

# caiete critice

7 (273) / 2010



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

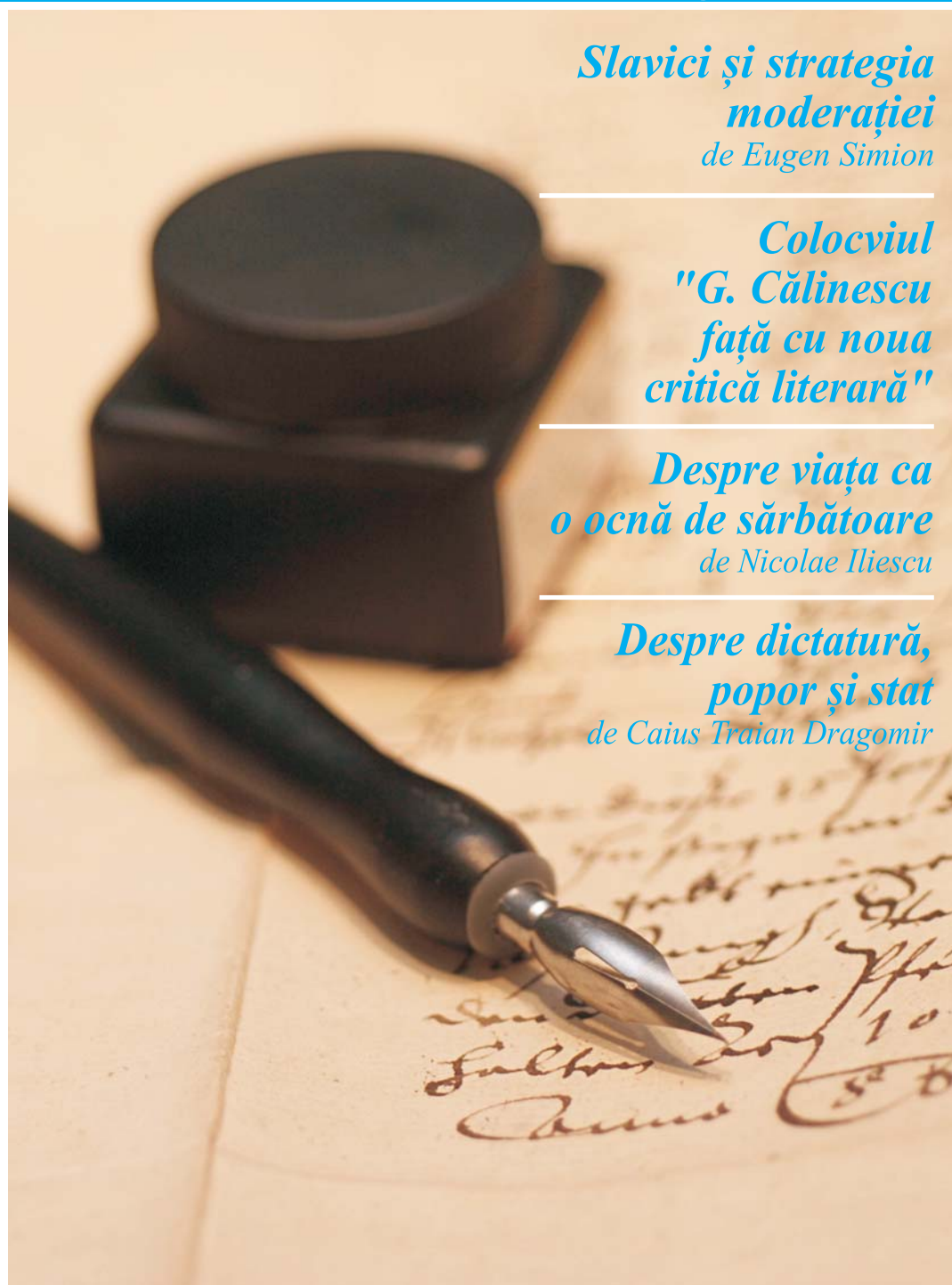
Director: Eugen SIMION

*Slavici și strategia  
moderației*  
de Eugen Simion

*Colocviul  
"G. Călinescu  
față cu noua  
critică literară"*

*Despre viața ca  
o ocnă de sărbătoare*  
de Nicolae Iliescu

*Despre dictatură,  
popor și stat*  
de Caius Traian Dragomir



# 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](mailto:edexpert@zappmobile.ro)  
[office@fnsa.ro](mailto: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**

