul că nici lui nu îi este uşor, chiar dacă nu vrea să o admită rezultă dintr-o epistolă scrisă de el în acelaşi an: „E greu să aştepţi scrisori”.

Prima lor revedere a avut loc la sfârşitul lui mai 1952, cu ocazia simpozionului *Grupului '47* de la Niederdorf. Însă reluarea fizică a relaţiei de dragoste a survenit abia

mai târziu, cu ocazia unui alt simpozion. De ce nu în 1952?

Pentru că, pe de-o parte, proaspăt emigratul la Paris Paul Celan îşi găseşte, la începutul lui noiembrie 1951, soţia, care, datorită averii ei, îi poate oferi siguranţa, şi deci independenţa, financiară pe care Ingeborg nu i-o putea da. Pentru că, pe de altă parte, în tot acest răstimp, doctorul în filozofie Ingeborg Bachmann se zbătea la limita subzistenţei la Viena, luptând acolo cu „înfricoşătoarea, cea cu o sută de capete hidră sărăcie”. Nici unuia nu îi mersese prea bine până atunci. Amândoi nu realizaseră prin poezie nimic. Dar timpul lor abia urma să vină. Chiar dacă anii treceau, ei încă nu se născuseră cu adevărat. Ca poeţi. Dar până la aceasta avea să mai treacă ceva timp. Deocamdată Ingeborg se lupta să trăiască, febra, căderile psihice şi fizice nu făceau decât să se înmulţească.

În fine, în aprilie 1951 îi reuşeşte să se angajeze, mai întâi ca şi colaborator sporadic, abia după câţiva ani buni ca şi angajat permanent la postul de radio, înfiinţat de trupele de ocupaţie, *Roşu-Alb-Albastru*. Datorită acestuia vocea ei va deveni cunoscută, aici îşi vor face prima lor audiere piesele ei pentru radio, datorită cărora ea va cunoaşte primele semne de faimă literară (1954). În această vreme, ea trăieşte, din nou într-o relaţie deschisă, şi în etape, cu compozitorul Hans Werner Henze, se mută în Italia şi nu este capabilă să-l *părăsească* pe Paul Celan, care, între timp, a devenit tată.

Dar luna iulie a aceluiaşi 1951 ea îi scrie lui Paul un sfâşietor: „Te iubesc şi nu vreau să Te iubesc, e prea mult şi prea greu [...]”. De altminteri, încercările de a se regăsi fizic provin, cel puţin în această primă perioadă (1952 – 1957, dominată de Celan, faţă de anii de după 1961 dominaţi evident de Ingeborg Bachmann) vin, în marea lor parte, de la Ingeborg, care mărturiseşte, spre exemplu: „Am mizat totul pe o carte şi am pierdut”, ca răspuns la rândurile lui Celan: „Să nu mai vorbim despre lucruri, ce nu pot fi readuse [la viaţă], Inge”, şi care continuă „şi te rog nu veni pentru mine la Paris”.

Aşa se face că întâlnirea lor din 1952 nu lasă nicio urmă fizică în relaţia lor. De alt-



minteri, ea mai fusese, fără urmări, în 1950, 1951 la Paris, iar vizita ei din 1956 în orașul luminilor se petrece fără ca măcar Paul Celan să o fi știut.

Totuși, continuarea iubirii lor vieneze, împlinite pe **toate** planurile, se face abia în 1957 (adică după nouă ani), la Wuppertal, unde amândoi participă un simpozion. Așa se face că după această întâlnire cu atâtea urmări, poetul îi scrie, la 11 octombrie: „Ingeborg, Ingeborg. Sunt într-atât de împlinit prin Tine”, fără să se sfiască să adauge: „Ah, am fost într-atât de incorect față de Tine în totți acești ani”. Însă, de această dată, roata se întoarce vizibil, Ingeborg devenind brusc vocea rațiunii din cuplu, scriindu-i: „N-ai voie să o neglijezi

acum pe Gisèle din cauza mea.”

La aproape zece ani de la prima lor întâlnire la Viena, mai exact la 7 mai 1958, când el avea deja 37 de ani, iar ea 31, cei doi se despart din nou, încercând să lupte, amândoi de această dată, pentru păstrarea măcar a prieteniei. Astfel se face că ei se reîntâlnesc la sfârșitul lui iunie la Paris, pentru a clarifica noua situație în care se află. La 2 iulie Ingeborg Bachmann face cunoștința soției lui Paul Celan și lucrurile par să intre într-un normal oarecare. Însă, doar o zi mai târziu, Ingeborg îl întâlnește (evident, tot la Paris) pe Max Frisch, le vremea respectivă căsătorit încă, de care se îndrăgostește subit. E vorba despre un coup de foudre, în calea căruia nu poate sta nimeni.

De-acum înainte urmează o relație în patru, în cadrul căreia fiecare dintre cei pătași vrea să îl cunoască pe fiecare, astfel se face că se naște o corespondență între Paul Celan și Max Frisch (16 scrisori), cei doi încercând să se întâlnească în repetate rânduri, precum și una între Ingeborg Bachmann și Gisèle Celan-Lestrange, în limba franceză, cuprinzând 26 de scrisori. Distanța, condițiile de viață (Celan e obligat să accepte, pentru un salariu lunar, o slujbă de lector de germană la Ecole Normale, deci să predea – un pas mai departe – limba ucigașilor părinților lui), nemulțumirile personale duc la înrăutățirea situației psihice a celor doi. În 1961 intervine ruptura definitivă. Dar e vorba doar de o aparentă ruptură. Căci chiar în dacă ei nu își mai vorbesc, ei nu se opresc din a simți. Nimeni nu le poate lua ceea ce au în interior!

În 1970 Paul Celan decide că viața îi este insuportabilă, că, pentru el, compromisul de a utiliza germana, de a trăi într-o lume ipocrit antinazistă este de netrecut și coboară treptele cheiului, punându-și voită capăt vieții, în paltonul său negru, în Sena. Un an mai târziu apare unul dintre cele mai importante romane ale secolului XX din literatura germană, *Malina*. Autoarea, Ingeborg Bachmann încearcă să se confrunte cu propria ei viață, cu pierderea acesteia, adică cu pierderea celui care a însemnat totul, dar care nu a fost niciodată prezent. Paul Celan. Deloc întâmplătoare sunt cuvintele eului iscat în vis, cu palton negru, de la sfârșitul romanului: „Viața mea a ajuns la final, căci s-a înecat c transportul de pe râu.” Evident, termenul de transport face, încă o dată, aluzie la vocabularul nazist.

Ingeborg Bachmann îi supraviețuiește trei ani lui Paul Celan. Cum spuneam mai

devreme, ambii mor în urma contactului cu elementele primordiale. Dacă el alege intrarea voluntară în apele Senei, ea se stinge în urma unui incendiu, provocat de țigara aprinsă, cu care adormise în mână în locuința ei din Roma.

Și astfel se stinge o dragoste imposibilă, care după regulile oamenilor nici nu ar fi putut exista, dar care nu numai că a existat și că a marcat literatura germană a secolului XX, dar a și transcens totul, și viața, și literatura, ajungând acolo, de unde întoarcere nu mai există.

117 Ingeborg Bachmann către Paul Celan,
Zürich, 8. 12. 1959

Zürich, 8 februarie 1959

Paul, doar că epistola nu a fost scrisă imediat, fiindcă am avut aici câteva zile grele, cu enervări, la care acum se mai adaugă gripa, nu e rău, însă nu mă simt capabilă de nimic, nu pot lucra, și înainte mergea atât de bine. Acum din nou: deznădejdea mersului în gol, senzația de a fi distrus.

Aș vrea să te văd neapărat și mă gândesc doar dacă Basel sau Strasbourg sunt potrivite pentru mine, de această dată, pentru întâia oară după schimbare. Dacă nu ar trebui să ne întâlnim la Zürich? Motivul este că pentru Max¹ totul ar fi mai ușor dacă ar avea loc o întâlnire între voi doi; m-a rugat deja de mai multă vreme să nu-l exclud. Nu știu dacă o explic bine – el știe ce însemni tu pentru mine și o va considera mereu nimerit să ne întâlnim, la Basel sau la Paris sau oriunde altundeva, dar să nu îi dau sentimentul că Te evit cu el sau că îl evit pe el cu Tine.

Spune-mi ce simți! Mi-aș putea închipui că nu-ți va fi ușor, poate că-ți va fi chiar

1 Max Rudolf Frisch (1911 – 1991), arhitect și important scriitor elvețian, partener al lui Ingeborg Bachmann. Cei doi s-au cunoscut în 1958, după care Max Frisch a divorțat de soție și s-a despărțit de copii, urmând-o în 1960 pe Ingeborg Bachmann la Roma. Deși o ceruse în căsătorie pe Ingeborg Bachmann, ea refuză și preferă să ducă o relație complicată, distructivă, al cărei final se întinde pe o perioadă mai lungă de timp (1962-1963). În 1963, Ingeborg Bachmann găsește jurnalul lui Max Frisch într-un sertar, îl citește și îl arde, ceea ce a constituit și finalul legăturii lor, care a stat sub semnul geloziei lui Max Frisch. Romanul *Numele mei să fie Gantenbein*, publicat în 1964, e o reacție târzie la relația lor. După despărțire, Ingeborg Bachmann trece printr-o lungă perioadă de depresii și de îndoieli existențiale, pe care încearcă, la rândul ei, să le prelucreze din punct de vedere literar. [n. tr.]

greu să găsești vreun contact, însă ne mai putem percepe unul pe altul. Și Tu, firește, nu trebuie să Te temi că nu vom avea îndeajuns de mult timp unul pentru celălalt în Zürich.

Deocamdată încă nu am vorbit cu Max despre dorința noastră de a ne revedea, pentru că vreau să-ți cunosc, mai întâi, răspunsul.

Te rog, Paul, trecând peste asta, pentru că vreau să mai spun câte ceva despre telefon, - Tu nu-mi faci viața grea decât atunci când începi să bănuiești, că eu aș fi putut înțelege ceva greșit. Totuși trebuie să-mi spui tot ceea ce e de spus, cele nechibzuite, cele chibzuite, îmi este totuna din parte-mi, mereu în ordine și mereu totuna.

[...]

Acum vor veni în curând poeziile Tale, din nou din epoca noastră. (Nu uita să Te îngrijești de copertă, se pot isca atât de ușor surprize nedorite.)

Mă gândesc într-atât de tare, într-atât de mult la Tine!

Ingeborg

118 Paul Celan către Ingeborg Bachmann,
Paris, 11. 2. 1959

Carte poștală.
Către
Domnișoara Ingeborg Bachmann
în Zürich
Feldeggstrasse 38
la Honegger
Salutări din Viena. Primul District. La Curte.

119. Ingeborg Bachmann către Paul Celan,
Zürich, 18. 2. 1959

Doar un mic eseu, ce va apărea într-o carte de muzică; și pentru că va mai dura o vreme, până când îți voi putea arăta încercările, cele din aceste clipe.

Ingeborg

Atașat: manuscrisul eseului „Muzică și poezie”, neprimut.

120. Paul Celan către Ingeborg Bachmann,
Paris, 18. 2. 1959

18. 2. 59

Ingeborg,

Ți-am trimis în urmă cu câteva zile, o vedere veche vieneză, adresa a fost, după cum văd acum, nu tocmai întru totul corect scrisă – sper că a ajuns la Tine. (Am găsit-o la un buchunist, pe chei, aproape într-același loc, unde, în urmă cu un an, mi-a venit în minte poezia.)

Vreau să vin cu mare plăcere la Zürich, poate voi reuși în mai. Însă poate că veniți Voi pe aici mai înainte?

Traduc Mandelstamm, în toamnă trebuie să apară volumul, la Fischer².

Fii bine-dispusă, Ingeborg, scrie-mi – și trimite-mi, de poți, câteva pagini.

Klaus citește în 26 la Fischer, o poți oare ruga pe doamna Kaschnitz să meargă acolo?

Toate cele bune, Ingeborg, toate cele bune!

Paul

121 Paul Celan către Ingeborg Bachmann,
Paris (?), 23, 2, 1959

23 februarie 1959.

Doar câteva rânduri, Ingeborg, pentru a Te întreba, dacă Hans Weigel, care se gândește acum să își înmulțească meritele față de tânăra poezie austriacă cu o antologie bibliofilă, Ți s-a adresat și Ție, respectiv lui Piper. La mine tocmai a ajuns o întrebare din partea editurii germane, (care, în treacăt fie spus, nu se poate abține de la a mă jigni ordinar...). Aș refuza cu cea mai mare plăcere această „onoare”, dar asta ar avea un sens doar dacă și Tu ai făcut-o. Scrie-mi, deci, te rog, câteva rânduri.

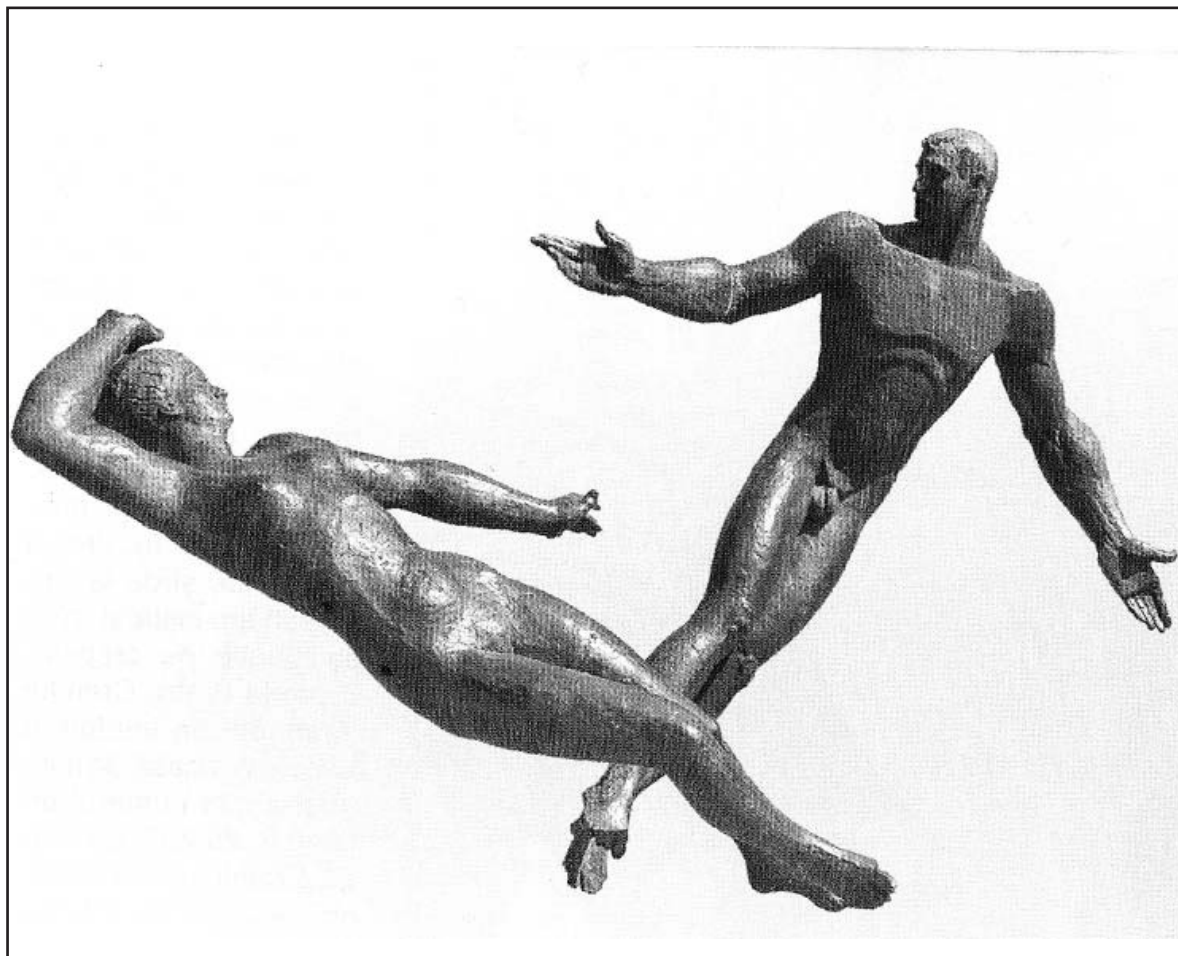
Paul

122 Ingeborg Bachmann către Paul Celan,
Zürich, 2. 3. 1959

din 15 martie: Casa de la Langenbaum
Seestrasse

UETIKON lângă Zürich

2 Editura S. Fischer, înființată de Samuel Fischer (1859 – 1934) la Berlin în 1886. Astăzi are sediul la Frankfurt pe Main. Editura a fost condusă o vreme, și de Peter Suhrkamp, care, certându-se cu Samuel Fischer a părăsit editura acestuia, înființând-o pe a sa proprie: Editura Suhrkamp. [n. tr.]



Tel: 92 92 13 (Zürich)

2 martie 1959

Dragă Paul,
cred cu adevărat că nu se poate face ceva împotriva unei critici, dedicațiile nu sunt obișnuite, din câte știu, nici nu se tipăresc. Se poate încerca a atrage atenția unor oameni asupra cărții și să se ajungă astfel ca ea să primească alte critici, dacă nu le primește și așa, care echivalează.

I-am povestit ieri lui Kuno Raeber (poate că-ți mai amintești de el) despre poezii, pentru că face convorbiri pentru radio. Lui Werner Weber îi voi da eu însămi volumul pentru Neue Züricher Zeitung. Firește că nu va fi mereu ușor să trezim interesul pentru ele, o știm doar din proprie experiență cât de mult durează uneori; primul meu volum a fost recenzat abia la un an de la apariție și atunci doar ici și colo, ezitant, însă timpul acționează în slujba poeziilor și o va face și pentru poeziile lui Klaus, asta e ceea ce cred,

și noi și încă alți prieteni suntem aici – asta a însemnat câte ceva în scurtul răstimp. Moras aduce din nou ceva la tipar și aş putea, dacă crezi că este bine, să-i scriu lui Schwab-Felisch de la FAZ [Frankfurter Allgemeine Zeitung – n.tr.), să republiche acum, tocmai după această critică mărginită, o poezie de-a lui Klaus în ziarul lui.

A fost frumos să-ți reaud vocea, mă bucur mereu când ea vine din cutia albă, ce stă pe biroul meu. În paisprezece zile ne mutăm într-o altă locuință, la marginea lacului, aproape de Zürich – e atât de greu să găsești ceva în oraș. Cred că nu voi putea pleca mai mult ca sigur de aici, la Roma, înainte de 1 mai, pentru că ar trebui să termin cartea înainte de plecare și, de bună seamă, nu o voi face.

Sunt într-atât de anevoioase, într-atât de descurajante toate aceste multe fraze și pagini; chiar și numai să nu pierzi viziunea de ansamblu deja mi se pare să fie o

realizare.

Aș veni cu plăcere mai devreme la Paris, însă îmi merge precum Ție, nu mă pot mișca pe moment deloc, mutatul bate din nou la ușă, iar Tu trebuie să ai puțină răbdare, te rog. Încă mai scriu la traducerea din Char, nu am citit-o în întregime, însă o pot face doar pe bucăți.

De la Weigel nu am nicio veste, nici editura nu pare să fi primit nicio cerere. Deci nu știu ce să-Ți cer. Aș vrea, de bună seamă, dacă merge cumva și dacă aș fi întrebată să spun nu, pe de altă parte, după toate aceste moșcii mă tem să ridic mai mulți, care să mă enerveze fără de sens și pe care, totuși, nu-i poți întâlni. Sunt nedumerită. Poate că deocamdată decizi Tu pentru Tine.

Dragule, atâtea sunt chinuitoare, doar simplul gând la ele, dar încearcă să arunci deoparte, atâtea câte poți, nu merită să-ți irosești cu astea forțele.

De-ai putea veni în mai!...

Max îți trimite salutări. Și el s-ar bucura.

Mă bucur de cartea Ta – și de orice semn!
Ingeborg

123 Paul Celan către Ingeborg Bachmann,
Paris, 12. 3. 1959

12 martie 1959.

Dragă Ingeborg,
dă-mi voie, înainte de toate, să Te felicit pentru premiu. De față sunt orbi, unul dintre ei trebuie să fi văzut – poate chiar mai mulți.

Nu am multe de povestit. Mi se întâmplă zi de zi câteva mitocării, servite din plin, la fiecare colț de stradă. Ultimul „amic”, care a știut să mă (și pe Gisèle) înzestreze cu prefăcătoria lui, se numește René Char. De ce nu? Doar l-am tradus (din păcate!), și deci recunoștința lui, care mi-a fost dată să o cunosc de mai înainte, e drept că în doze mai mici, nu putea să lipsească.

Minciună și ticăloșie, aproape pretutindeni.

Suntem singuri și nedumeriți.

Salută-l pe Max Frisch –

Să-ți fie bine și ușor –

Al Tău Paul

124 Paul Celan către Ingeborg Bachmann, dedicație în Sprachgitter, Frankfurt pe Main, 20. 3. 1959

Pentru Ingeborg
Frankfurt pe Main, în Palmengarten,
la 20 martie 1959.
Paul.

125 Paul Celan către Ingeborg Bachmann,
Paris, 22. 3. 1959.

Paris, 22. 3. 59

Ai primit cartea, Ingeborg? (Am trimis-o vineri de la Frankfurt, din păcate ca imprimat și par avion – sper că a ajuns cu bine.)

În chip bizar știu în această clipă că are greutate.

Al Tău Paul.

126 Ingeborg Bachmann către Paul Celan,
Uetikon am See, 23. 3. 1959

DRAGĂ PAUL ÎȚI MULȚUMESC PENTRU BILETUL DE INTRARE LA POEZIILE DIN PALMENGARTEN LA NOUS DEUX ENCORE MULȚUMIRI PENTRU ACESTE POEZII

INGEBORG

127 Ingeborg Bachmann către Paul Celan,
Zürich, 14. 4. 1959

Paul,
marți sau miercuri deci, cum vrei și cum poți! Vin să te iau. Să-mi mai scrii sau să-mi telegrafiezi ora sosirii, te rog!
Și-acum aștept.

Ingeborg
4 aprilie 1959

128 Paul Celan către Ingeborg Bachmann,
Paris, 18. 4. 1959

15. 4. 59.

Dragă Ingeborg,
iartă-mă, totuși nu voi putea veni deja săptămâna viitoare, ci abia cea următoare, pentru că trebuie să plec – e promis de multă vreme – la o mătușă bătrână, care aproape că nu mi-o va ierta, dacă o voi lăsa

de izbeliște, cum s-a mai întâmplat o dată. Te rog, nu fi dezamăgită, vin, dacă merge și pentru voi, la sfârșitul lui aprilie și rămân două sau trei zile.

Al Tău
Paul

129 Ingeborg Bachmann către Paul Celan,
Zürich, 20. 4. 1959

20 – 4 – 59

Dragă Paul,
pentru noi este la fel de bine săptămâna viitoare, asta vreau să Ți-o spun pe dată. Vino, când îți este Ție cel mai bine. Nu avem niciun plan, lucrăm și ne dorim vreme frumoasă pentru zilele cu Tine.

Însă acum vino, totuși, degrabă.

Ingeborg

130 Paul Celan către Ingeborg Bachmann,
Paris 22. 4. 1959

22 aprilie 1959

Draga mea Ingeborg,
îți scriu din nou, deja de azi, din păcate, pentru a-Ți, pentru a Vă spune că nu pot veni nici săptămâna viitoare: a trebuit să amânăm călătoria în Anglia, pentru că Eric a mai luat, în afara tusei convulsive încă incomplet vindecate, o răceală; în afară de asta sunt încolțit de Fischer din cauza traducerii lui Mandelstamm, cel târziu la 15 mai trebuie să fie la ei, trebuie, așadar, dacă vreau să fiu punctual și dacă e să apară cartea în toamnă, să „îngenunchez înaintea ei” destul de mult: traducerea e, de bună seamă, terminată, însă nedactilografată, și, pe ici-colo nu este totul limpezit.

Dacă mai sunteți în jur de 20 mai în Zürich? Te rog nu te supăra, știi cât de mult mi-aș fi dorit să vin.

Al Tău Paul

131 Ingeborg Bachmann către Paul Celan,
Uetikon am See, 16. 5. 1959

16 – mai – 59

Dragă Paul,
iartă-mă Te rog că îți scriu abia acum, după convorbirea Ta telefonică cu Max! Mă

bucur că nu ai interpretat greșit tăcerea, fiindcă eu am fost solicitată întru totul de boală; abia acum am găsit o fată, și începe să meargă mai bine cu gospodăria și cu îngrijirea.

E bine că veniți. Ne bucurăm. Merg acum dincolo, la hotel, pentru a căuta camerele. Și joi vin pentru a vă lua la Zürich. Te rog trimite mai înainte o telegramă.

În ce privește pericolul de contagiare aș mai vrea să adaug ceva: el există mai puțin pentru Gisèle și pentru Eric, cât pentru Tine, fiindcă icterul este, în primul rând, o boală a „bărbaților”, iar bacilii nu călătoresc prin aer, ci se transmit foarte direct, prin mâncare din aceeași farfurie etc., și deci asta se poate evita. Ți-o spun pentru a Te liniști pe de-o parte, pe de alta pentru a-Ți atrage atenția că nu pot face totul pentru ca nimic să nu se întâmple. Îmi pare, totuși, a fi o boală rară și, în orice caz, trebuie să aduci cu Tine predispoziția. Dragă Paul, așadar ambele sunt valabile: că ne bucurăm și credem că nu este periculos și că, dacă vi se pare nehibzuit, nu vom fi nicio clipă supărați și o vom înțelege întru totul.

Voi aranja să fie vreme frumoasă și să facem mici excursii plăcute, Greifensee-ul este în apropiere cu a lui Langtvogthaus, pe deplin fermecător, și câte și mai câte.

Da, veniți!

A Ta

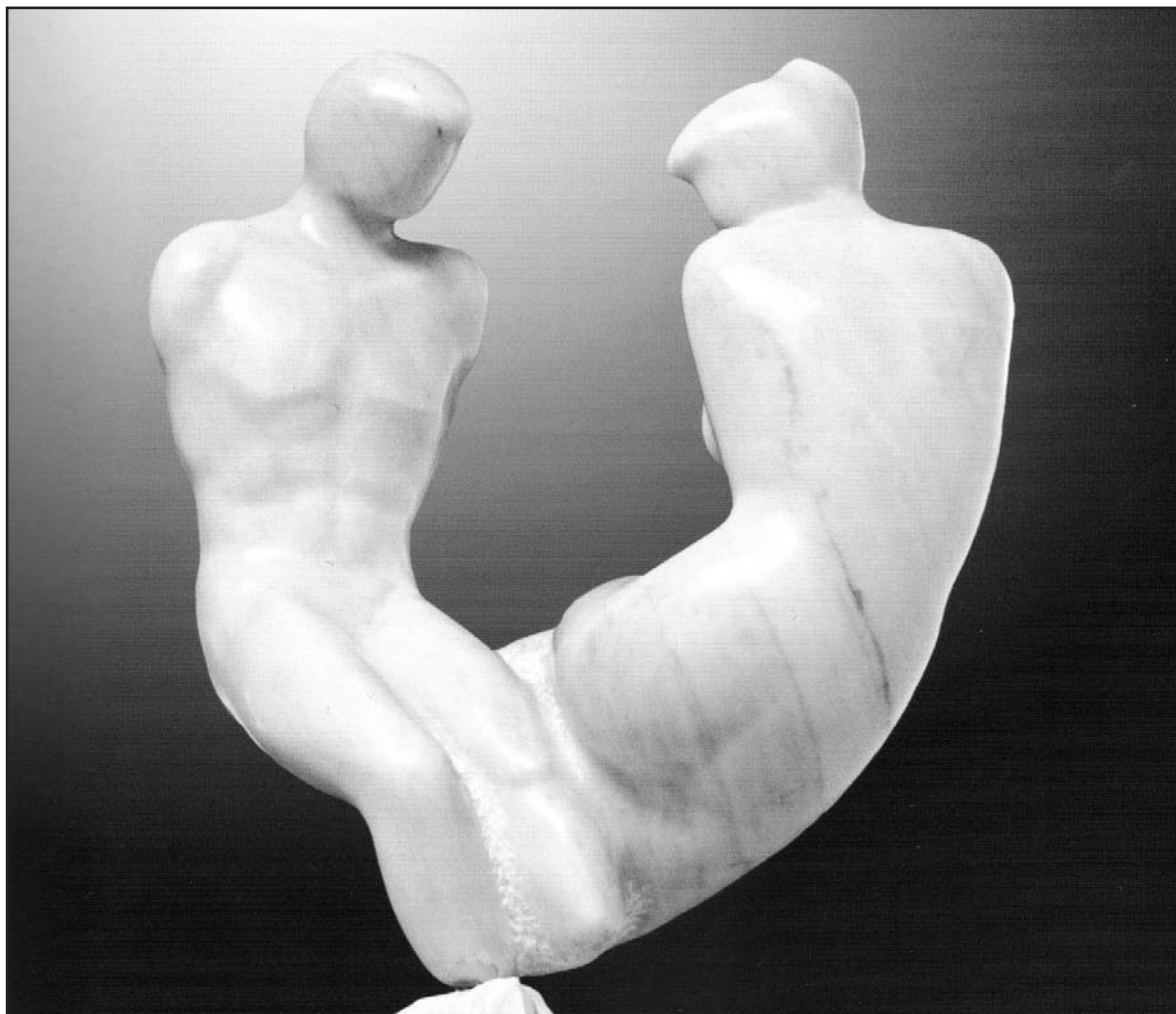
Ingeborg

132 Ingeborg Bachmann către Paul Celan,
Uetikon am See, 31. 5. 1959

Uetikon, 31 mai 1959

Mult iubite Paul,

ce de bine a fost că nu ați venit! În joia în care ați vrut să veniți, lui Max i s-a făcut dintr-o dată mai rău și vineri, așadar în urmă cu 10 zile a fost dus la spital. A fost hrănit parțial artificial, e foarte slăbit, de fapt nu ar avea voie să mă vadă nici măcar pe mine, – însă, cu toate acestea, mai sperăm că buna terapie îi va ajuta într-atât în aproximativ trei săptămâni, încât să poată pleca la Chianciano, niște băi italiene pentru ficat, cele mai bune sau unele dintre cele mai bune.



Nici mie nu-mi merge bine, de bună seamă și din cauză că astfel nu pot face absolut nimic, sunt într-atât de superfluă; nici să lucrez nu pot, deși nu am avut nicio dată mai multă vreme pentru asta. Am convenit, din aceste și din câteva alte motive, ca eu să plec înainte la Roma, în aproximativ paisprezece zile, să-mi caut acolo, în Campagna, unde este mai ieftin, o mică locuință pentru vară și de acolo pot fi în două ceasuri la Chianciano și să-l vizitez pe Max.

Paul, ce ne facem acum? Când și cum ne putem vedea? În această clipă, în acest pustiu, ce se continuă în mine, îmi vin prea puține în minte. Cât timp rămâneți în Krimml? Chiar dacă ați veni înainte de 15 iunie sau în jur de 15 iunie, nu s-ar putea realiza un dialog, așa cum Tu Ți-l dorești și cum și Max și-l dorește, el nu poate primi

vizite, în cameră există un geam la ușă, prin care se poate vorbi, asta-i prea trist, iar el e întotdeauna atât de extenuat și va mai fi multă vreme de-acum înainte, încât sunt de părere să așteptăm cu asta, mai bine, până în toamnă, până când el e refăcut pe dinăuntru și pe dinafară.

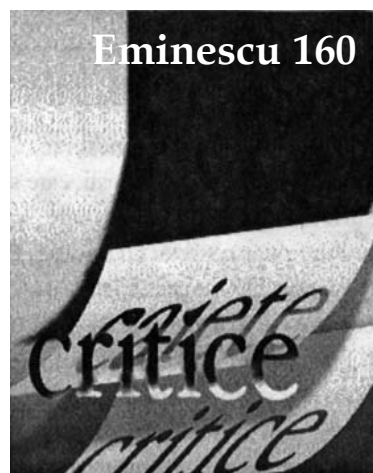
Astfel că ar mai rămâne posibilitatea unei revederi pentru noi, însă eu trebuie să plec cu adevărat în 15 sau în 16, poate chiar în 14 iunie. M-am uitat pe hartă, am sperat ca localitatea voastră să fie mai aproape, însă e foarte departe. Ai vreo idee? Transmite-le lui Gisèle și lui Eric toate cele bune din parte-mi.

Ah, Paul sunt complet înghețat de căderea temperaturii de afară și de încă una alta.

Ingeborg

N. GEORGESCU

Niciodată ca odată...



Abstract

The author discusses about a few spelling problems concerning some of Eminescu's poems. We refer mainly to "Luceafărul" and the differences between the way it was firstly published in the periodical "Almanahul România jună" (April, 1883) and the subsequent versions, the one from the magazine "Convorbiri literare" (August, 1883) and those from the editions that Titu Maiorescu published from Eminescu's poems (entitled "Poezii"). We spot that the poet's manuscripts do not impose any form for his poetical work, because, on the one hand, there is no final form of his poems and, on the other hand, Eminescu used to modify his writings.

Keywords: M. Eminescu, T. Maiorescu, Perpessicius, "Luceafărul", Eminescu's manuscripts, edition.

Când regularizezi un sistem de scriere vechi trebuie să fii de două ori atent la sensuri: mai întâi la cele actuale, uzuale – apoi la cele din sistemul respectiv. Autorii care au gândit îndelung asupra scrisului implică în grafie gândul: trebuie cel puțin să-ți pui întrebarea dacă are sens *ce* și *cum* au scris ei, înainte de a schimba ca pentru noi. Iată, de pildă, banalul *odată* la Eminescu. Redau prima strofă a „Luceafărului” în forma din *Almanahul România jună* (aprilie 1883):

A fost odată ca 'n povești,
A fost ca nici odată
Din rude mari împărătești
O prea frumoasă fată.

Convorbirile literare reiau poemul în august 1883, astfel:

A fost odată ca 'n povești.
A fost ca niciodată
Din rude mari împărătești
O prea frumoasă fată.

Titu Maiorescu păstrează, pentru ediția din decembrie 1883, forma din *Almanah*, în ediția a II-a (1885) are la fel – dar în ediția a treia (1888) pune *A fost o dată și ca nici o dată*, forme pe care apoi le abandonează. (Nu e

greu de înțeles de ce abandonează: la reluarea termenului, în vorbele fetei, are: *Noi merge nici odată*, deci a avut intenția să corecteze și aici: *o dată*, dar corectorul l-a înțeles greșit și a ieșit greșala *Noi merge*, pentru *N'oi merge*; de obicei în vecinătatea corecturilor lui Maiorescu apar greșeli tipografice noi. La ediția a IV-a va fi renunțat, așadar.) Editorii de după el oscilează între *niciodată* și *nici odată*. Astăzi textul este astfel, după Perpessicius:

A fost odată ca-n povești,
A fost ca niciodată,
Din rude mari împărătești,
O prea frumoasă fată.

În prima ediție, din 1939, Perpessicius nu avea nimic după primul vers, împotriva întregii tradiții de până la el, dar apoi revine la forma împodobită cu virgule – pe care o stabilise, de fapt, C. Botez (1933).

Cât despre manuscrise, nu ne lămurim prea mult, laboratorul *Luceafărului* fiind extrem de vast. Undeva găsim „A fost odată ca 'n povești / A fost ca nici odată” (Mss. 2277, 132, corelat cu „N'oi merge nici odată”), la fel este în Mss. 2275, 39, pentru ca în *Legenda Luceafărului* (Mss. 2261, 198,

datat de poet *Aprilie 10, 1882*) să găsim „A fost odată ca 'n povești / A fost ca nici o dată”, corelat însă cu „N'oiu merge nici odată”. Peste tot în manuscrise punctuația este albă – fie că sunt ciorne, fie că e lăsată special deoparte (probabil, pentru a fi completată sistemic pe textul definitiv) – astfel că autorului însuși îi putem atribui sigur doar virgula din *Almanah* sau punctul de *Convorbiri* după primul vers. Încă o dată: cine-și face iluzia că manuscrisele rezolvă cele mai multe probleme editoriale se înșeală: mai degrabă ele dau sugestii. Pentru nici (măcar) un poem eminescian nu deținem ultimul manuscris, cel dat la tipografie. Și, ca să fim și mai liniștiți în privința aceasta, trebuie să mai știm un lucru: chiar după tipărire poetul intervenea asupra textului (vezi cazul *Scrisorii III*, publicată în *Convorbiri literare* și apoi în *Timpul*). Am demonstrat în altă parte că, în cazuri extreme, pentru greșeli tipografice se întrerupea procesul de tipărire al *Convorbirilor literare*, se făcea corectura și apoi se relua. (Există exemplare din revistă, același număr, care diferă: unele au greșala tipografică, altele nu o au).

Așadar, și în privința primelor versuri din *Luceafărul* tot editorii trebuiesc întrebați asupra voinței auctoriale.

Ce vrea să însemne, în fond, această oscilație a formelor și a punctuației? Nimica toată, s-ar zice, a evoluat scrierea spre simplificare în privința formelor, *nici o dată, nici odată* e mai ușor de scris *niciodată*. Limba română nu are un termen specializat pentru „jamais” franțuzesc (așa cum nici germana, de pildă, nu are) – și cred că se încearcă o creare artificială a lui. La noi, teoreticul „nicicând” n-a reușit să se generalizeze (se referă la viitor, nu și la trecut).

Adverbul „odinioară” este, pe de altă parte, destul de complicat; dar ce substantivare interesantă de la latinescul *de una hora* – „într-una dintre ore”, clipe, momente: vezi, de pildă, *într-o doară*, simetric acestuia: *in una de hora*, „într-o oră, clipă oarecare”, „la întâmplare”, „fie ce-o fi” – nu însă „bunăoară”, *bona hora*, clipă bună – pentru care vezi *boneheur* franțuzesc, „fericire”, cu deosebirea că acolo s-a creat perechea cu

malheur, „nenoriocire”, din *mala hora* pe când limba română n-a păstrat *malus* (noi moștenim pentru iderea de „rău” un termen juridic: *reus* care înseamnă *acuzat*; probabil că „mal” tragic a fost prea puternic și n-a putut fi dizlocat, vezi *Dacia malvensis* și atâtea toponime pe *mal*: Mălureni, Malu Surpat, chiar Moldova, cum ne demonstrează dl. Mihai Vinereanu, etc.,etc.; în românește „ceasul rău”, combinație slavo-latină, nu înseamnă „nenorocire”, „malheur”, ci „ghinion”, ține tot de clipa, ora fatidică – și nici nu are pereche într-un eventual „ceasul bun” – expresia „să fie într-un ceas bun” pare singulară și este, probabil refăcută pe linie cultă: să fie de bun augur, etc., de vreme ce înseamnă ceva tot în legătură cu norocul: se pare că la noi sistemul expresiilor-pereche s-a dezechilibrat, aici, din cauza refuzului lui *malus* latinesc, oricum *răul* nu se opune la *bine*, vezi expresia „e bine rău”, etimologic: e *acuzat* de bine, foarte bine). Neputând crea pereche, *bunăoară* a trecut în zona adverbilor. Toate aceste forme sunt mascate în scris, pentru că noi scriem fonetic (și bine facem, desigur...) adică legat: *doară* pentru *d'oaară*. Dacă avem curiozitatea să căutăm, însă, sensul primar latinesc se păstrează, chiar și pentru omul de cultură medie solidă, nu numai pentru lingvist.

Așadar, formele multiple pe „dată” românesc pot să încurce vorbitorii și se tinde spre o grafie unitară, „niciodată” în loc de „nici odată”, întocmai ca în cazul lui „oaară”. O panică scientiștii îl împinge, cred, pe lingvistul român să facă din cuvinte – concepte sau să descopere concepte acolo unde nici nu te-ai aștepta ca filolog. De pildă, un bun prieten din latura aceasta a lingviștilor este convins că în cuvântul românesc „nimic” se află ideea de zero absolut, de *kenos* din greacă. Nicidecum: nimic vine din *ne* și *mica*, (firimitură, bucată foarte mică, „miette” pe franțuzește), deci nimic (*nimica* mai degrabă) înseamnă nici măcar o firimitură întreagă, mai puțin decât o fărâmiță. De aceea se și spune *o nimica toată*, adică o fărâma mică, mică de tot – deci: *ceva*, totuși, care se mai poate divide, nu un *a-tom* (se mai spune *un nimic, niște*



nimicuri; expresiile de limbă par a conștientiza etimologia). Spațiul este fragmentat pentru limbă – și la fel este timpul: fragmentat în *dăți, ori (oare)*... Dar lingvistul trebuie să-și facă norma lui seculară la reforme, altfel nu mai poate explica evoluția, nu este așa?

...Ca să ieșim din zona aceasta a digresiunilor atât de agreabile, vom spune simplu că acceptăm scrierea, dar cerem să se

spună unde s-a schimbat, ca să știm și noi, cititorii de rând.