---

7/2010

---

**FRAGMENTE CRITICE**

Eugen SIMION: Slavici și strategia moderației (I) ..... 3

---

**COLOCVIUL "G.CĂLINESCU FAȚĂ CU NOUA CRITICĂ LITERARĂ"**

Ediția a IV-a: *Literatura română, după 20 de ani* ..... 7

Șerban AXINTE: Un realism de factură clasică.

Opiniile lui G. Călinescu despre roman ..... 8

Antonio PATRAȘ: Provocările istoriei literar ..... 13

Alex GOLDIȘ: „Modalitățile” literaturii față cu realismul socialist.

Un război de tranșee ..... 18

Loredana OPĂRIUC: G. Călinescu și nostalgia dreptei măsuri ..... 26

Adrian JICU: Tânăra critică, între vechile și noile media ..... 31

Xenia KARO-NEGREA: Poetica și politica morții sau despre

Angela Gothica ..... 33

Claudiu TURCUȘ: Ce s-a întâmplat (în ultimii zece ani)

cu critica tânără. Note pe marginea unor cărți ..... 41

---

**CONVORBIRI**

Marinică Preda - fiul lui Sae și fratele lui Sorin; prin urmare,  
nepotul scriitorului Marin Preda: "*Scriu la o carte despre mitul iubirii,  
o iubirea în care voi, tânara generație, nu mai credeți*" ..... 49

---

**NEGRU PE ALB**

Nicolae ILIESCU: Despre viața ca o ocnă de sărbătoare ..... 56

---

**COMENTARII**

Caius Traian DRAGOMIR: Despre dictatură, popor și stat.  
*Considerații ireverențioase* ..... 61

# caiete **critice**

---

---

## CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: „Cum ai mânca clătite” .....66

---

## on-line

Dan CRISTEA: Cyberspațiul.....68

---

## ARTĂ ȘI SPECTACOLE

Dana DUMA: Filmele crizei.....72

Călin CĂLIMAN: Remember Victor Iliu .....75

---

*Acest număr a apărut cu sprijinul  
Primăriei Sector 2 - București,  
primar Neculai Onțanu*

Eugen SIMION

# Slavici și strategia moderației (I)



## Abstract

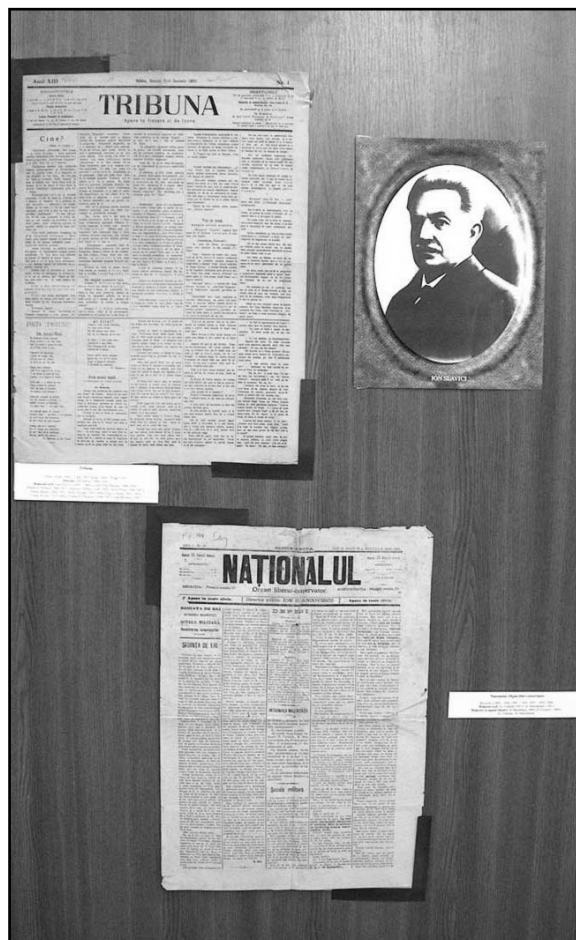
*The author refers to the 7th and 8th volumes from the series I. Slavici "Opere" (Works), edited by Dimitrie Vatamaniuc and edited by the Romanian Academy and the National Foundation for Science and Art. The books gather articles published by Slavici in several publications, such as: "Timpul" (The Time), "Tribuna" (The Tribune), "Correspondenta romana" (Romanian Correspondence), "Minerva" (Minerva), "Ziua" (The Day), "Gazeta Bucurestilor" (Bucharest's Newspaper). We spot the writer's pro-Austrian sympathy and signalize his polemics with intellectuals from Bucharest and Transylvania.*