Cât despre virgule, tot lingvistul contemporan poate spune că ele nu fac decât să ajute la recreerea atmosferei de basm, sunt binevenite... Dacă ar fi așa, de ce nu pun editorii încă una, astfel: „Din rude mari, împărătești”, pentru că rudele mari sunt, doar, și împărătești, e apozitie, ar fi bine să fie punctată? Iată însă că aici nimeni nu apozitează. Este vorba nu de împărați ca oamerni mari, rude mari – ci de împărații cei mari, de marii împărați, împărații lumii (poate chiar în succesiune temporală), aceia care au imperii, nu simple împărații ca prin basme. În recitare trebuie să reiasă asta, deci autorul invită și la accente speciale. De altfel, poemul eminescian începe cu „a fost odată” – dar nu continuă în logica basmului: „A fost odată un împărat și o împărăteasă, și ei aveau o fată, etc.” – ci se oprește la ea, la prea frumoasa fată – care era una la *părinți* – dar iarăși: părinții sunt de căutat între sfinți și stele.

Cred că nimeni nu mai judecă atât de simplist „uvertura” (Lucian Costache) *Luceafărului* când observă cum se detașează între ediții textul de bază, cel din *Almanah*. Poetul nu crează o atmosferă de basm – ci judecă basmul și trece dincolo de el, îl depășește către sensuri filosofice adânci. Dl. Academician Alexandru Surdu ne spunea, o dată la fumoarul Bibliotecii Academiei, că în deschiderea *Luceafărului* recunoaște definiția dată de Hegel, în introducerea la „Știința logicii”: *ființa este nimicul* (cu vorbele dânsului, din memorie „Das Sein, das reine Sein (...) ist das Nicht”); pot confirma că accentua „Das reine Sein” exact ca „O prea frumoasă fată” după aceea. M-a urmărit expunerea, și am găsit textul în traducerea lui D.D.Roșca: „Ființa, ființa pură (...) este de fapt neant.” (GWF Hegel: „Știința logicii”, p.62-63, passim; îi cer scuze d-lui Alexandru Surdu pentru că, deși nu am instrumentarul necesar unei abordări a chestiunii în zona strictă a filosofiei, totuși scriu despre aceste lucruri „pe mâna dânsului”: cred că o fac și pentru a-l readuce la Eminescu-el-însuși). Poți regăsi aici formula din deschiderea basmelor românești, dar

depinde cum citești. Dacă zic „a fost odată ca niciodată” asta înseamnă că a fost cândva cum n-a mai fost până atunci sau de atunci în colo, a fost o singură dată; în franceză: *une fois comme jamais* – deci a fost, s-a întâmplat sigur doar că nu știm când. În acest sens, odată poate fi scris (și înțeles) *o dată, o singură dată*, așa cum a scris și înțeles Titu Maiorescu în ediția a III-a a sa. Dacă zici, însă, ca Eminescu: *odată* ca nici *odată* înseamnă că negi clar pe *odata*, a fost fără nici un determinant, deci n-a fost (în franceză: *jamais pas jamais*, în greacă: *topos – atopos, kronos akronos*). *Luceafărul* vrea să spună că *a fost cândva* cum este în povești, că este posibil să fie cum este în povești; se accentuează în recitare *a fost* cu sensul certitudinii: într-adevăr, ca în poveștile de azi a fost cânva. Punctul din *Convorbiri literare* mi se pare mai ferm – și-l compar cu situația din *Te duci*, versul 2: la fel, punct ferm în *Convorbiri* (refuzat în serie de toți editorii). Mai departe de această constatare fermă, însă, continuă: a fost cum nu e, ca nici-cândva. Însă aceste întâmplări, această poveste, acest mit...există. (Basmul iese din paradox ironic, mai degrabă accentuându-l astfel: „Că dacă n-ar fi nu s-ar povesti”.) Există fără să fie, pentru că nu a căzut în timp. N-a fost nici în trecut, nu va fi nici într-un viitor oarecare: asta înseamnă că poate să fie oricând, chiar acum. Mai mult: asta înseamnă că este continuu, întâmplările acestea sunt, se petrec acum și s-au petrecut mereu și se vor petrece mereu, se nasc încontinuu căutându-și...un odată al lor. În acest sens *Luceafărul* este *actual* ca trăire – și ca mit, adică îl trăim toți și ne trăiește pe toți. (Ca în finalul basmului, cu „Și au trăit fericiți până la adânci bătrânețe, și mai trăiesc și azi, etc.”.)

Încontinuu Hyperion este tentat să coboare în chip de lut – și încontinuu se abține pentru că nu are dimensiunea norocului, adică nu poate fi acum și aici, pentru că fata aceasta prea frumoasă: ar putea cădea altunde (în timp sau în spațiu), ar putea găsi altă fată – dar nu pe aceasta. Va trebui să se lase căutat de către ea. Dar cum îl va recunoaște ea între atâtea chipuri de lut?! „Ce-ți pasă ție, chip de lut dac’ oi fi eu

sau altul?” (cu punctuația originală) – cum altfel decât prin potriviri cu cineva și... invocându-și norocul propriu? Tot în acest sens... povestea ne spune despre o fată care nu este dar este, n-are corporalitate, timp, există doar în mintea noastră, o „realitate virtuală”, un raționament..

Într-o carte recent apărută (Lucian Costache: *Mihai Eminescu. Eseuri deschise. Chipul de aer și chipul de lut*, Ed. Tiparg, Pitești, 2009) autorul îl citește pe Eminescu în punctuația și cu formele originare – și ajunge la concluzii asemănătoare. Cartea este o adevărată enciclopedie eminescologică, dl. Lucian Costache consultând activ, pentru analiza sa la „*Luceafărul*”, o bibliografie de-a dreptul impresionantă. „*Uverturii*” poemului îi dedică aproape o sută de pagini pentru o analiză filologică și stilistică exemplare. Printre sugestiile pe care dănsul mi le oferă, o rețin mai întâi pe aceasta, un citat din Tudor Viasnu: „n-avem de-a face cu un *niciodată* al trecutului, nici cu unul al viitorului, ci cu un *niciodată* al *ficțiunii*; formula amintită vrea să spună că întâmplarea narată aparține închipuirii, nu lumii, este estero-cosmică”. L-aș reciti cu mare bucurie pe Vianu, numai că dl. Lucian Costache mă trimite la o ediție nouă (Jumiea, 1974), pe când studiul lui Tudor Vianu a apărut în 1930, înaintea ediției Perpessicius, deci el n-avea cum să citeze după acesta, deci a fost modernizat în ediția din 1974 după normele noastre, de azi. Prin urmare, renunț să refac, acum, confruntările – și amintesc doar că în vremuri mai vechi se cita din Eminescu după izvoarele prime, iar edițiile erau privite cu circumspecția necesară. (La Vianu am găsit câteva citări chiar după *Convorbiri literare*, cu punctuația de acolo).

Noi nu ne vom opri, însă, la „*Luceafărul*”. Cu *odată* la Eminescu ne întâlnim în mai multe contexte, de pildă în *Rugăciunea unui Dac*, v. 6: „Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată / Erau din rândul celor, ce n-au fost *niciodată*” (C.L., 1 sept. 1879; în două manuscrise anterioare: *nici odată* – dovadă că a studiat forma ultimă, pentru tipar; la Titu Maiorescu: *nici-odată* în toate edițiile; în rest, peste tot *niciodată*,

nicăieri nu se păstrează virgula după *celor* din C.L.) – unde surprindem același context: *a fi este a nu fi*, – cu diferența că cele care „erau” sălășluiau astfel, identice cu ele însele, în increat, și își așteptau rândul să devină fapte, chipuri, realități. Dacă facem abstracție de formele manuscrise (cum bunul simț ne cere, de altfel) – în formele tipărite avem situația clară: „a fost ca nici odată” *Luceafărul* (1883) – „n-au fost niciodată”, *Rugăciunea unui Dac* (1879; aici virgula eminesciană este foarte necesară, separând net categorii quasiidentice: *celor, ce* – ca și *cele, care* – nu sunt aceleași, acelea care, ele, ci *unele* în comparație cu *altele*; Eminescu mai are această virgulă în *Împărat și Proletar*, v.85: „Celor, ce le urmează până la al lumii fund”, refuzată în lanț de editori). În acest sens (*Rugăciunea unui Dac*), niciodată este „jamais” și arată timpul continuu, nediferențiat, de dinaintea creației. Nu se poate spune *nici odată* despre concepte care există și doar așteaptă intrarea în lume.

Tot în 1879, în *Despărțire*: „Să fie neagră umbra în care-oi fi perit / Ca și când niciodată noi nu ne-am fi găsit” – situație identică: *nici odată* de trei ori în manuscrise, *nici odată* la Titu Maiorescu, *niciodată* în prima tipăritură. (Ce indiciu mai clar vrem că în manuscrise studia formele iar în textul definitiv decidea forma dorită?). Aici situația ipotetică din raționament se potrivește tot cu sensul *niciodată* – „jamais”.

Trecem peste Strigoi: „...Și fost-ar fi mai bine / Ca niciodată’n viață să nu te văd pe tine”, pentru că averm o expresia, probabil calc după limba franceză: „jamais de mai vie”.

Mai există, însă, un context care am dori să ne infirme afirmațiile de mai sus.

Este vorba de *Sonet (Trecut-ai anii)*, primele două versuri, redate astăzi astfel:

Trecut-au ani ca nouri lungi pe șesuri
Și niciodată n-or să vie iară

Am citat după Ediția MLR, cu textul stabilit de Petru Creția care explică, într-un studiu separat, de ce preferă forma din manuscris *nouri*. Întrădevăr, se armonizează mai elegant în vers decât forma clasică din

Ediția Maiorescu (prima tipărire; aici primul editor nu mai pune cratimă ci păstrează în două cuvinte, ca în deschiuderea la *Luceafărul*):

Trecut-au anii ca nori lungi pe șesuri
Și nici odată n’or să vie iară

Forma manuscrisă uniformizează, mai ales, substantivele: *ani* și *nouri*, ambele nearticulate. Rămâne, însă, dezacordul cu titlul: Trecut-au *anii*. Acesta apare numai în prima tipăritură, manuscrisele nu-l conțin. Cine l-a dat (Eminescu sau Maiorescu), trebuie că are în vedere forma articulată care se reia: *anii*. În manuscrisele eminesciene sunt 7 variante ale acestui sonet, toate aduse la formă încheiată, fiecare în parte mult lucrată – iar textul definitiv (adică: tipărit) câștigând de la fiecare câte ceva. Nu sunt ieșite dintr-un condei, este limpede că autorul a cântărit îndelung fiecare amănunt până la o formă convenabilă. Or, în alegerea lui Petru Creția pentru „ani ca nouri”, versul 2 este *Și nici o dată n’or să vie iară*, cum se vede în Mss. 2260, 150 (descifrat de Perpessicius *niciodată*, legat, poate intuitiv sau neatent). Se repetă *nici o dată* în Mss. 2261, 237, de data aceasta scris și de Perpessicius astfel. Nici nu ne interesează oscilația *nici o dată / niciodată* – mai important este că în alte forme avem *nici odată*.

Ce vrea, în fond, acest poem? La Eminescu, *Sonetele* sunt forme fixe de poezie incantatorie, cheamă umbrele, evocă, amintesc de *ghicitori, eresuri*. Aici negația este pusă puternic, de trei ori: *nici odată, nu, iarăși*. Dar în forma primei tipăriri persistă un joc de cuvinte: *nori* (lungi) / *n’or* (să vie). În fond, este o afirmație banală: au trecut anii și nu se mai întorc. Transmisă către norii lungi, însă, care nu au unicitate, a căror lege este să revină și iarăși să revină, ireversibilitatea timpului devine relativă. De trei ori se afirmă că „nu vine”, în forme tot mai categorice – între care acel *nici o dată*, nici măcar o singură dată, este foarte solid – și totuși amintirea *norului* care persistă în jocul de cuvinte... lasă loc de speranță. În profeții sau invocații, texte divinatorii în general, potrivirile de cuvinte adevăresc



sau infirmă; aici relativizează acel *jamais*. Să fim atenți la accentul logic (nu la prozodie neapărat): Trecut-ai ani ca *nouri* lungi pe șesuri / Și *niciodată* n-or să vie iară : se accentuează *nouri*, *niciodată* – cu nostalgie – dar: Trecut-au *anii* ca nori lungi pe șesuri / Și *nici* odată n’or să vie iară – se accentuează *anii* și *nici*, lăsând o linie secundară de accent pe cuvintele inediat următoare: *nori* – n’or. Este, în fond, „filosofia” acelui „*niciodată* să nu spui *niciodată*” al nostru, de astăzi. Și în *Luceafărul*, când spune la modul prezumtiv: „N’oi merge *nici odată*”, fata de împărat neagă categoric timpul, dar relativizează acțiunea, lasă loc la reveniri – ca dovadă: *Luceafărul* chiar vine iarăși cu aceeași rugă / cerere. Ea nu afirmă ferm: *Nu merg* – ci lasă îndoiala: oi merge, n-oi merge (chiar negociază, cerându-i lui să coboare pe pământ, etc.).

Important este că forma „*nouri*” se află în manuscrisul 2260, 150, în corelație cu *nici o dată*. Forma tipărită, *nori*, nu se găsește în manuscrise – dar se fixează în ediția

Maiorescu pe lângă *nici odată*. Jocul de cuvinte eminescian nu poate fi desființat prin alegerea formei manuscrise *nouri*, oricât de expresivă și comodă gramatical ar fi aceasta (iar la Eminescu *nouri* este recurent, vezi chiar personajul *Toma Nour*; cu ast-t mai mult abaterea de aici trebuie considerată semnificativă și păstrată) – iar *nici odată*, rupt, răspicat, trebuie păstrat cu valoarea din începutul *Luceafărului*: acolo ceva este continuu pentru că i se neagă negația – aici este prefigurat ca relativ pentru că, deși montat într-o triplă negare, totuși stă într-o puternică legătură cu realitatea comparată. Dacă ar fi zis: *anii nu sunt* ca norii care vin și pleacă, *anii nu se mai întorc* – autorul spunea un adevăr simplu, sesizabil de oricine; când zice că *anii sunt* (trec) precum norii – e altceva, înseamnă că speră să se întoarcă – sau, precum în *Cu mâne zilele-ți adaogi* (din aceeași zonă manuscrisă), că are de gând să dezvolte o teorie proprie a timpului complet.

Lucian
CHISU

Eminescu tradus

Abstract

Translations from Eminescu's work gather 140 years of efforts spread into about 50 idioms. There are high differences between the original and the translations. The author makes an overview about the principal languages in which Eminescu was translated (English, French, German, Hungarian, Italian) and tries to offer a few answers for the state of facts. The main conclusion is that the imperfect character of any translation owes to the many forma mentis expressions employed by the poet. Moreover, a good translation is still an unaccomplished desire. In addition to this, most of the editions were financed by the Romanian state and most of the translators are Romanians, that means the poet was not considered an "artist", but a "cultural ambassador", and therefore, the aesthetic value was diminished. We must also take into account that the foreign translators are in fact critics (a few of them wrote excellent exegeses about Eminescu).

Keywords: M. Eminescu's work, chronology, (mis)translations, universality, English, French, German, Hungarian, Italian.

Transpunerea creației eminesciene în alte limbi s-a dovedit, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, mai degrabă un eșec. Fapt indubitabil, atâta vreme cât românii continuă să-l considere un reper estetic și stilistic (creatorul limbajului poetic românesc) în timp ce, în urma traducerilor efectuate de aproape un secol și jumătate, cititorii străinii nu descoperă aceste relevanțe și nu se arată prea impresionați de aceeași operă, citită în limba lor. Încercările aduc în discuție și câte ceva din disparitatea semantică a termenului

lui în limba română. După cum este știut, *tradus* (participiul prezent al verbului *a traduce*) are, pe lângă sensul propriu, și unul figurat, „încornorat”, „înșelat în dragoste”. Caragiale l-a utilizat în piesele sale, de unde s-a răspândit în vorbirea curentă, fiind uneori, chiar în privința traducerilor, încărcat de ironie și expresivitate.

Explicațiile sunt numeroase, iar unele, devenite aforisme, circulă dintr-o limbă în alta. Când vorbesc despre traduceri, italienii folosesc un cunoscut joc de cuvinte, *traduttore, traditore*. Esteticianul Benedetto Croce spunea că o traducere poate avea trei variante: (a) „fidelă și urâtă” (b) „infidelă și frumoasă”, sau, (c) însumând riscul cel mai mare, „infidelă și urâtă”. Ideea se regăsește în expresia *les beaux infideles* din limba franceză.

Englezii au termenul *untranslatability*, care se referă la (im)proprietatea unui text (frază, cuvânt sau grupuri de cuvinte din alt idiom) de a poseda un echivalent în limba lor. Tudor Arghezi, un alt mare neîndreptățit sub același aspect, al traducerilor, vine în completarea adevărilor de mai sus: „Fiind foarte român, Eminescu e universal. Asta o știe oricine citește, cu părere de rău, că *lacătul limbilor nu poate fi descuiat cu cheile străine*. S-au făcut multe încercări onest didactice de transpunere a poetului, unele, poate, se spune, mai izbutite, dar Eminescu nu este el decât în românește”.

Celor afirmate mai înainte li se adaugă particularitatea – și ea general acceptată – că limbajul poezilor este cu totul diferit de limba comună, deoarece nu reprezintă, potențial, un schimb de idei (necesar de a se realiza comunicarea), ci este o creație inefabilă. Din acest considerent, orice traducere artistică este o conversie mai mult ori mai puțin reușită.

„Mesajul liric” inițial încorporează pe suportul său acustic corespondențe (valori impulsive) aproape imposibil de translat, același fenomen regăsindu-se și în planul scriptic, al simbolizărilor grafice dominate de constrângerile (regulile) limbii respective. Se acceptă, de pildă, că, un titlul de poemă precum *Luceafărul*, redat în alt idiom, pierde mult din valorile și sensurile

inițiale. În limba noastră, prin simbolism fonetic *Luceafărul* sugerează însuși „dru-mul” astrului pe bolta cerească: Prezența, la începutul și sfârșitul cuvântului, a consoanei lichide *l* este însoțită subtil și tot simetric de vocala „umbroasă” *u*. Continuă, ca o lumină în creștere, prin diftongul ascendent *ea*, stinsă în vocala „întunecoasă” *ă* și prelungindu-se „tremurător” prin *r*, consoană lichidă vibrantă.

Denumirile în engleză, franceză, spaniolă sau germană, ca să invocăm limbile cele mai accesibile de pe glob, nu pot reda efectele acustice din limba română, nici pe cel semantic¹ și, în situația în care titlul s-ar păstra în românește cititorului străin i-ar lipsi multe dintre informațiile de tip *forma mentis* existente aici. Transferul unei creații literar-artistice dintr-o expresie în alta se rezumă, propriu-zis, la rolul unui vehicul al spiritului, ducând cu sine, în proporții diferite, valorile inițiale. Este necesară adaptarea la un alt ...mediu lingvistic, actul traducerii fiind o recreație artistică în care, fatalmente, multe dintre comorile expresive rămân veșnic ascunse.

Efortul de a-l traduce pe Eminescu are, ca primă intenție, rolul de a evidenția excepționala valoare artistică a creației sale. Deși acest deziderat nu a fost deocamdată atins, însumarea strădaniilor de acest fel într-un tablou panoramic, oferă totuși direcțiile configurate ale parcursului, conturând câteva aspecte interesante cu privire la importanța criteriilor care însoțesc axa cronologică.

De pildă, cei aproape 140 de ani de traduceri pot fi defalcați în două etape, prima foarte scurtă, dar cu semnificații speciale. A doua, pe lângă organizarea internă, ar putea avea în centrul preocupărilor defrișările pe expresii (limbi) de mare sau restrânsă circulație.

Prima dintre etape este în relație cu traducerile efectuate în timpul vieții poetului și provoacă o surpriză: consemnarea că însuși Eminescu și-a tradus, ca simplu exercițiu, câteva versuri în limba germană². Ceea ce urmează este la fel de frapant. Tot în anii săi viață, Mite Kremnitz tălmăcește 19 creații eminesciene în volumul *Rumänische Dichtungen* (1881), poezii necunoscute cititorilor români, deci înainte ca acestea se fie publicate în „Convorbiri literare”. În studiul său, *Literatura română și străinătatea* (1882), Titu Maiorescu se ocupă, între altele, de ecoul stârnit de antologia amintită în presa și, implicit, în mediile culturale germane, apreciind că poeziile lui Eminescu erau cele mai însemnate. În următoarele ediții ale antologiei *Rumänische Dichtungen* (1883; 1889), numărul pieselor lirice eminesciene ajunge la 32.

Tot în timpul vieții lui Eminescu, italianul Marc'Antonio Canini îi traduce cinci poezii cuprinse în florilegiul *Il libro dell'amore*. Veneția, 1887. Până în 1890, antologia lui Canini cunoaște patru ediții succesive, fapt care ne îndreptățește să afirmăm, că în această primă și foarte scurtă etapă poetul intra sub bune auspicii în alte orizonturi ale expresiei.

A doua etapă este caracterizată de numărul foarte mare al traducerilor, lucru lesne de înțeles dacă ținem cont de intervalul existent între anul morții lui Eminescu și momentul contemporan.

Însă, și în această privință, o altă chestiune atrage atenția. Cele mai multe dintre transpunerile operei eminesciene în germană, maghiară, franceză, italiană, engleză, aparțin unor traducători români și conaționali bilingvi, aceștia devansându-i numeric pe tălmăcitorii străini. Preemțiunea criteriului estetic pare evidentă în interiorul tuturor culturilor și nu este deloc surprinzător că,

1 Și în celelalte limbi romanice, denumirea populară a planetei Venus era legată de vizibilitatea, dar mai ales de strălucirea ei și avea o denumire aproximativ asemănătoare celei de la noi. Însă, odată cu traducerea *Bibliei*, în acele limbi se ivea o gravă confuzie de natură teologică, astrul fiind asimilat de credincioși cu Lucifer, îngerul decăzut din drepturi și devenit o reprezentare a răului. Credința populară, conform căreia pronunțarea numelui unei forțe malefice avea drept rezultat apariția instantanee a „duhului” respectiv, i-a determinat pe vorbitori să renunțe la vechea denumire populară și s-o folosească pe alta, Madona.

2 Vezi, în acest sens, „Manuscriptum”, XV (57), 1984, nr. 4., pp. 33–34.

datorită configurării ei ca ierarhie a valorilor, autohtonii se arată constant preocupați să o promoveze.

Tălmăcitorilor români le aparțin, de altfel, cele mai multe din desele încercări din franceză, germană, italiană și engleză de la sfârșitul secolului al XIX-lea și până în prezent.

Așadar, este necesar să distingem între experimentele aparținând românilor și cele ale traducătorii străini. Argumentele celor dintâi sunt legitime întrucât pun în circulație o valoare considerată națională.

La acestea se adaugă încă o facilitate, rezultată din fenomenul bilingvismului manifestat pe teritoriul românesc prin cunoașterea perfectă, a limbii române de către, sașii, șvabii și maghiarii din țara noastră. Grație accesului „nativ” la limba română, aceștia l-au putut înțelege pe Eminescu în integralitatea expresiei, pentru că numai astfel se explică, de exemplu, cele peste o sută de traduceri ale lui Eminescu în limba maghiară³. Interesul enorm răstrânt asupra operei poetului printre intelectualii maghiari transilvăneni (scriitori, preoți, profesori, ziariști) apare deseori confirmat⁴. Pe această temă, unii dintre ei au păstrat strânse raporturi, inclusiv epistolare, cu scriitorii români⁵.

Apariția traducerilor în limba maghiară imediat după moartea poetului⁶ se află în legătură directă cu prestigiul, bine cunoscut și asimilat, al celui tradus.

Un alt fapt, la fel de notabil, trebuie luat în considerare: cele mai numeroase dintre experimentări aparțin, chiar și în străinătate, românilor. Altele sunt inițiate cu suport financiar românesc sau apar editorial pe teritoriul țării. Deși pot fi grupate pe „expresii”, aceste eforturi și realizări readuc în prim plan criteriul „național”, care prevalează, aparent, valorii estetice.

În limba franceză, prima încercare de a-l traduce pe Eminescu datează din 1890. Sub titlul *Rhapsodies roumaines*⁷, se edita *Bel-Enfant de la larme*. Nu se poate preciza numele traducătorului, dar este de presupus că acesta era un conațional. Apoi, Mărgărita Miller-Verghy⁸ îi selectează versurile în trei ediții (1901, 1910, 1938), ultima însoțită de o scrisoare a Elenei Văcărescu. Urmează Al. Grigore Soutzu (1913), Pierre Nicolesco (1931), Paul Lahovari (1941), Michel Steriade (1966), Paul Miclău (1989, 1999). În raportul de situații, fără a părea inconsistentă, contribuția traducătorilor francezi aproape că intră în siajul celei dintâi, grație unor conjuncturi favorabile. Traducerile aparțin lui Adolphe Clarnet (1907), Septime Gorceix (1920), Louis Barral (1933; 1934), Hubert Juin (1958), Robert Vivier (1960). Georges și Ilinca Barthouil (1979), Jean-Louis Courriol (1987), dar Louis Barral a locuit în România până în 1950, iar Georges Barthouil și Jean-Louis Courriol au funcționat ca lectori de limba franceză la universitățile din țara noastră.

3 *Eminescu și traducerile din poezia lui*, în „Manuscriptum”, 1987 (66), XVIII, nr. 1, pp. 22–32. Balogh József afirmă, că „numai în limba maghiară, până în zilele noastre, versurile genialului poet au fost tălmăcite de peste o sută de traducători.”

4 Vezi Franyo Zoltan: „*Blaga m-a introdus cu adevărat în Eminescu*”, în „Manuscriptum”, 1973 (13), IV, nr. 4, pp. 163–169.

5 Vezi, *Eminescu în corespondență*, vol. V., ediție îngrijită, postfață și note, de Lucian Chișu, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2001.

6 Pentru prima oară în 1890, ziarul „*Szilágy-Somlyo*” publică, în traducere, trei poezii. În 1895, Szöcs Géza scoate Eminescu, *Ismerteti*, Nagy-Szeben, Krafft W. Könyv ny Madaja, un studiu critic al operei, împărțită în trei etape, cu exemplificări de versuri în limba maghiară. Cele mai reușite traduceri aparțin lui Kibédi Sandor (1934), Olah Gabor (1938), Jékely Zoltan (1947), Dsida Jenő (1950), Kakassy Endre (1956), Franyo Zoltan (1961, 1973), Gáldi László (1967), Aprily Lajos (1974). Printre cărturarii maghiari cu contribuții fundamentale la aprofundarea universului artistic eminescian, trebuie menționat Gáldi László cu studiul *Limbajul poetic eminescian*, publicat și în românește la Editura Academiei, București, 1964.

7 *Rhapsodies roumaines*. I. *Bel-Enfant de la larme*, par M. Eminesco, Imprimerie A. Borgeaud, Lausanne, Paris, 1890.

8 Mărgărita Miller-Verghy, *Quelques poésies*, Genève, Ch. Eggiman & Co., Éditeurs; Paris, Librairie Fischbacher, cu o prefață de Al. Vlahuță. retipărită în ediții succesive

Dacă ecourile traducerilor în franceză nu s-au produs la nivelul așteptărilor⁹, în schimb, în ceea ce privește exegeza eminesciană, cultura franceză proiectează un Eminescu de valoare universală prin strălucitul studiu al universitarului sorbonard Alain Guillerrou, *La genèse intérieure de la poésie d'Eminescu*, (traducerea românească în 1987).

La fel se prezintă situația și în limba germană. În 1892, Emil Grigorovitzza editează pe spezele Ministerului Instrucțiunii Publice, *Deutsche Übertragungen aus den auserleseneren Dichtungen des verstorbenen rumänischen Poeten Michial Eminescu*¹⁰. În 1893, Edgar von Hertz tipărește, la București, *Der Abendstern*. Alți traducători ai poetului sunt V. Teconția¹¹ (1903, București, cu o prefață de Ion Scurtu), Maximilian W. Schroff¹² (1913, Craiova), Viktor Orendi-Hommenau¹³ (Timișoara, 1932). Fără a le semna bibliografic, amintim, și alte traduceri efectuate de Carol Drimer (1931), Ion Sân-Giorgiu (1936), Franyo Zoltan (1937), Alfred Margul-Sperber (1957), Oskar Pastior (1963), Dieter Roth (1975). În categoria traducătorilor autentici germani intră Konrad Richter¹⁴ (Jena și Leipzig, 1937), născut în Germania dar stabilit ulterior în România, căruia Academia Română i-a decernat premiul Hamangiu pe anul respectiv. Traducerea a fost violent contestată de Leca Morariu¹⁵, specialist în eminescologie și editor al „Buletinului Mihai Eminescu”.

Aproape identic stau lucrurile și în limba italiană. Traducerile puțin cunoscutului Marc'Antonio Canini sunt continuate, la fel

de modest, de cele semnate de Pier Emilio Bosi (Florența, 1906; Napoli, 1908) și Romeo Lovera (Milano, 1908), cărora li se adaugă câteva poeme transpuse de lingvistul Carlo Tagliavini (1923). După acestea, cultura italiană receptează poezia lui Eminescu prin intermediul lui Ramiro Ortiz, profesor de italiană la Universitatea din București între 1909 și 1937. Acesta oferă publicului larg cititor un volum de versuri la cunoscuta editură Sansoni (Florența, 1928). Urmează Giulio Bertoni (1940) căruia i se alătură Umberto Cionciolo (Modena, 1941), pentru o perioadă profesor la Universitatea din Cluj, a cărei traducere a fost contestată de I. Giuglea, coleg de universitate. Gino Lupi (1943), Pietro Gerbore (1943), Petre Ciureanu (Torino, 1946) Mario de Michele și Dragoș Vrânceanu (București, 1961) și Mario Ruffini (Torino, 1964, distins cu premiul Academiei), Marcello Camilluci (1964) Mariana Câmpean (Bologna, 1982) Rosa del Conte (1990), Marin Mincu și Silvio Albisini, 1989), Marco Cugno (1990), Geo Vasile (București, 1989, 2000), Elio M. Satti (1990), Doina Condrea Derer (1993) completează tabloul general¹⁶.

Ca și în situația traducătorilor francezi, contactul cu opera eminesciană a unor Ramiro Ortiz, Umberto Cionciolo, Rosa del Conte, Marco Cugno, a avut loc în urma unor stagii, ca lectori de limba italiană, în universitățile românești. O contribuție teoretică eminesciană, deosebit de importantă, aparține Rosei Del Conte, bună cunosătoare a poetului și poporului său pentru că la sfârșitul deceniului al V-lea din secolul

9 Traducerile suferă de inconvenientul că limba franceză nu are accent pe toate cuvintele. Fiind una dintre puținele limbi în a cărei prozodie contează grupul de cuvinte și nu cuvântul accentuat, între ele apare o diferență majoră, marcată de absența echivalențelor perfecte. Pe de altă parte, selecția versurilor traduse a fost preponderent din zona lirismului erotic, încât unui istoric și cronicar literar, precum Albert Thibaudet, Eminescu îi apare ca ...șansonetist.

10 Emil Grigorovitzza, *Deutsche Übertragungen aus den auserleseneren Dichtungen des verstorbenen rumänischen Poeten Michial Eminescu*, Verlag von Alexander Dunker, Berlin. (1892; 1901).

11 V. Teconția, *Eminescu, Gedichte*, Verlag des „Rumänischen Lloyd“, București 1903.

12 Maximilian W. Schroff, *Eminescu, Gedichte. Novellen*, Editura Samitica, Craiova, 1913.

13 Viktor Orendi-Hommenau, *Eminescu, Ausgewählte Gedichte*, Verlag „Von der Heide“, Timișoara, 1932.

14 Konrad Richter, *Eminescu, Gedichte*, Verlag von Wilhelm Gronau, W. Agricola, Jena und Leipzig, 1937.

15 Leca Morariu, *Inconștiență, cinism sau (...) academism*, în „Buletinul Mihai Eminescu“, VIII (1937), nr. 15, pp. 23–28.

16 Roberto Merlo, *Un secolo frammentario: breve storia della traduzioni di poesia romena in italiano nel Novocento*, în „Philologica Jassyensia“, An I, Nr. 1-2, 2005, pp 197-246.

trecut, mai exact până în 1948, a făcut parte, ca lector la Cluj și București, din misiunea italiană în România. Rosa Del Conte a pătruns în profunzime creației eminesciene oferind un studiu de o valoare excepțională cu titlul emblematic *Mihai Eminescu, o dell' Assoluto* (Roma, 1962, traducerea românească, în 1998).

Din 1930 datează prima editare a poetului în limba engleză, larg mediatizată ulterior în presa din țara noastră¹⁷. A fost realizată de Sylvia Pankhurst și I. O. Ștefanovici-Svensk, cel din urmă conferențiar de limba engleză la Academia Comercială din Cluj. Traducerea beneficiază de o introducere semnată de Nicolae Iorga, precum și de o insolită prefață: scrisoarea în facsimil a lui G.B. Show, adresată traducătoarei. Poemele sunt redactate în versuri mai lungi decât originalul, fiind greoaie și nemuzicale. *Strigoii* l-a impresionat pe G.B. Show, care îi declara Sylviei Pankhurst: „Ce fericită trebuie să fii cu moldoveanul tău care a scos la lumină sfârșitul de secol XVIII-XIX din mormânt!” În pofida tuturor inconvenientelor, avem, totuși, o recunoaștere a genialității poetului.

În deceniul al IV-lea din secolul trecut, Eminescu este înfățișat în limba engleză de compozitorul român D. Cuclin¹⁸ (1937) și de anglistul Petre Grimm (1938), dar fără succes. Și altor traduceri făcute în timp de Roy Mac Gregor Hastie (1972, 1980), Don Eulert (1973), Tom Marotta, Bob Adelman, W.D. Snodgrass (1976), Brenda Walker și Horia Florin Popescu (1990, 1998), Kurt W. Trep-

tow (1993) li s-au găsit cusururi. Marele reviriment în domeniul traducerilor eminesciene în engleză este legat de Corneliu Mihai Popescu, elevul care a elaborat între vârsta de 14 și 18 ani 70 de traduceri din lirica eminesciană. Destinul său se frânge prea devreme, în cataclismul din 4 martie 1977. Specialiștii cei mai severi, cum a fost bunăoară Andrei Bantaș, considerau traducerea lui Corneliu Mihai Popescu (1978, reluată în 1989), genială. O ediție bilingvă apreciată au dat Leon Levițchi și Andrei Bantaș (1978).

Adăugând că în anii jubiliari 1929, 1934, 1939, 1950, 1989, 1990, 2010 cota interesului față de traducerea operei eminesciene cunoaște bruște creșteri în intensitate¹⁹, amintim și alți tălmăcitori, din alte limbi: Emil Zegadlovicz, poloneză (1932), H. Dj. Surini, armeană (1932) Boris Kolev, bulgară (1933), Ivan Krasko în limba slovacă (1957), Maria Teresa Leon și Rafael Alberti (1958), Iuri Kojevnikov (1962), Amita Bhose (1969), Radu Flora în sârbă (1983).

Până în anul 1964 poetul fusese tradus în peste 25 de limbi, numărul acestora dublându-se între timp.

În urma celor prezentate, se detașează câteva concluzii. Traducerea operei eminesciene nu prezintă, statistic, fapte concludente. Deși extrem de bogată și diversificată, aceeași statistică coboară în derizoriu ideea unei analize exhaustive, care nu se arată a fi nici posibilă și nici edificatoare.

La fel, gruparea textelor pe limbi (expresii) naționale nu pare să fie prea concluden-

17 Vezi *O admiratoare a lui Eminescu: Sylvia Pankhurst*, în *Almanahul Femeia*, 1966, pp. 110–111 (autor Maria-Florica Petrescu), H. Opreșcu, *Scriitori în lumina documentelor*, Editura Tineretului, București, 1969, pp. 11–15., Ioana Petrescu, *S. Pankhurst și 10 poeme de Eminescu*; Barbu Brezianu, *Correspondența londoneză a lui Lenin cu o prietenă a literaturii române*, ambele în „Secolul XX”, nr. 3, 1970, medalionul Val. Petrescu, în „Tomis”, nr. 4, 1972, A. Petrescu, *Sylvia Pankhurst și Sylvia Pankhurst, Note de drum (Impresii din România)* ambele, în „Secolul XX”, nr. 7–8–9, 1978; N. Iorga, *Sylvia Pankhurst și comitetul „Pro Eminescu”*, în *Msptum*, 1986 (62), XVIII, p. 24.

18 „Dimitrie Cuclin și-a concretizat admirația și pasiunea pentru Eminescu într-un volum cu 75 de poezii, din păcate surprinzător de neenglezești și, paradoxal, foarte nemuzicale” (Vezi Andrei Bantaș, *Simpozionul Eminescu și traducerile din poezia lui*, în „Manuscriptum”, 1987 (66), XVIII, nr. 1, p. 26).

19 Rafael Alberti, *Omagiul spaniol lui Mihai Eminescu*, în VR, nr. 4–5, 1964, Elisaveta Braghina, *Întâlnire cu Eminescu*, în „Secolul XX”, nr. 6, 1964, Mario Ruffini, *Soarta lui Eminescu în Italia*, „Secolul XX”, nr. 6, 1964, Giuseppe Ungaretti, *Eminescu*, „Secolul XX”, nr. 4, 1964, Vilém Závoda, *În acest poet s-a întrupat totul*, în VR, nr. 4–5, 1964, Iuri Kojevnikov, *Împărat și proletar sau despre concepția socială a lui Eminescu*, „Secolul XX”, nr. 6, 1964. Vezi, de asemenea, articolul „bibliografic” semnat de Elena Piru, *Eminescu în limbi străine*, VR nr. 4–5, 1964, pp. 340–349.

În 1989, a prefăcut traducerea spaniolă a poeziilor lui Eminescu, editate la Madrid prin Fundacion Cultural Rumana.



tă. Numărul mare al traducătorilor autohtoni dezvăluie, pe lângă actul pur al creației, și un deziderat. Dacă este să „traducem” gândurile lor, detectăm o anume obstinație în a-i conferi lui Eminescu titlul de „ambasador al poeziei românești”. Ar suna ...bine dacă realizările ar fi fost pe măsura intențiilor. În plus, presa culturală românească a deformat la rândul ei înfățișarea eminesciană în veșmântul altor limbi, prin supraaprecierea unor traduceri de nivelul celor înainte semnalate, aducându-le elogii greu sațiabile, precum și o fals poleită, în aur, admirație. Pe de altă parte, alți contemporani și anume aceia care cred că literatura română există numai în măsura în care intră în preocupările și vârsta lor, îl consideră pe Eminescu *rece* („mort”) și, față cu realitatea de ultimă oră, ne-european. Astfel de căderi în extremă intră și ele în ecuație, ca echipe de zgomot.

Apropierea străinilor de lirica eminesciană a fost posibilă datorită cunoașterii de către aceștia a culturii române, cum se

spune, la ea acasă. Foarte mulți dintre traducătorii străini se integrează în acest capitol, devenit explicit, ca modalitate, în ceea ce privește calea de acces cea mai sigură a lui Eminescu în universalitate. Dacă tentativele străinilor sunt rodul atașamentului față de cultura română, acest fapt nu poate suplini calitățile ce se cer unui traducător el însuși artist al cuvântului. Șansa recunoașterii importanței liricii sale nu constă nici în numărul foarte mare al traducerilor, ci în valoarea lor. Însă, valoarea înalt estetică a majorității traducerilor, care joacă un rol exponențial, se lasă, deocamdată, așteptată.

De aceea, revenind la traducerile din opera lui Eminescu, ne stă în față crudul adevăr: între Eminescu al nostru și Eminescu izvodit în feluritele expresii, cu doar câteva excepții, distanța este de la cer la pământ. O șansă refuzată lui Eminescu, am spune noi, cu toate că opera beneficiază de sute de traduceri în aproape toate limbile globului terestru.

Gisèle
VANHESE*

Eminescu parmi nous

Abstract

Gisele Vanhèse's study aims to identify the emotional effect that Eminescu's poems create to people who does not know Romanian language and read the only the poet's translated work. Besides, the author points out the importance of foreign exegeses about Eminescu and of Comparative Literature chairs in the study of some poems. Her discourse was read on the 15th of January 2010, at the Romanian Academy.

Keywords: M. Eminescu, translations, exegeses, "Lucașfăru", "La steaua"

Monsieur le Président,
Monsieur le Vice-Président,
Mesdames et Messieurs,

C'est pour moi une grande émotion et un grand honneur de parler en ce jour et en ce lieu de Mihai Eminescu. Considérer la présence d'Eminescu dans la modernité ou post-modernité, c'est en fait se poser plusieurs questions : Comment lire Eminescu ? Que lire d'Eminescu ? et surtout Pourquoi lire Eminescu aujourd'hui ? Je crois que, chez Eminescu, ce qui interpelle d'abord le lecteur étranger – mais peut-être tout lecteur – est la coïncidence, chez lui, de « la vérité d'existence » et de « la vérité de parole », pour reprendre deux expressions d'Yves Bonnefoy issues de son essai *Lever les yeux de son livre*. Oui, avec Eminescu, nous levons souvent les yeux de la page fascinés par la magie de ses images. Comme le dirait

Bachelard, les images éminesciennes « suscitent notre rêverie, elles se fondent en notre rêverie, tant est grande la puissance d'assimilation de l'*anima*. Nous lisons et voici que nous rêvons »¹. Interruption fondatrice qui marque ce « moment où le poème se défait de l'emprise des significations mais du coup prend sens »².