*Keywords: I. Slavici, Dimitrie Vatamaniuc, "Tribuna" ("The Tribune"), pro-Austrian sympathy, polemics*

Sunt cunoscute articolele culturale, istorice, etnografice ale lui Ioan Slavici și, aproape deloc (exceptând pe specialiști!), articolele sale politice. Pe cele dintâi le-am publicat și noi în seria „Opere fundamentale” (volumele VII și VIII), după ce am strâns în șase volume masive opera lui literară propriu-zisă: nuvelele, romanele, povestirile, teatrul și memorialistica. Regretatul Constantin Mohanu s-a îngrijit cu devotament și pricepere de toate și avea în gând să tipărească într-o ediție critică integrală toate scrierile — mari și mici — ale acestui ardelean pe care critica estetică românească l-a primit cu mari rezerve. Până la G. Călinescu, criticii literari - cu mici excepții (excepțiile vin de regulă de la scriitori - Eminescu, de pildă), - nu sunt convinși că „greoiul Slavici” - cum îl numeau junimiștii - este un mare prozator. Scrierile lui politice (numeroase, obsedate de câteva fantasme) sunt adunate acum pentru prima oară într-un volum alcătuit de prof. Dimitrie Vatamaniuc care, după dispariția lui Constantin Mohanu, a preluat sarcina acestei ediții integrale. Aceasta va avea încă patru tomuri. Ele vor cuprinde, în continuare, publicistica politică răspândită în presa timpului, dosarul Memorandului, însemnările rămase

în arhive și se va încheia cu corespondența prozatorului... în total, care va să zică, 13 volume masive, cu scrieri inegale ca valoare, dar toate exprimând credințele acestui încăpățânat ardelean care, va spune într-un rând chiar el, refuză să fie „copil de cor”, adică să-și adapteze ideile în funcție de opina majorității. Obstinat, el vrea să gândească și să judece cu capul lui. Ceea ce face, greșind deseori. Caz atipic de statornicie în lumea publicisticii românești unde actorii își schimbă deseori opiniile de la un sezon la altul. În epoca lui și chiar și mai târziu, inflexibilul, seriosul Slavici nu poate fi comparat, din acest punct de vedere, decât cu Eminescu, greu de scos, cum se știe, din fantasmele și convingerile sale.

Asemănările se opresc aici pentru că în timp ce Eminescu este în jurnalistică un vizionar romantic cu o filosofie de existență și cu o concepție istorică bazată pe câteva principii și, prin capacitatea lui de expresie, un excepțional prozator de idei, Slavici este un spirit mai pragmatic, fără mare imaginație. El are o unică idee în ceea ce privește statutul românilor din Transilvania și, în cadrul ei, își desfășoară în sute, mii de articole toate argumentele, cu o impresionantă tenacitate și meticulozitate. Mediul politic și



intelectual românesc din Regat și din Transilvania nu-i este favorabil, nici lumea politică maghiară nu-i acceptă ideile, deși gazetarul apără Coroana Ungară. Poziție, încă o dată, incomodă, greu de acceptat de o tabără sau alta. Slavici și-o apără, cum se va vedea, cu cerbicie în *Timpu*, *Tribuna*, *Correspondența română*, *Minerva*, *Ziua*, *Gazeta Bucureștilor* și în alte publicații la care a colaborat, de o parte și de alta a munților, înfruntă cinci procese de presă și pentru convingerile sale stă în două rânduri la închisoare. O dată la Vac (1888-1889), închis de unguri, și a doua oară la București, în 1919, trimis de compatrioții săi care s-au simțit trădați de autorul *Marei*, ostil ideii ca românii din Transilvania să intre într-un stat unitar român... Tot el scrisese însă în mai multe rânduri, că „pentru toți românii, soarele de la București răsare” și va milita pentru solidaritatea națională. O solidaritate și o unire culturală, nu politică, statală...

Publicistica lui merge în această direcție și, exceptând federalismul său - susținut, dealtfel, și de alți intelectuali ardeleni (Aurel C. Popovici este numele cel mai reputat) - ea oferă, judecată în sine, probe de curaj moral, de talent jurnalistic și de cunoștințe solide în domeniul economic și juridic. Ioan Slavici este, din acest punct de vedere, un spirit ardelean exemplar: aplicat, tenace, ordonat în judecăți, procedural, spirit polemic neîmblânzit când îi este atinsă moralitatea și simte că ideile sale sunt mistificate sau minimalizate. Intervine ori de câte ori este nevoie fără să se teamă că se repetă și că ideile lui ar putea obosi vreodată. Este în genere suspicios când e vorba de „bizantinii” de la București, deși a trăit cea mai mare parte a vieții sale printre ei, a fost prieten cu Eminescu și I.L. Caragiale și s-a bucurat de sprijinul (material și intelectual) al lui Maiorescu... Slavici continuă, cu toate acestea, să creadă că românii de dincolo (adică din Transilvania) „n-au ce să învețe de la frații lor de aici” (din Regat) și, deși nu pronunță numele lui Mitică, este deplin convins că lumea agitată a lui Mitică este nesperioasă, coruptă de „bizantinism” și, de aceea, nu trebuie să te unești cu ea. O suspiciune și o prejudecată care mai dăinuie și azi în lumea intelectuală de dincolo de munți, nemulțumită că „treburile” se aranjează la București și că, în genere, se aranjează rău...

Cu aceste gânduri întemeiază, în 1884, Ioan Slavici *Tribuna* din Sibiu, promițând încă din primul număr să nu ducă o „luptă ofensivă”, ci să cultive „apărarea, lucrarea pașnică și roditoare”. Are un program și programul se bazează tocmai pe această acțiune legală, chibzuită, deloc ofensatoare față de instituțiile „Coroanei Sfântului Ștefan” (statul austro-maghiar) și, înaintea tuturor, față de împărat... Întâiul punct din program prevede recunoașterea faptului că „patria noastră” (adică imperiul din care face parte și Transilvania) este „un stat poliglot” și că, în interiorul lui, „popoarele împreunate” nu trebuie să se lupte între ele, dimpotrivă, trebuie să colaboreze pentru a nu slăbi „conștiința de unitate politică”. Numai așa, scrie Slavici - exponentul unui popor, totuși, majoritar, lipsit (recunoaște