Quel sens revêt la poésie d'Eminescu pour un lecteur du XXI^e siècle ? Plus que de m'arrêter à son irradiation sur la littérature roumaine, je voudrais m'interroger sur le rayonnement de ce sens en dehors de la Roumanie. Et apporter le témoignage qu'Eminescu est encore susceptible de polariser, comme un véritable aimant, l'intérêt de lecteurs non-roumains. Il est bien un véritable « phare » au sens baudelairien du terme. Plusieurs voies s'offrent en fait pour le faire connaître et aimer des lecteurs étrangers, voies que je voudrais dégager aujourd'hui. Il faut d'abord souligner l'importance des cours universitaires de Littérature comparée qui ne coïncident pas avec les cours traditionnels de Langue et littérature roumaines mais qui sont de plus en plus un puissant moyen de promotion à l'étranger de la littérature roumaine en général et de l'œuvre d'Eminescu en particulier. S'adressant à des étudiants qui n'étudient pas nécessairement la langue roumaine, ces cours se fondent sur deux grandes approches du texte éminescien : d'un côté, les traductions qui jouent un rôle fondamental et, de l'autre, la critique éminescienne écrite en langue étrangère.

En ce qui concerne la traduction, je soulignerai seulement leur rôle stratégique sans m'interroger, par manque d'espace, sur ces problématiques essentielles : non seulement comment traduire Eminescu aujourd'hui mais aussi que traduire d'Eminescu pour un public non roumainisant ? C'est non seulement la réénonciation traductrice qui est liée à la démarche exégétique, mais c'est aussi et surtout l'analyse même des textes qui en est tributaire. La critique éminesci-

* Université de Calabre. Comunicare susținută în Aula Academiei Române, 15 ianuarie 2010.

1 G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, P.U.F., Paris, 1978, p. 55.

2 Y. Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », dans *Entretiens sur la poésie (1972-1990)*, Paris, Mercure de France, 1990, p. 230.

enne rédigée en langue étrangère est, pour les lecteurs ne connaissant pas le roumain, le seul instrument disponible pour l'exploration du texte. En Italie ont été publiés plusieurs livres sur la poésie d'Eminescu³.

Le plus récent est celui de Marco Cugno: *Mihai Eminescu. Nel laboratorio di « Luceafărul »* où, pour éclairer les voies de la création artistique, le critique n'a pas hésité à pénétrer dans le laboratoire éminescien, ce lieu que Ion Negoïtescu situait dans le règne « plutonien ». Je voudrais souligner qu'il a consacré son analyse au texte entier du grand poème, ce qui montre la complexité et l'ampleur du « corpus » étudié. En effet, il a offert, pour la première fois en Italie, une présentation synoptique de toutes les versions de *Luceafărul* accompagnées de leurs variantes.

L'exégète a pris particulièrement en considération la dimension onirique de l'évocation pour en tirer des conclusions personnelles : « nel momento in cui diventa anche astro "inamorato" e poi Iperione, egli è una "proiezione" prima fantastica (in regime diurno, di rêverie) e poi onirica (in regime notturno, di sogno) della fanciulla »⁴. Il consacre ensuite de nombreuses pages à l'interprétation philosophique du dialogue entre *Luceafărul* et le démiurge ainsi qu'au débat critique concernant le remaniement des strophes concernées dans l'édition Maiorescu pour conclure que « a nostro parere, la linea interpretativa Mazilu-Caracostea-Perpessicius-Popovici-Matei Călinescu sembra la più plausibile, come si evince da una lettura attenta del testo nel suo farsi oltre che da altre considerazioni che completano e approfondiscono le precedenti interpretazioni »⁵. Optique que renforcent une analyse des figures du titan et du génie/poète et la réflexion sur le final du poème, en particulier sur l'insertion de la

strophe de *La steaua* en tant que derniers vers qui auraient pu constituer, comme le rappelle Petru Creția, « un altro finale di *Luceafărul*, decantato di ogni risentimento, rimasto come pura poesia della lontananza senza destino tra mondi e mondi »⁶, bref un « quatrième » final. Marco Cugno propose, au contraire, l'hypothèse que la note « bruniana » d'Eminescu, qui précédait l'insertion des vers de *La steaua*, se référait au final définitif que le poète n'a pas eu le temps de composer.

Si le volume de Marco Cugno est une véritable somme exégétique qui apparaît comme indispensable pour la connaissance, en Italie, du chef-d'œuvre d'Eminescu, un autre livre important est celui de Rosa Del Conte qui porte, cette fois, sur l'ensemble de l'œuvre. Dans *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Rosa Del Conte n'a pas seulement analysé magistralement l'art immortel du poète, mais elle s'est aussi penchée sur son chemin terrestre, chemin entaché de finitude où la misère, la maladie, l'échec, la douleur ne lui furent pas épargnés. Sous l'architecture parfaite des mots battait un cœur supplicié.

J'ai bien souvent regretté qu'Yves Bonnefoy, qui avait connu Paul Celan à Paris et lui avait dédié un bel essai, ne puisse lire la poésie d'Eminescu en roumain. Mais je suis certaine qu'il aurait été requis par les mêmes problématiques qu'a approfondies Rosa Del Conte. Et en tout premier lieu, l'affrontement entre l'instant et l'intemporel qu'elle a élucidé, en montrant l'élan parménidien du poète vers le Grand Temps où les choses et les êtres sont suspendus dans « un'immobilità statica »⁷. Éternité qui est cependant mise en cause par l'irruption de la finitude et de l'éphémère : « Ma rimane a nostro parere fra le conquiste tecniche più alte dell'arte emi-

3 R. Del Conte, *Mihai Eminescu o dell'Assoluto*, Modena, Soc. Tipografica Editrice Modenese, 1962 ; M. Cugno, *Mihai Eminescu : nel laboratorio di « Luceafărul »*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2007 ; G. Vanhese (ed.), *Eminescu plutonico. Poetica del fantastico*, Università degli Studi della Calabria, Centro Editoriale e Libreria, 2007.

4 M. Cugno, *op. cit.*, p. 40.

5 *Op. cit.*, p. 116.

6 *Op. cit.*, p. 128.

7 R. Del Conte, *op. cit.*, p. 276.



neschiana la realizzazione di un metro, in cui egli ha tradotto il sentimento dell'effimero »⁸. C'est par la « musique savante », que Rimbaud avait tant cherchée à la même époque, que la forme apollinienne devient, chez Eminescu, fluidité de larmes cristallines.

Dans cette poésie brillent de grandes images élémentaires qui révèlent les correspondances tissées entre le visible et l'invisible : la Lune, l'Eau féminine, la Forêt réceptacle de l'inconscient, l'Étoile destinale, le Sommeil germinateur, les noces de l'Ombre et de la Lumière, la circularité du Temps auquel répond le cercle spatial de l'île, du lac, de la clairière, la Mort rédemptrice. Nous sommes emportés avec passion dans la quête des énigmes de l'art éminescien « di cui nessuna analisi filologica [...] potrà mai cogliere il segreto »⁹ à la rencontre du « nucleo emotivo del canto »¹⁰. L'érudition

raffinée se transmute ici en connaissance du cœur. L'intelligence conceptuelle de l'*Animus* cède la place à une rêverie de l'*Anima* pour nous entraîner vers le centre incandescent d'une poésie qui, par les puissances épiphaniques des images, dévoile orphiquement notre séjour.

Comme le rappelle Rosa Del Conte, l'œuvre d'Eminescu appelle un type de lecture qui ne doit pas être uniquement fondé sur l'analyse conceptuelle, mais s'ouvrir aussi aux intuitions les plus fécondes afin d'atteindre l'« être propre » de l'œuvre. Les moments de suspension en nous de la lecture permettent ainsi d'approcher le noyau incandescent du poème, dans la mesure où « ces significations, qui n'étaient que structures intemporelles, se voient affrontées à la finitude, jetées dans le temps, réclamées par une autre nécessité »¹¹. La poésie d'Eminescu coïncide ainsi avec « une grande

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Op. cit.*, p. 408.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 409.

¹¹ Y. Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », *op. cit.*, p. 230

œuvre » qui – selon Yves Bonnefoy – « est bien moins la réussite d'une personne que l'occasion qu'elle donne à d'autres de recommencer la recherche »¹². Et c'est dans cette perspective qu'Eminescu continue à nous interpeller en ce début du deuxième millénaire. Comme l'affirme Michel Charles, « la lecture est dans le texte, mais elle n'y est pas écrite : elle en est l'avenir »¹³.

À la voix du poète correspondra l'écoute du lecteur, échange ou osmose profonde. Sur les routes oniriques et sonores du poème, le lecteur entreprendra une nouvelle traversée textuelle. La lecture deviendra à son tour trajet, migration, voyage. Eminescu a projeté sa poésie dans l'avenir d'une lecture, où s'unissent le silence et le secret d'une expérience qu'aucun texte ne pourra jamais dire et qui nous laisse uniquement le « scintillement d'un silage »¹⁴. Le poème éminescien coïncide alors avec un parcours orphique, qui va de la cendre au feu ressuscité et du silence au sens, selon le grand mythe du Phénix qui traverse toute son œuvre.

On peut s'interroger en effet sur une isotopie métalinguistique qui pointerait, dans *La steaua*, vers le processus non de la production de l'œuvre, mais de sa réception. On se souvient que Michel Tournier n'hésite pas à comparer un livre à un vampire qui attend le lecteur futur pour retourner à la vie¹⁵. À l'image un peu sinistre de Tournier, je préfère celle du poème-étoile dont la fulgurance nous atteint alors que son auteur a disparu. C'est sans doute à cette belle métaphore qu'a pensé Eminescu en rédigeant, peu avant sa mort, *La steaua*, de même que Vigny et plus tard Paul Celan ont assimilé le poème à une bouteille lancée à la

mer : « Le poème, en tant qu'il est, oui, une forme d'apparition du langage, et par là d'essence dialogique, le poème peut être une bouteille jetée à la mer, abandonnée à l'espoir – certes souvent fragile – qu'elle pourra un jour quelque part être recueillie sur une plage, sur la plage du cœur peut-être »¹⁶.

Chez Eminescu, le poème de l'Étoile devient vibration mystérieuse qui se propage à l'infini, dans l'espace et le temps, pour d'autres imaginaires, d'autres sensibilités et d'autres destins. Parfait emblème de toute lecture où se réactive infiniment, en des réincarnations successives, le sens de l'œuvre. Tel le rayon sidéral qui nous atteint bien longtemps après sa disparition, le poème que nous avons sous les yeux surgit pour triompher de l'abysse de l'oubli et de la mort et pour aimer encore notre cœur :

La steaua care-a răsarit
E-o cale-afit de lungă,
Că mii de ani i-au trebuit
Luminii sa ne-ajungă.

Poate de mult s-a stins în drum
În depărtări albastre,
Iar raza ei abia acum
Luci vederii noastre.

Icoana stelei ce-a murit
Încet per cer se suie :
Era pe cînd nu s-a zărit,
Azi o vedem, și nu e.

Tot astfel al nostru dor
Pieri în noapte-adîncă,
Lumina stinsului amor
Ne urmărește încă.

12 *Op. cit.*, p. 231.

13 M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 247.

14 Y. Bonnefoy, « Lever les yeux de son livre », *op. cit.*, p. 228.

15 M. Tournier, *Le vol du vampire. Notes de lecture*, Paris, Gallimard, 1983, p. 12-13 : « Un livre écrit, mais non lu, n'existe pas pleinement. Il ne possède qu'une demi-existence. C'est une virtualité, un être exsangue, vide, malheureux qui s'épuise dans un appel à l'aide pour exister. L'écrivain le sait, et lorsqu'il publie un livre, il lâche dans la foule anonyme des hommes et des femmes une nuée d'oiseaux de papier, des vampires secs, assoiffés de sang, qui se répandent au hasard en quête de lecteurs. À peine un livre s'est-il abattu sur un lecteur qu'il se gonfle de sa chaleur et de ses rêves ».

16 P. Celan, *Discours de Brême*, Traduction de J. E. Jackson, « La Revue de Belles-Lettres », *Paul Celan*, n. 2-3, 1972, p. 84.

Valentin
COȘEREANU

Jurnalul Junimii

Abstract

Junimea Journal is a part of the Ipotești assets since 1974 and it is one of the most precious unique exemplars of the Memorial Ipotești- Mihai Eminescu National Research Centre. Today it belongs to the National Library of Poetry, a component part of the memorial Ipotești and it is classified as Thesaurus, according to the law in force. The Journal has been published once, in 1933, by I. E. Torouțiu, in Studies and Literary Documents, vol. IV. (Publishing House of the Bucovina Institute of Graphic Arts).

Having a size of 25×35 cm, the Journal contains eighty two leafs. Of all these, fifty seven leafs were written by hand by the historian A. D. Xenopol, after being elected the secretary of the Junimea Society, who recorded the minutes of the meetings, counted up to sixty four. Junimea Journal contains evidence of the cultural and intellectual atmosphere, in which formed the great personalities of Romanian culture. The historian recorded the minutes since the 19-th of October 1865, until on September 13, 1873. Thus, for a period of nine years the image upon Junimea Society can be recovered and the cultural, intellectual, literary and political climate in which formed Mihai Eminescu became relevant.

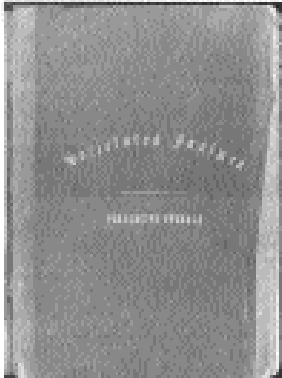
First of all, Junimea members have developed the working tools of creation, language, whose morphology, syntax and language spell were ruling by major ambiguities. Mihai Eminescu was to have the decisive role in that, because at a time when rules were not set in language, Eminescu would translate from Kant, inventing with genius the Romanian philosophic

terminology, also putting the foundations of modern Romanian Language, as well as those of journalism. To note are the strong relationships the members of Junimea had with representatives of the German culture of the time. Junimea Journal is not found by chance in Ipotești. Mihai Eminescu attended two meetings: one on September 1-st 1873, when he read Egipetul and the story Poor Dionysus. In the second meeting (September 7 1872), the poet reads two poems: Angel and Demons and Blue Flower. In order to understand the appreciation Eminescu had enjoyed from Junimea side, we have to note that at the meeting on the 6th of October 1872 all the poems published till then were read – rare thing, because the poet was somewhat at the beginning of his career, at least for Junimists. In the meeting note it is decided for the next meeting, inter alia, to discuss the subsidy to be granted for studies of Eminescu in Vienna. The decision is taken, but in the meeting on September 22, when the subsidy is provided to the poet, as it was provided to Slavici only, for the same purpose, so far.

Key words: Junimea Journal, Eminescu, Memorial Ipotești, A.D. Xenopol, poems, story, subsidy, Vienna.

Jurnalul Junimii face parte din fondul ipoteștean, începând din anul 1974 și este unul dintre cele mai valoroase *unicate* ale Memorialului Ipotești-Centrul Național de Studii Mihai Eminescu - astăzi parte a fondului Bibliotecii Naționale de Poezie -, bibliotecă componentă a Memorialului. În prezent, el este încadrat la categoria *Tezaur*, conform standardelor prevăzute de Legea nr. 182/2000.

Jurnalul a fost tipărit o singură dată, în 1933, prin grija istoricului literar I. E. Torouțiu, în volumul IV de *Studii și Documente Literare, Junimea*, (București, Editura Institutului de Arte Grafice Bucovina). Întrucât edițiile *Studiilor* la care ne-am referit anterior au ajuns și ele unicat, ne facem o datorie de credință din a semna acest prețios document. Publicăm în integralitatea ei, fișa trecerii jurnalului la categoria *Tezaur*:

	Deținător / Owner	Memorialul Ipotești - Centrul Național de Studii "Mihai Eminescu" - IIVOTEST1
	Nr. inventar / Accession number	474
	Tip / Type	Procese verbale
	Autor/Emitent / Author/Issuer	Xenopol, A.D.
	Material	hârtie
	Tehnica / Technique	manuscris
	Dimensiuni / Dimensions	25x35 cm; 164 P; 57 scrisse
	Fișă întocmită de / Record made by	Aurjulu, Mălăeșu
Ordin de clasare / Classification order		2454 din 17.07.2008 - Tezaur

De format 25×35 cm., documentul are optzeci și două de file. Din totalul acestora, cizeci și șapte sunt scrise de mâna istoricului A. D. Xenopol, după ce a fost ales secretarul Societății și prin care sunt consemnate procesele verbale ale ședințelor, în număr de șizeci și patru.

Jurnalul Junimii conține mărturii ale atmosferei cultural-intelectuale, în care s-au format personalități de seamă ale culturii românești, căci *Ceea ce a trebuit să atragă de la început pe poet la Junimea este cultura serioasă a celor mai mulți dintre junimiști [...], precum și nuanța germanistă a studiilor acestora.*¹ Xenopol transcrie procesele verbale anterioare scrise până atunci pe foi volante, începând cu ședința întâi, din 19 octombrie 1865, până în data de 19 noiembrie 1871, când *Se decide a se înființa o condica pentru trecerea resumatului ședințelor.* Acesta a continuat să scrie procesele verbale ale ședințelor până la 13 septembrie 1873. Așadar, pentru un interval de nouă ani se poate reface imaginea asupra societății *Junimea*, devenind relevant și climatul cultural, intelectual, literar și politic în care s-a format Mihai Eminescu. Prin aceasta, *Jurnalul Junimii* este o veritabilă frescă a societății de după 1850. De remarcat puternicile relații și strânsele legături pe care le aveau junimiștii cu reprezentanții culturii germane din acea vreme. Ajutorul acordat filozofului Ludwig Andreas Feuerbach, care la sfârșitul vieții sale fu lovit de o mulțime de nenorociri și care l-au adus în totală stare de ruină materială² i-au asigurat o

existență decentă timp de doisprezece ani. Aceasta se datorează și *Junimii* ieșene, așa cum reiese din acest document.

Procesele verbale aduc în prezent mărturia unei societăți moderne, care – după *Dacia literară* – continua, desăvârșind, unele dintre cele mai serioase probleme de literatură, limbă și cultură națională. Mai întâi, însă, trebuia pus la punct instrumentul de lucru al creației, *limba*, în morfologia, sintaxa și ortografia căreia domneau ambiguități majore. *Prescriptele verbale* aduc în prim plan faptul că membrii societății produc lucrări originale în mai toate domeniile importante ale culturii, cu preponderență în cel literar, istoric și filologic. Mihai Eminescu avea să aibă rolul hotărâtor întru aceasta, căci într-o vreme când abia se trecea de la alfabetul chirilic la cel latin (perioadă care a durat aproximativ zece ani!), când regulile nu erau încă fixate în limbă, Eminescu va traduce din Kant, inventând cu genialitate terminologia filozofică românească, punând, totodată, bazele limbii noastre moderne, precum și pe cele ale publicisticii.