chiar el) de drepturile acordate altor națiuni (cea maghiară, în primul rând), numai așa „patria” va face față pericolelor ce-o pândesc de afară. Condiția ar fi ca un popor să nu aibă mai multe drepturi legale decât celelalte și nici o lege nouă să nu *jignească* (termenul revine în multe articole din această perioadă) și să împiedice dezvoltarea firească a unui popor... Pe scurt: programul *Tribunei* promite să înduplece prin rezistență pasivă puterea politică din statul poliglot a respecta drepturile românilor: „ne supunem legilor, dar nu ne angajăm în viața publică decât în ceea ce privește interesele zilnice și locale și uniți cu concluziile luate de unanimitatea reprezentanților trimiși de alegătorii români la conferința de la Sibiu, vom stărui ca toți românii [...] să fie solidari, să nu dea de la dâșii decât ceea ce li se poate lua și să aștepte în liniște o situație în care ne vom putea impune prin o activitate susținută cu energie ...” Slavici vrea, în concluzie, autonomie pentru Transilvania, nimic mai mult, dar nici mai puțin decât atât, și pentru a o obține promite, s-a observat, o desăvârșită loialitate față de „capul” imperiului și ordinea existentă. Revine în mai toate articolele asupra ideii, recomandând mereu „moderație” și silința românilor de „a nu jigni pe nimeni în dezvoltarea sa firească”. Programul *Tribunei* preconizează, dar, o confruntare politicoasă, un război pașnic (ceea ce este un paradox), o ciocnire afectuoasă de idei care să convingă pe colegii sași și maghiari că românii sunt „oșteni mândri de firea lor deschisă și îndrăzneță”...

Epoca în care Slavici susține cu îndărătnicie tactica așteptării rodnice și respectul față de legile imperiului are însă o cu totul altă mentalitate. Națiunile captive vor să fie libere și să-și formeze state unitare. Mai modest, Slavici visează - s-a văzut și se vede în continuare - „confederație de popoare, de neamuri, de națiuni în înțelesul etnografic, iar nu politic al termenului”. Nu suportă de aceea „priveștiștea luptei de rasă” și preconizează ca, acolo unde se află în majoritate, fiecare naționalitate să poată folosi limba proprie în administrație, jurisdicție, instrucțiune și biserică. „E dar admisă



majoritatea ca regulator în chestiunile de interes național, ba se garantează până la un punct oarecare și drepturile *minorității*” - scrie el, în spiritul democrației moderne de data aceasta.

Gândind în acest fel, Slavici scrie multe lucruri adevărate, neacceptând situația ca românul să fie socotit „o parte netremnică” a imperiului, dar revolta și curajul lui publicistic se încheie, invariabil, cu îndemnul la paciență și respectul legalității imperiale. Se ceartă, altfel zis, cu zbirii imperiului, asupritorii minorităților, cu administratorii maghiari abuzivi, dar nu se atinge niciun moment de autoritatea de la Viena, chezașia, după el, a statorniciei statului poliglot... Nu-i plac nici „pribegii ușuratici” de felul lui Goga și V. Lucaciuc care s-au lăsat amăgiți de ideea, susținută de București, despre unirea românilor de pretutindeni într-un singur stat. Slavici vine, la acest punct, cu argumentul primejdiei rusești (argumentul

vechi al junimiștilor). „Teroarea moscovită”, scrie el, nu se poate combate decât prin alianța cu Austria. Aceasta înseamnă: *confederațiune, autonomie, respect față de legile imperiului, unitate culturală, nu politică, rezistență pasivă, răbdare, așteptare*, pe scurt: autonomie cu acțiune pașnică, memorandistă... Când se formează la București un „curent șovinist”, susținut de emigranții români din Transilvania, Slavici nu-i mulțumit, zicând că „șoviniștii români fac jocurile Rusiei, marele, adevăratul dușman al națiunii române”.

Polemica în jurul acestei opțiuni este repetitivă, infinită și, de multe ori, decepționantă ideologic și moral în articolele lui Slavici. De puține ori prozatorul iese din ea și atunci încearcă să facă, de pildă, speculații privitoare la morala și psihologia publică. Publicul românesc din Ardeal ar fi de patru feluri: 1) oamenii „cu vederi bine stabilite și înclinări statornice” (publicul bun, cultivat, înțelept; pe acesta se sprijină acțiunea *Tribunei*); 2) publicul care constituie „zestrea guvernamentală” (oamenii de știință, artiștii, comersanții) care caută liniștea și „mersul regulat al afacerilor”; aceștia sunt la rândul lor de două feluri: unii trăiesc în „cuvincioasă rezervă” și fac bine, alții „se umilesc și fac servicii urâte”; pe aceștia din urmă moralistul Slavici îi detestă, se înțelege. Mai sunt, apoi, 3) indivizii „de-a pururea nemulțumiți”, protestatarii, insurgenții; nu-i aprobă nici pe aceștia. În fine 4) categoria oamenilor indiferenți politicește... Aceștia își caută de treabă, n-au convingeri și, când este să aleagă, aleg pe unii sau pe alții în funcție de starea lor afectivă („înclinările momentane”). Moralistul manifestă toleranță și față de cei din urmă, zicând că, deși fără convingeri, ei pot fi lupători buni.

Împărțirea făcută de Slavici nu-i rea și nu exprimă numai psihologia publicului românesc. Indiferenți, fripturiști, oameni loiali, protestatari, spirite mesianice există pretutindeni. Ceea ce ar caracteriza pe români, după el, ar fi „disciplina morală”, statornicia, ținerea cumpătului în împrejurări grele... Să se remarce faptul că toate aceste virtuți sunt cel mai des contestate de cei care

analizează psihologia poporului român. Lipsa de statornicie (spiritul tranzacțional) și neseriozitatea (bizantinismul) ar eroda gena noastră națională. Slavici vorbește și el de bizantinism, dar crede că centrul lui este la București, nu în Transilvania. Aici (în imperiu) „mișei”, „barbarii moderni” nu au încă trecere...

Lăsând deoparte ideile lui federaliste, autonomiste și strategia răbdării și a așteptării, trebuie să remarcăm faptul pozitiv că, prin publicistica sa, Slavici face cu destulă pricepere pedagogie națională. Dă mereu sfaturi, vrea să educe publicul (poporul), propunând un model uman. Modelul unui român blajin, tolerant, răbdător, rezervat în toate, rezistent și chibzuit, iarăși, în tot ce face. Nu-i bine, zice el, „să ne grăim de rău unii pe alții”, nu-i deloc bine să ne temem unii de alții, e bine să vorbim deschis, să nu facem lucrurile în secret („a face în secret e mai primejdios de dignitatea omenească”), în fruntea unei comunități să ajungă „cei înțelepți și știutori” etc. Sfaturi bune, bătrânești, morală veche, democrație socială în tonuri patriarhale, în fine, pedagogie sănătoasă, nu știu însă cât de eficientă în vremuri în care națiunile sunt în fierbere și vor o schimbare radicală a statutului lor...

Legalist, spirit chibzuit el însuși, Slavici n-a înțeles această dialectică irepresibilă și, prin cuminența și loialitatea lui, s-a situat de multe ori împotriva spiritului din timpul său. În interiorul acestei obstinate demonstrații, Slavici face, totuși, multe observații juste despre situația din Transilvania, și ideea lui de bază că românii trebuie să trăiască în armonie cu sașii și ungurii, respingând, astfel, xenofobia și iredentismul, este pozitivă. Numai că, în obstinția loialității sale imperiale, el îi socotește iredentiști și pe românii care cer să trăiască într-un stat al lor... O eroare care-i va aduce, se știe, învinuirea de trădător. Goga îi dedică un poem apocaliptic (*Unui scriitor vândut*) în care eroii prozatorului apar într-o noapte de jale să-i ceară socoteală pentru păcatul lui de moarte... Bătrânul scriitor nu s-a lăsat însă intimidat și a mers mai departe cu utopia lui federalistă, preferând astfel să fie contestat, hulit, decât să-și schimbe convingerile...