Câtă responsabilitate și curaj trebuia să ai spre a citi în cenaclul *Junimii* o spune Eminescu într-o scrisoare către Negruzzi: *Spun drept că n-aveam de gând a mai tipări versuri. Această cură radicală de lirism o datoream Junimii din Iași, căci desigur că pentru convulsiuni lirice răsul e mijlocul cel mai bun și ... cel mai rău. Atârnă adică totdeauna de valoarea ce este-n ele și de valoarea ce le-o dă autorul.*³

1 George Călinescu, *Viața lui Mihai Eminescu*, Editura pentru Literatură, 1966, p. 166

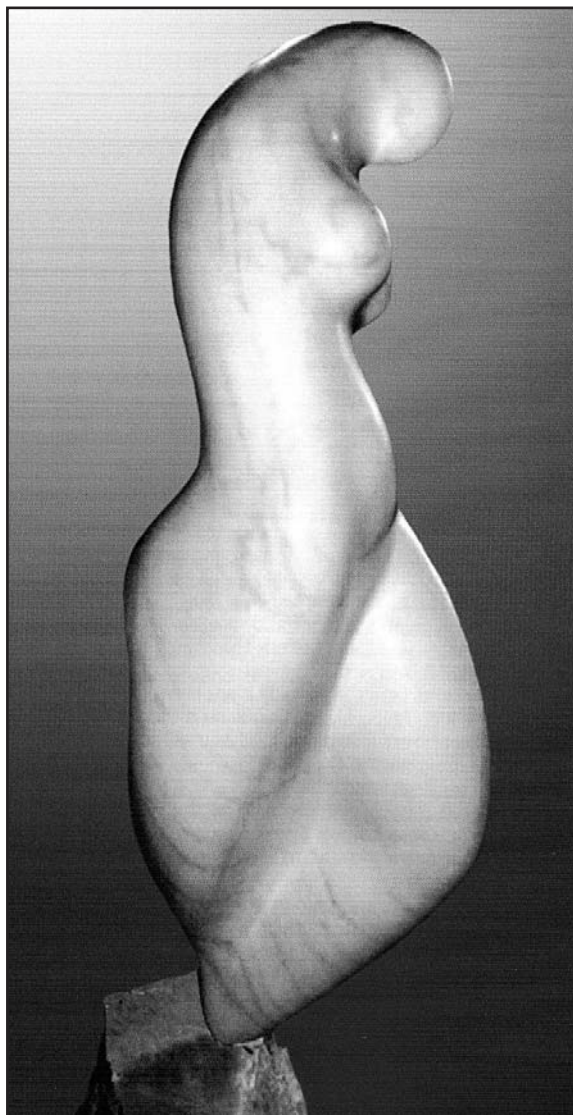
2 I. E. Torouțiu, *Studii și Documente Literare*, *Junimea*, vol. IV, p. 30 (Note)

3 Mihai Eminescu, *Opere XVI. Corespondență*, Editura Academiei Române, București 1989, p. 348

În fine, *Jurnalul Junimii* nu se găsește întâmplător la Ipotești. Mihai Eminescu este prezent la două ședințe, mai ales după ce-l aduce cu el și pe Creangă, care va debita cu spontaneitate din așa zisele *țărâni*, înspre marele haz al societății. Eminescu este prezent în jurnal la două dintre ședințe. Prima dată, la 1 septembrie 1873, când citește *fragmente din Diorama și anume Egiptul și începutul Evului de mijloc*. Apoi citește *novela sa Sermanul Dionisie*. Comentariile făcute de Pogor și Maiorescu sunt că *sfârșitul și modul deslegării nu corespunde cu caracterul întregii scrieri*. Cu toate acestea, nuvela *Se primește pentru a se tipări*. E posibil ca Eminescu, după obiceiul cunoscut să fi prezentat cenaclului junimist o primă variantă, ca apoi s-o fi corijat și în funcție de observațiile făcute. Era la începuturi, când îi scria lui Nerguzzi: (Viena, 6 feb. '871) *Mă mir de ce mai cereți autorizarea mea întru suprimarea strofelor rele când eu v-am dat-o de mult cu atâta încredere și, vă asigur, cu atâta bucurie. Ștergeți numai, pentru că nu sânt înamorat deloc în ceea ce scriu; știu numai prea bine că chiar ce rămâne neșters nu-i de vo samă deosebită*⁴

Mai târziu, în epoca maturității și responsabilității sale artistice, îi va scrie aceluiași Negruzzi în cu totul alt fel, sătul probabil de greșelile frecvente care apăreau în publicațiile vremii: (București, 9-23 februarie 1878) *Deci trimit această coală de versuri, făcând trei rugăminți cât se poate de stăruitoare, a căror împlinire voi privi-o totdeauna ca un deosebit semn de prietesc* 1° *Să nu se schimbe nimic din ceea ce am scris, căci, îndată ce ies tipărite cu iscălitura mea, răspunderea greșelilor mă privește pe mine*; 2° *să se tipărească tusepatru deodată*; 3° *să nu aibă, în marginile puținții, nici o greșală de tipar*.⁵

Cea de-a doua ședință la care a citit Eminescu este cea din 7 septembrie 1872. Aici D. Eminescu citește *doe poezii*: *Ânger și Demon* și *Floare albastră*, care ambele se primesc și care apar, dealtfel, tipărite în prestigioasa revistă ieșeană, *Convorbiri literare* din anul următor, 1873, VII, pp. 16-18. Pentru a



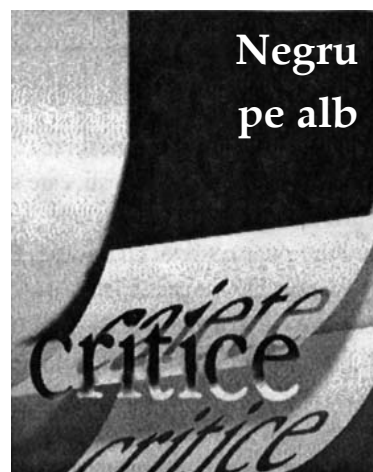
înțelege la justa valoare aprecierea de care se bucura Eminescu la *Junimea*, remarcăm faptul că în ședința din data de 6 octombrie 1872 *Se cetesc poeziile lui Eminescu, publicate până acuma*. Un lucru rar și de mare apreciere, căci poetul era oarecum la începutul drumului – cel puțin pentru junimiști. În notă se ia hotărârea ca la ședința viitoare, printre altele, să se discute *subvențiunea de acordat lui Eminescu pentru studii, la Viena*. Hotărârea se ia în ședința din data de 22 septembrie, când se dă *poetului subvențiunea acordată până acuma lui Slavici întru același scop*.

4 Mihai Eminescu, *Opere XVI. Corespondență*, Editura Academiei Române, București 1989 p. 38

5 Mihai Eminescu, *Opere XVI. Corespondență*, Editura Academiei Române, București 1989, p. 348

Nic ILIESCU

Memorii șugubețe și inutile



Abstract

The author writes a few "funny and to no purpose memoirs" as he calls them about culture, press, commercials and daily program. He remembers the time when he was member of the Junimea Circle of the Letters Faculty (University of Bucharest).

Keywords: memoirs, daily program, routine, values, Junimea Circle, Ovid. S. Crohmălniceanu (Croh).

Vreau să scriu chestii și să le salvez în fișierul ăsta. Mă descurc destul de bine pe computer și nu știu de ce toată lumea îi spune calculator, de la bătrânul obiect de calculat, un fel de abac electronic. Franțujii îi zic ordinator, ca să se deosebească, vezi bine, de englezi sau mai precis „ anglo-americiani”, ei traduc totul, au logiciei, disc dur, curiel etc. Etceterel ar merge, așa zicea Călin Mihăilescu, Servantes, cu accentuș pe ultima silabă.

Balistică și cabalistică, oare ce titlu să găsec mai repede ? o carte confesiune, agenda inversă a unei existențe simple, o viață ce alunecă domol, senin, alb, ca o bezea. O domesticire a tristeții, a furiei de a fi doar ceva obișnuit, o încercare de a ieși din căldura rutinei zilnice, din confortul călduț și acru al indiferenței burgheze. Micburgheze, e mai bine.

La noi, azi, mulți trăiesc din amnezie, încearcă să treacă peste dramele mari ale vieții lor la kilogram sau la statistică, o statistică despre stil de viață, despre obiceiuri, hobby-uri, loisir...Am întâlnit oameni, colegi de-ai mei, care nu-și mai amintesc sau nu mai vor să-și amintească ce au fost părinții lor, ce școli au absolvit ei și părinții lor, care își schimbă biografia și, uneori, chiar bibliografia, uită ce au scris, unde au publicat, ce titluri aveau cărțile lor etc. E o

foame de existență, de altă existență, o încercare de trăire a unei vieți noi.

Deși pot sta ore în șir pe scaun, nu mă prea înghesui să scriu mereu. Te apucă o stare de scârbă puternică fiindcă ești conștient că nu prea mai ai cui să i te adresezi. Cine te mai citește azi ? Cine mai are răbdare să pună mâna pe o carte în loc să apese pe butonul smintitei de telecomenzi sau pe tasta computerului. Computer, așa îmi place să-i zic, nu calculator, ca toată lumea ! La noi a venit mai întâi sub formă de așa ceva, de mașină de calculat, ordinator sau computer nu i-ar spune nimeni. Și atunci când stau ore în șir în fața lui, a computerului, mă uit la toate prostiile, deschid tot felul de fișiere într-un tot felul de enciclopedii, aflu tot felul de lucruri cât se poate de inutile. Apoi, stau și mă holbez la ziare punct ro și citesc toate năzbâțiile postate de o grămadă de comentatori. Uneori îmi plac, fiindcă găsec aceleași păreri cu ale mele, mă regăsec în ele, alteori mă exasperează, mă enervează, mă scârbesc.

Unii dintre bloggeri, că așa se numesc ăștia, intervin și răspund, participă, sunt activi, interactivi. Alții șterg opiniile defavorabile, nu lasă decât cele laudative, ca și cum ar interesa pe cineva lucrul acesta. Și acum, am scris ăsta și computerul m-a corectat, a pus acolo acesta !

Și de fapt, computerul este foarte util, numai că îți strică ochii și-ți dă migrene. Dar tot e bun la ceva, nu mai arunci banii pe ziare și reviste, pe toate prostiile de maculatură care defrișează pădurile patriei. Mă uit acolo pe Adevărul, pe 7 Plus, pe România Mare și pe Ziua, uneori. Nu mai trec cu privirea decât peste Cronica Română, din snobism, și mai zăbovesc pe Independența lui Horică. Cam toată presa este cât se poate de proastă, de prost scrisă, nu ai ce citi.

Plecarea nevestei în excursie cu prietenele este un prilej de liniște, de ce să nu fim corecți, dar și de intrare în vastele apartamente al dorului. De cum iese pe ușă te apucă o dorință cumplită de a scrie, de a face tot ceea ce îți propui în celelalte zile și amâni, amâni mereu din diverse pricini care se rezumă de fapt la aceeași lene. Astăzi, Mihaela mea a plecat din nou cu aceleași colege și prietene bune ale ei, Bianca, altă Mihaela și Corina. Au fost mai întâi la Madrid, pe urmă la Roma, la Milano, într-un sfârșit de decembrie și acum la Amsterdam. Își programează tot anul câte o ieșire împreună, pentru un sfârșit de săptămână prelungit, început de joia sau de miercură, poate și de mai înainte, de marțea. Patru, cinci nopți, două camere duble, mic dejun sau pensiune, în hoteluri discrete cu trei, patru stele, în zone pe care fie le-au mai văzut și cu soții lor, fie le văd pentru prima dată – cazul Amsterdamului de acum și cred că și al Madridului. Împreună, noi doi am fost în Spania de trei ori, câte o săptămână, dar la Barcelona, Valencia și Sevilla, am vrut să facem, să efectuăm bre, sejururi culturale. Madridul nu m-a atras niciodată, deși e totuși una din marile capitale ale lumii, marile orașe mai precis, căci capitalele sunt conjuncturale. De exemplu, Sevilla a fost capitală chiar a lumii în secolul de după marile descoperiri geografice, apoi a decăzut din diverse pricini. Cele mai serioase pricini sunt decăderea moravurilor, prostituția, corupția, furturile și jafurile, bandele rivale, sărăcia, molimele. Azi, Amsterdamul mi se pare în situația asta, plin de homalăi, de pedofili, cu gagici în vitrină, cu legalizarea consumului de droguri,

care mi se pare o idioțenie. Să vă explic, după cum mi-a zis mie un bou la o coadă la megaimage, să vă explic, nu ai ce să-mi explici, prietene, i-am răspuns eu, declară, nu mai mult, că nu pari a ști să explici, deci, să mă explic de fapt : chiar dacă sunt un ins cu vederi mai largi decât mulți din jurul meu și mă consider un tip de stânga, legalizarea și liberalizarea excesivă a moravurilor duce la o completă anarhie. Unui bolnav dacă îi spui că nu are voie strop de nicotină sau de alcool, tot scapă o țigară sau o dușcă, dar nu face exces. De-i dai liber la fumat și la băutură, nu mai are stavile. Orice act educativ presupune o interdicție, educația însăși înseamnă constrângere, până și domesticirea fiarelor sălbatice presupune biciul, desigur, mai mult sau mai puțin simbolic, formarea unor deprinderi noi, pedeapsa naturală, după Rousseau, ducerea cu zăhărelul. Un copil dacă plânge și se dă cu fundul de pământ trebuie lăsat să plângă și să se dea cu fundul de pământ, nu trebuie să te emoționeze, să ți se facă milă și să-i faci tu toate poftele. Îl răsfeți și-ți ia slăbiciunea, te domină. Așa am procedat și noi cu asta micu, Mihaela îl cocoloșea iar eu îl mai trăgeam și de urechi, câteodată, mai ridicam tonul. Odată, venind din parc cu mă-sa, nu a mai vrut să intre în casă, a trebuit să cobor și să-l iau în brațe, să-l aduc cu forța. Plângea și încerca să opună rezistență, să mă zgârie, ca pisicii, până când am tras de el și nu i-am dat să mănânce în seara aia. Ce m-am mai certat cu nevastă-mea ! Dar să revenim la capitale. Atena, Roma, Parisul, după mine cele mai sonore capitale ale omenirii – și Ierusalimul trebuie pus aici, dar el este mai mult spiritual, Ierusalimul ceresc cum zice și Hristos, Ierusalaim, un oraș sacru, și fiind astfel, sacru, ar trebui să rămână convivial, comunicativ, nu cum e în acest moment și cum cred că de fapt a fost dintotdeauna ! – nu mai reprezintă acum mare lucru. Roma și Parisul au avut șansa ocupării mai multor veacuri, Parisul a fost important mult timp, din Evul Mediu până la Revoluție, trecând prin Luminism, și mult după aia, tot secolul nouăsprezece și o vreme din primele decenii din cel de-al douăzecelea. Roma, după Antichitatea-i



măreață, a trecut în Renaștere și și-a păstrat cupolele credinței, prezența Papei acolo ajutând-o foarte mult. Atena e cea mai năpăstuită, după epoca lui Pericle încetând să mai lumineze lumea – am impresia că ambele cuvinte au același etimon ! Și azi, în afară de vestita Acropole și de cartierul Plaka, mai ai ceva frumos în parcul din centru ce conține Zappeionul și în Piața Sintagma. Salonicul nici nu se compară, după părerea mea ! Bine, dar Atena este prin definiție un oraș părăsit și declarat capitală prin coborârea în străfundurile tradiției. De nu mă înșel, și la italieni prima capitală a fost Florența, cel mai important oraș al Renașterii, în concepția mea. Să trecem.

De cum s-a apropiat ora plecării, Mihaela părea că nu mai aude bine ce îi spuneam, că

nu mai e așa de atentă, până când, pornind din fața casei în jeep-ul Corinei, după ce ne-am sărutat a uitat să privescă în urmă, cum face de obicei când pleacă spre serviciu. Corina, care pleca și ea, a venit de-a luat-o pe Miți cu una dintre cele trei mașini ale lor - că au numai Volkswagenuri, un Passat, un Phaeton și Tuaregul acesta – pe care o lăsa la service-ul unde bărbatu-său e patron iar de acolo le ducea un mecanic la aeroport. Așa am fost și eu, în 1972, când am plecat în Franța, la un consult medical împreună cu mama, și ne-au condus tanti Jeni, nenea Titel, Teo Chitlaru și Cristi Hossu, colegi de-ai mei de liceu, că am făcut întâi „Sadoveanu”, a noua și a zecea, unde am intrat cu opt și ceva, nu-mi mai amintesc deloc, apoi „Lazărul”, a unsprezecea și ultima, a douăsprezecea, deoarece Sadoveanu devenise industrial și Lazărul avea tot

franceză și engleză, ca limbi străine, nu franceză și rusă, ca la Cantemir și la Caragiale, pare-mi-se, aflate mult mai aproape de casă.

Îmi amintesc de zilele care nu erau deloc însoțite ale primelor noastre întâlniri de cenaclu. Ele aveau loc mereu duminica, și dacă mă chinuiesc să văd în memorie cum arăta acea zi parcă o zăresc întotdeauna urâtă, aburoasă, gri. Ne vedeam în holul rece și vechi, jupuit al facultății noastre de pe Edgar Quinet și ne adunam într-o sală de seminar de la parter sau în Club Litere, de la etajul trei. Ne alegeam câte o scrumieră, ne așezam pe scaune și ne deschideam mapele de vinilin răpciugos pe care le aveam sub braț. Profesorul Croh molfăia o pipă și de cele mai multe ori mima somnul sau chiar adormea la câte o lectură lungă și insipidă. Nu formam o echipă, eram niște colegi care nici nu știam prea bine ce vrem. Cu timpul, cu anii, profesorul ne îndemna să citim una, alta și ne avertiza când reușeam câte „o bucată”. Ce spun eu se întâmpla prin anii 1976 – 79. Prin '78 ne-a îndemnat pe mine și pe George – mai întâi pe el – să trimitem câte „o bucată”, un text, la *Tribuna*, condusă de D.R. Popescu, cel mai deschis redactorșef de pe atunci. *Tribuna* avea zece pagini sau douăsprezece, conținea cronici, rubrici de sport, de șah, dar și pagini de poezie și de proză. Ce bucurie era să-ți vezi numele tipărit, cu câtă nerăbdare așteptai sâmbăta sau duminica să vină revista la chioșc – ea apărea la Cluj parcă joia, dar făcea două, trei zile până venea la noi. Mult mai târziu, prin anii '80, ne adunam cu mai mare seriozitate, începuseră să vină pe la cenaclu Nedelciu, Lăcustă, Costi Stan, Iova, Ene și alții, din anii mai mari. Lori Crăciun și Cemeseul, Cornelia Maria Savu, erau nelipsite, deși făceau naveta, mai veneau Marian Dopcea și Ion Ivan, doi poeți discreți, cred că și afumați deseori, care citeau o poezie stranie, se putea spune că ne înjghebaserăm o familie. Eram destul de puțini, dar poposeam cu conștiinciozitate, duminica, la zece, după care fie mergeam pe jos până acasă, fie mergeam la o bere.

Citesc, pentru mine, un roman sefe din 1768 parcă, al lui Louis Sebastien Mercier, intitulat Anul 2440. Am zis mereu că toate romanele sau, mă rog, prozele sf sunt datate, căci nu poți prevedea cu exactitate viitorul și deseori îți imaginezi lumea destul de aproape. E ușor să pui acolo doi roboți, un autovehicul propulsor și locuințe lacustre ! Vă amintiți utopiile băieților din prin anii '70 ? Par grotești acum, când am trecut și de 1984 al lui Orwell și de anul 2000, iacă, suntem în 2010 și parcă, pentru noi, lumea nu a prea evoluat, nu s-a mișcat din loc, sau nu ne dăm seama.

Nu mai sunt anotimpuri, se amestecă unul în altul. Nu mai există nici trufandale, poame de savurat iarna, vara, primăvara, toamna. Toate se găsesc de-a valma, fie vară, fie iarnă, congelate sau ba, aduse din țări cât mai exotice sau nu. Ora se schimbă, se dă peste cap, se dă înainte și înapoi, Timpul pare flasc, neted, la îndemâna tuturor trenurilor și orarelor de grădiniță. Familia nu mai există nici ea, femeia lucrează mai multe ore decât bărbatul, mai mult, acesta poate sta acasă cu odraslele chiar doi ani, ca dacă, își poate întrerupe serviciul, activitatea în locul femeii, care nu mai este gospodină, nici nu mai e nevoie de ea la bucătărie, toate produsele se pun la microunde sau la aburi (mai sănătos, ce-i drept !) și nici la curățenie, cu ultimul produs arătat la reclama de dinainte de filmul de seară faci lună apartamentul. Duminica nu mai există nici dumneaei, masa părintească de la prânz, biserica și primeneala de dimineață, plimbarea prin parc, statul pe bancă. Duminica toate magazinele sunt deschise, toate farmaciile, muzeele, cinematografele, nu și bibliotecile, na ! Asta pentru creștini, dar nici sâmbăta, deși este prima zi de week-end, toate alea sunt la fel de deschise și își așteaptă mușterii. Mahomedanii au vinerea de sărbătorit, aiurea, e lucrătoare și asta ! Sigur, nu poți face o săptămână de muncă din trei zile sau hai, mă rog, patru, și un repaus lăbărțat de alte trei, dar te poți gândi cum e mai bine. Și de ce oare sunt toate deschise ? Ca să se cumpere, să se îndoape lumea cu produse.

Pe vremuri, mamele și tații noștri puneau murături, făceau zacuscă, frământau cozonaci, afumau cârnuri, aveau cămară dichisită. Acum, nu ai nevoie de nimic, cobori la butică sau la supermarșeu. Civilizație de supermarșeu, nu de artizani, de virtuozii, de meșteri, de consumatori și de etalagii !

În momentele care contează mă dau cu spray, sună o reclamă, cu extract de orez, extract de cașmir ! de ce nu și cu extract de spanac ? Uritescu, un actor de doi lei, a ajuns vedetă ! Mierlapte, lapte și miere sau miere și lapte, la fel de ridicolă reclamă ca vestitul Gin Covasna, de pe vremuri, din nu mai puțin cretina reclamă „să bem gin, să bem gin = să bem ginul Cova... !” Excelent, stimăți telespectatori ! Altă pozna, echipa lui Aurescu, foarte frumos, e executat danțul, cadrilul ce se pregătea încă de vremurile lui nea Nicu. Ar fi bine ca și din lumea asta ignobilă de advocați făcuți pe puncte și pe nimic să iasă oarece. Dar ne îndoim, acolo au cumpănit mai degrabă, de altfel cum s-a și văzut, enterezele evropenești în disputa cu Ucraina. Bașca terenul deja arondat canadienilor ! Nu vedeți cum ne întoarcem la matcă !? Sateliți ai nemților, apoi ai rușilor, acum ne put șiăștia și trecem cu arme, dar mai ales cu bagaje în ograda americanilor. Care au nevoie să iasă la Marea cea Neagră a argonauților și să atingă petrolul caspic ! „Fuel”, cum se traducea pe videocasetele-pirat din anii '90, cred că de către aceeași Nistoreasă, de se dă acușica de critic filmografic !

Sfârșitul Istoriei și clivajul civilizațiilor sunt două sloganuri mediatice de ambalat psihoza de final de secol, două idei de gumilastic cărora le-au cazut pradă sfertodocții Dâmboviței, mă rog, dâmboviței.

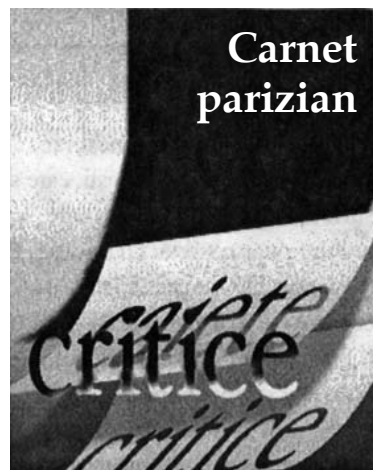
Zice foarte bine alde Malraux, cum că în afară de memorii nu merită să scrii nimic altceva. Și altă observație de bun simț, nu mai știu cui aparține, dar am citit-o în d'Ormesson : a economisi e ridicol pentru cineva care nu are nimic sau posedă foarte puțin. Am, posed, cum zicea Traiante !

Mă trezesc dis-de-dimineată cu pisicul alături. Toarce a plăcere. Și pentru el dimineata este o fericire, începe o nouă zi și se revarsă la viață împreună cu mine. Bineînțeles că sar din pat și-i dau micul lui dejun pisicesc. Apoi mă gândesc la părul de pisic și intru în panică. Dacă îmi pătrunde pe oriunde, prin toate orificiile, nas, gât și urechi ? Ce mă fac ? Mă trezesc de-a binelea și încep să orbecăi prin casă. Aprind luminile peste tot, în bucătărie, sufragerie, birou, baie. Oare cum mă voi fi văzând din stradă ? Ce-or zice vecinii ? Cred că dorm buștean, deși Sorin se trezește devreme și-și plimbă ditai dulăii (are un ciobănesc carpatin și un husky), la fel cum face și Florin, cu pechinezul lui după care umblă cu lopățica.

Memorii inutile, scria Carlo Gozzi, dramaturg și scrietor venețian de secol optișpe, autorele și tutorele celebrului Turandot, pesă barocă, roccoco, ciudată, exotica, așa după cum trebuie să pară toate însăilările astea, însăilări sau înseilări, nici nu mai poți pune bază și ordine în și printre cuvinte, se schimbă și astea precum cămășile, precum ciorapii, de fapt lenjeria de acest tip se poartă o singură dată, și asta este scoasă la iveală și dată publicității, câte perechi de chiloți, pardon de expresie, și-a cumpărat țâganoiaica sau zăvoranca, după nume astea se vede de unde vin și provin, de la coada vacii, când te cheamă Zăvoranu sau Țăganu nu mai încotro ! Despre una dintre ele spunea o cameristă că își arunca desururile după ce le purta o singură dată, gest de neam prost, de parvenit, a dat de bani și îi e lene să le spele, chestie pe care nu a făcut-o niciodată, vă dați seama ? Niște zgomote ale naturii, niște eructații și flatulații umane, frigul Nimicului ne îngheață oasele și sufletele, se așterne peste tot, peste relațiile dintre noi, peste tinerețea și peste amintirile noastre. Ce mai, peste viața noastră însăși ! O lume inversată dramatic, cu viscerele afară, o lume dezarticulată, o lume gri zgâriind violent trecutul și Pământul tot.

Virgil TĂNASE

Camus și Saint-Exupéry



Abstract

The author aims to explain how "Le Petit Prince" ("The Little Prince") by Antoine de Saint-Exupéry and "L'Étranger" ("The Stranger") by Albert Camus became a social phenomenon in France. The two books had a large circulation in the country after they were edited as "livre de poche" (pocket size books). If there is a similarity between them, this must be found out from their need of sense.

Keywords: "The Little Prince", Antoine de Saint-Exupéry, "The Stranger", Albert Camus, social phenomenon.

Era de așteptat.

Mai multe ziare și reviste anunță și comentează un „fenomen de societate”, tirajele excepționale în ediție de „poche” ale romanului *Străinul* de Albert Camus și ale povestirii filozofice *Micul prinț* de Antoine de Saint-Exupéry, în momentul în care spectacolul pe care l-am clădit acum aproape patru ani după acest din urmă text se joacă încă la Paris și, împlinindu-se în această lună ianuarie cinzeci de ani de la moartea lui Camus, editura Gallimard publică biografia acestuia pe care m-a îndemnat s-o scriu.

Sunt printre cei puțini care, întâmplător, se află în acest moment legat de cele două cărți care de ani de zile stau în fruntea listei celor mai vândute texte literare franceze.

Dacă în anii precedenți *Micul prinț* era pe locul întâi, în 2009 *Străinul* îl depășește atingând șase milioane șapte sute de mii de exemplare vândute - este vorba, spunem, de edițiile de „poche” franceze, statistica cu pricina ne referindu-se nici la totalitatea edițiilor (cu opt milioane de exemplare vândute *Micul Prinț* deține locul întâi pe piața franceză), nici la edițiile străine unde *Micul prinț*, tradus în o sută optzeci de limbi, rămâne pe primul loc, cu circa cinzeci de milioane de exemplare vândute, oricum în competiție numai cu *Străinul*, nici celelalte

cărți ale lui Camus sau ale lui Saint-Exupéry și nici vre-un alt text al literaturii franceze ne apropiindu-se cât de cât de cifrele uluitoare ale acestor două titluri.



Cum se explică acest succes ?

Întrebarea mă ia prin surprindere și când mi se pune prima dată nu prea știu ce să răspund. Desigur, problema în sine nu mă privește și nu cred că ține în vre-un fel de literatură. Am convingerea că nu există nici un raport între valoarea unui text și vânzare: dacă știu cu toții atâtea exemple de cărți importante rămase necunoscute mult timp publicului larg, uităm, de la o generație la alta, cărțile cele mai vândute ale unei epoci, de care nimeni nu-și mai amintește după douăzeci sau treizeci de ani – și am fost întotdeauna uimit de perspicacitatea lui Boileau care, în surditatea generală, a numit pentru mai târziu patru autori, Corneille, Racine, Molière, La Fontaine, pierduți pe atunci printre alții, mult mai apreciați de contemporanii lor. Timpul corijează, e adevărat, în parte ecuația comercială și cărți păguboase pentru editor la apariție se vădesc, după cei cinzeci sau șaptezeci de ani când trec în domeniul public, mult mai rentabile decât cele care au avut un succes imediat dar care, de consumație curentă, cum se spune, nu se reeditează niciodată.

Nu e mai puțin adevărat însă că succesul de public statornic al acestor două cărți publicate la numai un an distanță acum aproape șapte zeci de ani dă de gândit. Poate că nu e numai o întâmplare.

Textele nu s-au impus ușor : tirajele inițiale au fost în ambele cazuri modeste, dovadă că nici Gaston Gallimard care a publicat *Străinul* în 1942 și a preluat, după război, *Micul Prinț* publicat în aprilie 1943 în Statele Unite, nici editorii primelor ediții în engleză ai povestirii, Harcourt-Brace și Reynald Hitchcock n-au bănuit soarta excepțională a acestor cărți. *Micul prinț* s-a impus de abia în anii cinzeci și, paradoxal, ca urmare a succesului din străinătate. *Străinul* n-a decolat vertiginos decât în momentul în care a fost publicat în „poche” la un preț accesibil (ediția obișnuită nu atinge, până azi, decât circa cinci sute de mii de exemplare), ceea ce spune mult despre publicul care cumpără cartea, fără îndoială infinit mai amplu decât cel al cărților „literare”.

Și mai surprinzător e faptul că aceste

două cărți nu se aseamănă câtuși de puțin. Nu e vorba numai de faptul că una, dându-se drept o carte pentru copii, ascunde un îndemn la cea mai pură spiritualitate, în timp ce romanul lui Camus este istoria unui individ care ucide fără să știe prea bine de ce și este condamnat la moarte și executat fără vreun rost anume. Dar scriitura însăși este diferită : ușor neglijentă dar colorată metaforic, fără pretenții dar literară, de-o parte ; rece, seacă, neutră, „transparentă”, de alta ; lipsită de orice umor la Camus, de-o ironie voltairiană în cazul lui Saint-Exupéry, reiterată în naivitatea ilustrațiilor care reiau un personaj mângălit în mai multe rânduri în diferite scrisori, sau ocazional pe diferite petice de hârtie avute la îndemână. Căci și proiectul literar e altul : tânărul Camus râvnește să devină scriitor și vrea să scrie un roman care să-l recomande inteligenței literare pariziene (locuiește la Alger), Saint-Exupéry, deja celebru, în exil în Statele Unite unde s-a stabilit după ce Franța a fost ocupată, cam trage mâța de coadă și, ca să mai scoată un ban, acceptă să scrie mai mult în joacă o „povestire de Crăciun” pentru o revistă populară...

De fapt, putem lesne prelungi lista neasemănărilor ceea ce nu ne ajută câtuși de puțin să înțelegem fascinația publicului larg a cărui neabătută stăruință împreună cele două cărți într-un succes statornic.

Printre cărțile care ar putea pretinde la un asemenea statut să fie acestea cele care dau cel mai lesne senzația de a înțelege gândirea unui autor care s-a impus prin operă, firește, dar care dă, prin felul în care-a trăit, un model de dârzenie și de eroism, de morală neînduplecată și de rezistență fără șovăire într-o epocă de lichiefiere a valorilor etice ? Cititorul de rând are, poate, senzația că fără a se lăsa încâlcit în simbolismul *Ciumei* și ocolind dificultățile *Citadelei*, prin *Străinul* și *Micul Prinț* devine cu mai puțin efort părtașul unei demnități fără de care viața putrezește ; părtașul înverșunării cu care Camus, singur printre ai săi și hulit, refuza un tip de societate care sub două înfățișări, democrația occidentală și totalitarismul sovietic, punea sensul individului



în bunăstarea materială disprețuind orice deschidere spirituală ; părtășul jertfei prin care Antoine de Saint-Exupéry își întărea ideea că trupul nu este decât „scoarța” și că ceea ce e „însemnat” nu se dă vederii : „Voici mon secret. Il est très simple : on ne voit bien qu’avec le coeur. L’essentiel est invisible pour les yeux...”

Pentru că, la urma urmei, dacă trebuie musai să găsim o înrudire susceptibilă să justifice măcar în parte nodul prin care publicul leagă aceste două cărți, mi se pare că ea se află acolo de unde se iscă nevoia de sens.

Eroul *Străinului* trăiește și moare aiurea pentru că nu-și clădește nici un reper spiritual într-o lume care nu i-l oferă, iar lecția *Micului Prinț* este că sensul existenței noastre se află dincolo de noi.

Jurnalistul care-mi pusese întrebarea nu pare convins : cam despre asta e vorba în toate cărțile, de la *Ghilgameș* încoace ! Da, zic, dar de data asta autorii au măcar încercat să și trăiască după cum ne-a fost vorba. Și asta depășește hotarul literaturii către ceea ce specialiștii numesc „un fenomen de societate”.

Serge FAUCHEREAU

Expressions indigenistes en Amérique Latine et aux Antilles* (I)



Comme Rubén Dario qui a dû sa renommée à l'Europe et surtout à l'Espagne plutôt qu'à son petit pays natal, le Nicaragua, beaucoup d'artistes et écrivains latino-américains ont fait une partie essentielle de leur carrière en dehors de leur pays : peintres comme Torres Garcia, Zarraga, Pettoruti, Monteiro, Pogolotti, ou écrivains comme Huidobro, Vallejo, Asturias, Carpentier, César Moro - et ceux que des fonctions diplomatiques retenaient à l'étranger : Ventura Garcia Calderón, Alfonso Reyes, Pablo Neruda, Jorge Carrera Andrade... Plus que le manque de maturité ou d'information, ces exils pour la plupart volontaires expliquent pourquoi aucune initiative organisée autochtone n'est apparue dans les années vingt. Notons d'ailleurs qu'aux États-Unis même il n'y avait guère eu encore que des regroupements amicaux sans programme autour de revues ou de galeries - *Poetry* à Chicago, la galerie Stieglitz à New York. Le stridentisme a été le premier mouvement réel à promouvoir une esthétique et se manifester pendant plusieurs années par des publications, des expositions, des débats, des récitals de musique ou de poésie. Au même moment d'autres tentatives ont fait long feu : le posthumisme en République Dominicaine ou l'euphorisme à Porto Rico, entre autres, n'étaient que des pétards mouillés, peut-être faute de personnalités suffisamment

fortes et diversifiées, assurément faute d'un bon moyen de se faire entendre d'un public restreint et peu motivé - or, dans ces années-là, sans l'appui d'une revue ce n'était guère possible; dans l'instabilité chronique de la plupart des pays latino-américains la survie d'une revue de recherche était encore plus difficile qu'en Europe. Il y en a partout, cependant, éphémères et avec des titres dans le goût de l'époque et des collaborateurs de talents : *Dinamo* (1925) de Pablo de Rokha au Chili, *Los Nuevos* (1925) de Léon de Greiff en Colombie, *Hélice* (1926) de Carlos Egâs en Equateur¹...

Après la disparition de l'intermittent *Proa* où Borges introduisait l'ultraïsme dont il avait été l'un des principaux protagonistes en Espagne, la revue *Martin Fierro* (1924-1927) va jouer un rôle bien plus important en Argentine et dans toute l'Amérique Latine. On y retrouve Borges et les dessins parfois excessivement naïvistiques de sa sœur Norah, Emilio Pettoruti et Xul Selar, peintres novateurs récemment revenus de Paris, deux écrivains majeurs, le poète Oliveira Girondo (1891-1967) et le romancier Ricardo Güiraldes (1886-1927) et une abondante collaboration européenne : Diego, Jorge Guillén, García Lorca, Bergamín, Picasso, Dalí. Deux collaborateurs sont particulièrement choyés: Gómez de la Serna, ami personnel de Girondo, et Valéry Larbaud, ami personnel de Güiraldes.

* Extrait du *Les avant-garde 1905-1930*, Flammarion, 2010.

¹ Si pour tout ce qui concerne l'ultraïsme et ses environs j'ai eu recours aux travaux de Juan Manuel Bonet, c'est à Jorge Schwartz et notamment *Vanguardias latino-americanas*, Catedra, Madrid, 1991, et EDUSP, São Paulo, 1995, que je suis redevable de ces renseignements érudits. Il faut aussi mentionner Gilberto Mendonça Teles et Klaus Miiller-Bergh dont les anthologies *Vanguardia latinoamericana*, Iberoamericana, Madrid, 2000 -/sont en cours de publication, et Hugo J. Verani, *Las Vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 1995.

Mariâtegui, théoricien de l'indigénisme, ne manquera pas de reprocher aux martinfiéristes ces alliances européennes, notamment Larbaud qui représente pour lui le cosmopolitisme. Certes, il y a les poèmes de *Barnabooth* mais c'est oublier que Larbaud est aussi l'auteur de *Fermina Marquez* (1910) dont l'héroïne, une jeune Péruvienne, rompt avec une image tenace - en gros celle du Brésilien de *La vie parisienne* d'Offenbach - ce dont Alfonso Reyes le félicitera : « L'Hispano-américain - jusqu'à présent type comique ou pittoresque, moitié singe moitié perroquet, vêtu de couleurs criardes et riant de sottises - apparaît ici, pour la première fois dans la littérature française contemporaine, comme une valeur humaine sérieuse². » Guiraldes après son propre cosmopolitisme de *Xaimaca* avait été encouragé par Larbaud à se tourner vers les réalités de son propre pays : « Mon premier cri a été : Enfin ils se mettent à chanter la vie et les choses et de leur pays; c'en est fini des descriptions du Petit Trianon et de Venise³! » Les collaborations latino-américaines de *Martin Fierro* sont cependant diversifiées et il y a loin des *Poèmes à lire en tramway* (1922) de Gironde au roman *Don Segundo Sombra* (1926) de Guiraldes. Si l'on se souvient que la revue emprunte son titre à *Martin Fierro* (1872) de José Hernández, roman en vers en langue archaïque truffée de termes gauchos, on découvre sans surprise une prédilection pour une orientation locale - on hésite à dire nationale, on ne dit pas encore indigéniste, gaucho est trop étroit, métisse ou indienne est incorrect en Argentine. *Don Segundo Sombra* est une œuvre spécifiquement argentine qui ne déroule pourtant aucune histoire. Le seul fil qui relie les épisodes entre eux est un même personnage suivi dans sa vie quotidienne de labeur et de simples distractions : la capture des bêtes au lasso, le dressage des chevaux, la conduite des troupeaux, les récits fabuleux en sirotant du maté, les rodéos et combats de coqs, ou un bal comme celui-ci :

« Les femmes prirent leurs jupes entre les doigts, les ouvrirent en éventail, comme pour recevoir un don, ou protéger quelque chose. Les ombres flamboyèrent sur les murs, touchèrent le plafond, tombèrent à terre comme des loques, foulées bientôt par des pas galants. Une hâte subite irrita les corps virils. Après le léger bruit des bottes en cuir de poulain brossant de la semelle un prélude, talons et plantes des pieds frappèrent à coups vifs et répétés un rythme, que multiplia d'impatience l'ample accent des guitares, appliquées à marquer la mesure. Comme de courtes eaux, s'agitaient les plis des chiripas. Les variantes prirent des souplesses de gambades, commentant en contrepoints marqués le dire des instruments à corde.

On recommençait la promenade et les claquements de semelle. Un râcllement seul battit quatre mesures. Encore une fois, de longs pas apaisèrent la danse. Talons et éperons recommencèrent à résonner en un court reste d'agitation. Les jupes féminines s'ouvrirent, plus somptueuses : comme de petits champs de trèfle fleuri, la percale révéla, la fine tonalité de son luxe agreste. La danse mourut sur un point final, marqué dur⁴. »

On n'est ici ni au bal de *La princesse de Clèves* selon madame de La Fayette, ni dans une guinguette de Renoir, pas davantage au bal masqué de *La chauve-souris* de Johann Strauss. Il ne s'agit pas d'une recherche d'exotisme plaqué ça et là dans un récit autrement conventionnel. Le roman de Guiraldes est ainsi de bout en bout, écrit dans une langue qui n'est pas l'espagnol classique mais la langue populaire des gauchos. Il répond au manifeste que Gironde proposait dans *Martin Fierro* (n° 4, mai 1924) – « *Martin Fierro* a foi en notre phonétique, en notre vision, en nos manières, en notre ouïe, en notre capacité de digestion et d'assimilation. (...) *Martin Fierro* n'apprécie que les Noirs et les Blancs qui sont réellement noirs et blancs et qui ne prétendent pas

2 Alfonso Reyes, *Chroniques parisiennes*, Librairies Séguier, Paris, 1991, p. 86. Trad. B. Natanson-Guland.

3 Valéry Larbaud, lettre du 26 oct. 1924 à Ricardo Guiraldes, *L'Herne: Valéry Larbaud*, Paris, 1992, p. 284.

4 Ricardo Giliraldes, *Don Segundo Sombra*, Gallimard, Paris, 1932, p. 99. Trad. Marcelle Auclair.

changer de couleur si peu que ce soit. » Cela implique une réorientation par rapport aux *hélices*, *prismes* et autres *dynamos* à la mode européenne qui fascine encore l'avant-garde latino-américaine.

Il existe toute une culture des gauchos dans le pays de la Plata depuis le milieu du XIX^e siècle qui a culminé avec Hernández dont l'exemple a été suivi par de nombreux écrivains comme le poète argentin Rafaël Obligado et le romancier uruguayen *costumbrista* Javier de Viana avec *Gaucha* (1899). Ce qui donne la tonalité c'est d'abord un pays, les vastes étendues herbues de la pampa, cette pampa souvent décrite comme un cosmos en soi : " C'est la vie, c'est le tonnerre, c'est la lumière, c'est la fièvre, c'est le feu,⁵" dit Obligado. Un engouement paradoxalement né dans des métropoles comme Buenos Aires et Montevideo aux yeux tournés vers Paris et Madrid, voudra faire naître de la pampa une identité spécifique : poèmes de Juan Carlos Davalos (*De ma vie et de ma terre*, 1914), *Les charognards de la Flórida* (1916), récit de Benito Lynch en Argentine, *Contes* (1918) d'Horacio Quiroga en Uruguay. Mais la pampa n'est pas la propriété de la seule littérature hispanique puisque le meilleur de W. H. Hudson (1841-1922), écrivain anglais né en Argentine, a écrit plusieurs livres comme *El Ombú* sont parmi les meilleurs sur ce thème. Jules Supervielle (1888-1960), écrivain français né à Montevideo, a aussi une partie uruguayenne importante dans son œuvre, récit romanesque comme *L'homme de la pampa* (1923) ou poème comme celui-ci :

Je fais corps avec la pampa qui ne connaît pas la mythologie,
avec le désert orgueilleux d'être le
désert depuis les temps les plus
abstraits,
il ignore les Dieux de l'Olympe qui
rythment encore le vieux monde.

Je m'enfonce dans la plaine qui n'a pas
d'histoire et tend de tous côtés
sa peau dure de vache qui a toujours
couché dehors et n'a pour toute végéta-
tion que quelques talas, ceibos,
pitas, qui ne connaissent le grec ni le
latin, mais savent résister au vent
affamé du pôle, de toute leur ruse
barbare en lui opposant la croupe
concentrée de leur branchage grouil-
lant d'épines et
leurs feuilles en coup de hache.

Ces vers extraits de « Retour à l'estancia » (*Débarcadères*, 1922)⁶ n'ont rien à envier en authenticité aux meilleurs écrivains de la Plata. Supervielle y est aussi profondément enraciné dans ce pays que José Enrique Rodô ou le peintre Pedro Figari auxquels il dédie ses premiers poèmes.

Il y a longtemps que la recherche d'une identité propre préoccupe l'homme latino-américain et qu'il revendique des racines autochtones - indiennes, noires, métisses. Le Cubain José Martí en son temps a fustigé « ceux qui sont nés en Amérique Latine et qui ont honte du costume d'Indien qu'ils portent et de la mère qui les a nourris et qu'ils renient⁷ ». Plus tard l'Argentin Ricardo Rojas dans ses essais (*La restitution nationaliste*, 1909; *Argentinité*, 1916) va prêcher l'*indianisme*, un peu artificiellement puisqu'il n'y a guère en Argentine d'anciennes civilisations encore vivantes parlant de maya ou le quechua (Les Indiens Guaranis célébrés par Lugones sont plutôt au Paraguay). Les pays de la Plata ont pour mode de pensée celui des *criollos*, Blancs petits ou grands bourgeois, soucieux de leur importance et brocardés par Supervielle dans *Créolopolis* : « Senoritas deci, Senoritas delà, / Falbalis, falbalas, / Sourires et dents nettes...⁸ » Non moins appliqué à paraître, le gaucho est le type le plus célèbre de ce sud de l'Amérique du Sud. On peut là encore s'en remettre à la description de Supervielle:

5 Rafaël Obligado, *Poesias*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1965, p. 37. Trad. S. F.

6 Jules Supervielle, *L'escalier suivi de Débarcadères...*, Gallimard, Paris, 1956, p. 92.

7 José Martí, *Nuestra America*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1977, p. 27. Trad. S. F.

8 Jules Supervielle, *Créolopolis* repris dans *Poèmes*, Eugène Figuière, Paris, 1919, p. 161.

« Voici un gaucho qui s'en est venu à Montevideo sur son cheval pie, un peu trop voyant. Le gaucho aime bien passer aperçu. Eperons d'argent, applications d'argent sur la selle et les brides. Et un air de dire qu'il n'a besoin de rien ni de personne. Il ne daignera pas voir un seul passant et s'avance dans une rue très fréquentée comme s'il était en rase campagne⁹. »

Pedro Figari ira jusqu'à écrire en 1919 que le gaucho est le « symbole de l'Amérique »¹⁰, ce qui est certainement exagéré, mais il est significatif que le premier film important de l'histoire du cinéma argentin soit *La noblesse du gaucho* (1915) d'Eduardo Martínez de la Pera et Ernesto Gunche. Avec son pittoresque, le gaucho est très différent des *criollos* et des habitants des villes. Les *cangaceiros* du *sertão* brésilien sont une version noire du gaucho de la pampa (mis en scène dès les années vingt par les cinéastes du Brésil, ils connaîtront une célébrité mondiale avec *Cangaceiro* (1953) de Lima Barreto et dix ans plus tard, en plus âpre, avec *Le dieu noir et le diable blond* de Glauber Rocha. Remarquons au passage que dans la patrie du *tango* et de Carlos Gardel, chanteur argentin de Toulouse, il a fallu attendre Alberto Ginastera (1916-1983) et son ballet indien *Panamby* (1937) pour qu'un compositeur argentin atteigne une renommée internationale¹¹.

Dans les pays andins la situation culturelle et le sentiment général sont autres car la grande civilisation inca a marqué le paysage, l'art et les mentalités. Le Péruvien José Santos Chocano clame avec fierté : « Le sang est espagnol mais le battement de cœur est inca¹² », véritable profession de foi qu'on verra partagée avec des variantes jusqu'au Rio Bravo (que les Américains sur l'autre rive appellent paradoxalement Rio Grande). Les écrivains et artistes ont sous les yeux un art ancestral mature, qu'il soit

inca, maya ou aztèque. La conquête et la colonisation en ont accéléré la décadence et asservi les populations indigènes. Le pouvoir créateur des Indiens a été dénigré par les prêtres et les colons puis trop souvent induit à pratiquer un artisanat de pacotille. D'où des protestations réitérées d'intellectuels fort divers, celle de Wata-Wara (1904) du Bolivien Alcides Arguedas¹³ montrant les /r Indiens du lac Titicaca, société pleine de noblesse en révolte contre les *hacenderos*, ces administrateurs blancs qui les exploitent, ou celle de nombreux romans de l'Allemand B. Traven exilé au Mexique et qui finira par écrire en espagnol ; l'intrigue toujours simple de *Rosa Blanca*, *La charrette* ou *La révolte des pendus* n'est qu'un prétexte pour dénoncer la brutalité des propriétaires, des prêtres et des juges et exalter la révolte des Indiens. Ils reprennent en cela la protestation de leurs prédécesseurs, cubains comme José Martí, poète et homme d'action, péruviens comme Manuel Gonzalez Prada et bien d'autres. Par voie de conséquence un sentiment anti-yankee, réprimé par la censure ou exprimé ouvertement, prévaut dans toute l'Amérique Latine et que résume bien le Chilien Francisco Contreras dans/fes / °L lignes qu'on croirait écrites tout récemment :

« L'Amérique espagnole, dont la littérature offre déjà un réel intérêt et dont la prospérité matérielle commence à peser dans le monde, se voit de jour en jour plus contrainte par l'action impérialiste des Etats-Unis, action d'infiltration économique et domination de tout ordre. Employant sa méthode accoutumée d'appuyer des tyrans ou les révolutionnaires qui se prêtent à ses desseins, le gouvernement de ce pays intervient dans la politique intérieure de certaines républiques, leur impose des emprunts usuraires, s'empare de leurs richesses naturelles, de lambeaux de leur

9 Jules Supervielle, *Boire à la source*, Gallimard, Paris, 1951, p. 83.

10 Pedro Figari cité par Jorge Schwartz, *Vanguardas latino-americanas*, op. cit., p. 573.

11 Avant Ginastera le compositeur Alberto Williams avait recueilli des musiques du folklore argentin.

12 José Santos Chocano, *Antologictpoética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1962, p. 27.

13 Alcides Arguedas remaniera son roman en *Race de bronze* (1919) que le Mexicain Guillermo Calles portera à l'écran en 1926.



territoire, et, quand les événements le permettent, les soumet à son protectorat¹⁴. »

La « prison verte »¹⁵ n'est pourtant pas hermétiquement close puisque beaucoup d'intellectuels vont à l'étranger, et c'est moins par impossibilité de travailler dans leur propre pays que par désir de découvrir de nouveaux horizons, de nouvelles esthétiques, de nouvelles techniques. Le voyage en Europe n'entraîne pas nécessairement une conversion définitive à un avant-gardisme international. Bien au contraire, pour un artiste comme Pettoruti qui, revenu au pays voudra s'en tenir à une stricte obédience cubiste proche de Gris et de Severini, il en est vingt pour qui le séjour en Europe est un révélateur qui leur fait prendre conscience de l'originalité de leur propre culture : C'est en Espagne qu'Alfonso Reyes

écrit *Vision de l'Anahuac* (1917), c'est à Paris que le peintre bolivien Cecilio Guzmán se découvre indigéniste et que Villa-Lobos compose *Saudades das Selvas brasileiras* (1927) et entreprend ses célèbres *Chôros*. Et n'a-t-on pas vu *Siqueiros* fonder sa revue militante *Vida americana* à Barcelone ?

L'influence de l'art indigène sur la création plastique et littéraire a été soulignée par toute la critique, du Guatémaltèque Luis Cardoza y Aragon à l'Argentin Damián Bayón - le premier pour l'applaudir, le second pour la trouver parfois facile. Sur la peinture mexicaine moderne depuis Rivera, c'est d'une telle évidence qu'il n'est guère besoin de s'y arrêter, d'autant plus qu'avec l'aide de la revue américaine *Mexican Folkways*, c'est depuis les années vingt l'aspect qu'on en connaît le

14 Francisco Contreras, *L'esprit de l'Amérique espagnole*, Editions de la Nouvelle Revue Critique, Paris, 1931, p. 237.

15 Expression employée par Jorge Carrera Andrade, *Rostros y climas*, Ediciones de la Maison d'Amérique Latine, Paris, 1948, p. 169.

mieux. Le seul à récuser cette influence qu'il a vu venir depuis 1920 est Orozco :

« ... Beaucoup de gens croyaient que l'art précolombien était la vraie tradition qui nous correspondait et on a commencé à parler de la "renaissance de l'art indigène".

... L'emballlement pour la plastique indigène actuelle a atteint son point extrême. C'est alors que le Mexique a commencé à s'inonder de nattes, de pots, de sandales, de danseurs de chalma, de ponchos, de châles et l'exportation à grande échelle / de tout ceci a commencé.

... L'art populaire dans toutes ses modalités est apparu avec insistance dans la peinture, la sculpture, le théâtre, la musique et la littérature. Un nationalisme aigu a fait son apparition...¹⁶ »

Orozco caricature. Beaucoup d'intellectuels n'avaient pas attendu 1920 et l'avènement du muralisme ou de *Mexican Folkways* pour étudier l'art indigène, ce qui ne retire rien à ces institutions méritantes. Un cas particulièrement remarquable est celui de Carlos Mérida (1891-1984). Né au Guatemala, ce peintre a étudié à Paris de 1910 à 1914. Il y a fréquenté la bohème artistique et peint des tableaux dans la 'meilleure manière fauviste, à l'instar de son maître Van Dongen. C'est à son retour au Guatemala qu'il s'est mis à peindre dans un style folklorisant, à partir de motifs peints, sculptés ou brodés sur les objets populaires. Ses personnages sans profondeur, au dessin simple et net, aux couleurs en aplats très uniformes sont parmi les plus belles réalisations de l'indigénisme avant la lettre, et cependant toujours splendidement contemporains. Installé depuis peu à Mexico, il en fait une exposition en 1920 à l'Académie des beaux-arts et la présente en ces termes :

« Ma peinture est enflammée par la profonde conviction qu'il est impératif de produire un art totalement américain. Je crois que l'Amérique possède un passé glorieux, avec une nature et une race si originales qu'elle générera sans aucun doute une

expression artistique personnelle; c'est là une tâche pour la vision prophétique des jeunes artistes d'Amérique¹⁷. »

Mérida n'est pas le premier à formuler un tel souhait. Son mérite est de parler en tant que peintre et de l'avoir mis en pratique avant Rivera et Siqueiros toujours en Europe. A propos du précurseur Saturnino Herrán, il précisera, toujours en 1920 : « Il existe au Mexique un critère erroné qui veut que la peinture soit nationaliste. Ou bien on croit que la peinture nationaliste consiste à peindre un paysan, une cape, une Indienne ou une Tehuana plus ou moins amidonnée, ou bien on croit que l'art national doit être une copie servile du calendrier aztèque ou de la pierre des sacrifices. » Or il s'agit plutôt, poursuit Mérida, de « fonder l'essence de notre art autochtone avec notre esprit d'aujourd'hui, non pas dans sa forme extérieure, théâtrale, mais dans sa forme essentielle, spirituelle »¹⁸. A ce moment-là sa position n'est pas éloignée de celle que va prendre Orozco. C'est tout naturellement qu'il va participer à la renaissance muraliste mexicaine. En 1927-1929 il fait un second séjour à Paris. Ses figures se schématisent et se font alors de plus en plus abstraites, sous l'influence de Paul Klee et des surréalistes qu'il fréquente aux côtés de Cardoza y Aragon et de Carpentier, et à la galerie des Quatre Chemins où il expose. A son retour au Mexique, cette conversion est mal acceptée par ses anciens amis muralistes qui tiennent à un réalisme indigène. Sûr de n'avoir pas renié son objectif initial, Mérida se défend :

« Je n'ai pas introduit un type d'abstraction au Mexique. Je tendais à cette forme de travail, d'abord parce qu'elle répondait à ma condition de peintre moderne, et ensuite parce que mes origines sont mayas et que l'art maya est indubitablement le produit d'un travail d'abstraction. Le phénomène s'opère *en moi* non comme une copie ou une imitation mais comme un processus parallèle de création¹⁹. »

16 *Autobiografía de José Clément Orozco*, Ediciones Era, Mexico, 1970, p. 59-60. Trad. S. F.

17 Cité par Luis Cardoza y Aragon, *Carlos Mérida*, Ediciones Era, Mexico, 1992, p. 195. Trad. S. F.

18 Cité dans *Homenaje nacional a Carlos Mérida*, Museo de Monterrey, 1992, p. 96. Trad. S. F.

19 *Escritos de Carlos Mérida sobre arte : El muralismo*, CENIDIAP, Mexico, 1987, p. 153. Trad. S. F.

Marcel
GUGUIANU

Gânduri

Abstract

Marcel Guguianu, one of the most important Romanian painters and sculptors, a worldwide celebrity, makes a few statements about art and the artist's condition.

Keywords: art, artist, beauty, knowledge.

Arta, sub orice formă s-ar întruchipa, dă dreptul emoțiilor să devină reprezentare. Parafrazând o zicere de mult cunoscută, aş spune că în fața artei ne manifestăm egali. Ea are un limbaj atât de direct și, totodată, atât de subtil, încât, erudit sau simplu amator, cel ce o privește în față se simte de îndată înnobilit. Eu, personal, mă bucur să cred că sunt creator de valori estetice și că activitatea mea umană trece prin axa nevăzută ce unește materia de spirit.

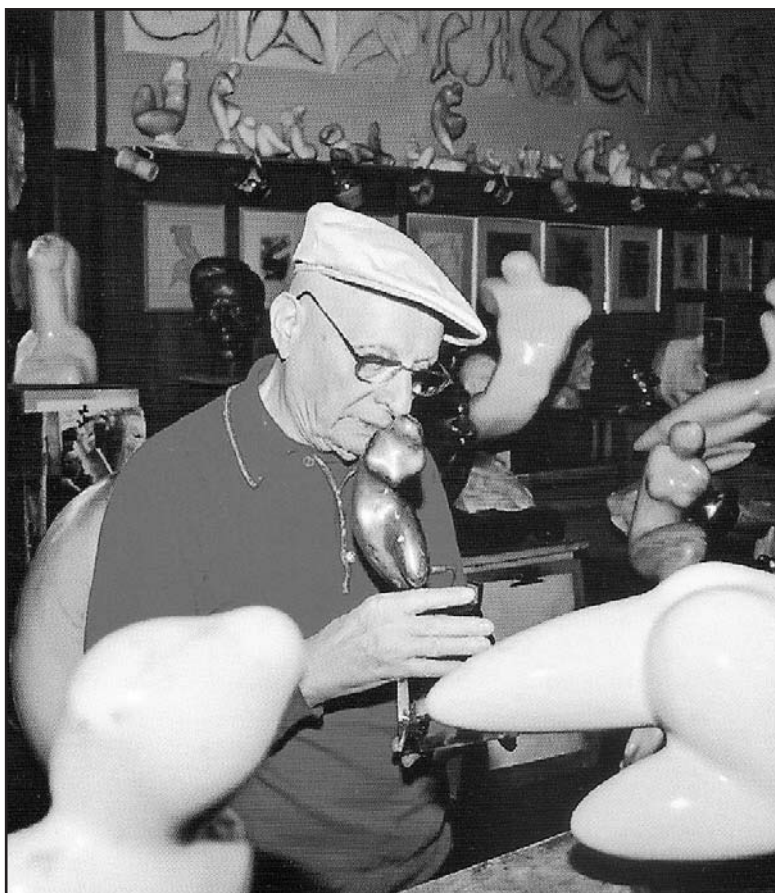
Evoluția noastră, a celor mai mulți dintre artiști, e sinuoasă „bucurându-se” de contestări vehemente sau de aprecieri ultraelogioase. Dacă aş mai adăuga și faptul că noi înșine, artiștii, avem perioade de întrebări pe care le punem propriei noastre arte, de căutări sau de acumulări, se va înțelege cred că o evoluție rectilinie nu e de închipuit și nici de așteptat. Totul e, însă, ca iubitarii artei și cei ce o evalu-

ează estetic să „prindă” semnificația lor și să nu le transforme în termeni de competiție sportivă. Artiștilor nu li se potrivește, cu toate că uneori ne e dat să

auzim afirmația că „nu sunt în formă”. Ei sunt „inșpirați” sau nu. Noi n-avem antrenori, ci... muze.

Mă preocupă subiectele mitologice și biblice, în care văd, acumulate, simboluri eterne. Mă regăsesc în acestea și mă gândesc cu nostalgia călătorului care a avut un țel urmat îndelung, că toate aceste „fragmente” sunt unite între ele prin „trăirea” mea.

Desenul este locul – sună impropriu dar e nevoie și de puțină precizare – unde îmi dau întâlnire cu... mine. Când creionul sau cărbunele se deplasează pe suprafața albă de hârtie, se naște instantaneu, din gân-



dul fără corp, o idee materială. Desenul este un moment primordial când arta devine de sine stătătoare.

Contribuția desenului la realizarea unei compoziții sculpturale e definitorie, ceea ce nu înseamnă că între această primă stare materializată a unei forme spiritualizate și finalitate nu există, în continuare, stări dilematice. Noi putem gândi ideatic destul, chiar perfect asemănător, dar asta nu înseamnă că din blocul de marmură se va naște aceeași lucrare, ideatică. Este partea frumoasă a artei, mai ales în momentele când vorbim despre identități nu invocăm nicidecum plictiseala, lipsa de relief, absența personalității.

Foarte stimulative, pentru mine, au fost întâlnirile cu marii intelectuali români stabiliți în străinătate. Alături de ei simțeam că pot suporta mai ușor dorul după Carpați, iată un dor după munții masivi din țara mea, care exprima astfel, fibra naționalismului meu artistic.

Când Mircea Eliade mi-a văzut lucrările – întâmplător bineînțeles – era cu Ionel Jianu. Jianu tocmai scrisese lucruri foarte măgulitoare despre mine, iar Eliade, după ce mi-a privit expoziția a adăugat: „Din punctul meu de vedere, tu ești un moralist foarte imoral”.

Firea mea este ca o orgă.



De câte ori încerc să fac portretul lui Eminescu îmi dau seama că mă obraznicesc.

A citi înseamnă a-ți oxigena spiritul.

Cea mai scurtă memorie o are recunoștința.

Celebritatea este ca un taur în coridă; cu cât este mai puternic, cu atât i se dorește moartea.

Cerul începe de la firul ierbii.

Să murim, dar să nu dispărem.

Întotdeauna am fost între Nichita și Sorescu, între Barbu și Preda.

De mult, la un concurs, i-am acordat lui Zamfir nota 10+. Apoi, după scurtă vreme, în Montparnase un panou uriaș: „Zeul Pan este printre noi!”