---

## Colocviul "G.Călinescu față cu noua critică literară", ediția a IV-a:

# Literatura română, după 20 de ani



---

### Abstract

---

*On the 6th of March 2010, at the conferences hall from the National Foundation for Science and Art (Bucharest), there was the 4th edition of Colloquium "G. Calinescu and the new criticism". The discussions aimed two themes: "Romanian Literature after 20 years" and "Critical Spirit Versus the New Media". 21 young literary critics from all around the country (Paul Cernat, Bianca Burța-Cernat, Cristina Balinte, Alexandra Ciocarlie, Oana Soare, Catalin Sturza, Mihai Iovanel, Teodora Dumitru, Marius Mihet, Alex Goldis, Claudiu Turcus, Serban Axinte, Antonio Patras, Bogdan Cretu, Emanuela Ilie, Loredana Opariuc, Andrei Terian, Crina Bud, Xenia Karo, Adrian Jicu, Adrian Lacatus) were invited to debate these problems (Professor Eugen Simion moderated the first one and Catalin Sturza the other one) by Academician Eugen Simion. In addition to this, there were released the 7th and the 8th volumes from the series G. Calinescu "Opere" ("Works"), coordinated by Nicolae Mecu, edited by the Romania Academy and National Foundation for Science and Art. In a world of economic, politic, social, moral, spiritual crises, to continue a project in which those who made the canon discuss with those who might recreate it means a state of normality in the Romanian literary field. It is necessary to remind the organizers of this event: National Foundation for Science and Art, National Museum of Romanian Literature from Bucharest and the Union of Romanian Writers. Media partners: "Cultura" (weekly publication) and [www.agentiadecarte.ro](http://www.agentiadecarte.ro) (Dan Mircea Cipariu, the event's coordinator).*

---

*Pe 6 martie 2010, sala de conferințe a Fundației Naționale pentru Știință și Artă (FNSA) din București a găzduit ediția a IV-a a Colocviului "G.Călinescu față cu noua critică literară", o ediție ce a pus la cheie zilele temele „Literatura română, după 20 de ani” și „Spiritul critic și noile media”. 21 de tineri critici literari din toată țara (Paul Cernat, Bianca Burța-Cernat, Cristina Balinte, Alexandra Ciocârlie, Oana Soare, Cătălin Sturza, Mihai Iovănel, Teodora Dumitru, Marius Miheș, Alex Goldiș, Claudiu Turcuș, Șerban Axinte, Antonio Patraș, Bogdan Crețu, Emanuela Ilie, Loredana Opariuc, Andrei Terian, Crina Bud, Xenia Karo, Adrian Jicu, Adrian Lăcătuș) au fost invitații academicianului Eugen Simion într-o dezbatere vie și cu spirit critic asupra receptării literaturii române după 1989. În cadrul Colocviului au fost lansate volumele VII și VIII de Publicistică ale lui G. Călinescu, volume coordonate științific de cercetătorul Nicolae Mecu, editate de Academia Română și FNSA. Două teme de mare actualitate – ce s-a întâmplat autentic, organic și canonic în literatura română de după 1989 (moderator: Profesorul Eugen Simion) și ce influențe produc asupra spiritului critic noile media (moderator: tânărul critic literar Cătălin Sturza) – au fost bun prilej de ipoteze ori de certitudini pentru cei 21 de tineri critici literari români prezenți la Colocviu. Într-o lume a crizelor – economice, politice, sociale, morale și spirituale – a continuat un proiect de dialog între cei care până acum au construit canonul literar și cei care îl pun acum în discuție e un gest care vizează o necesară normalitate pe câmpul de luptă al literelor românești. Se cuvine să-i amintim și pe organizatorii acestui eveniment devenit deja o tradiție: FNSA, Muzeul Național al Literaturii Române din București și Uniunea Scriitorilor din România. Parteneri media: revista "Cultura" și [www.agentiadecarte.ro](http://www.agentiadecarte.ro). (Dan Mircea Cipariu, coordonatorul colocviului „G. Călinescu față cu noua critică literară”).*

---

Șerban AXINTE

**Un realism de factură clasică**  
*Opiniile lui G. Călinescu  
despre roman*

*Din tribulațiile „lumii de jos”*

G. Călinescu nu a participat de la bun început la marea dezbatere teoretică referitoare la roman, desfășurată preponderent în deceniul al treilea al secolului XX. Nu se poate spune totuși că respectiva specie nu a prezentat deloc interes pentru critic în anii de început ai carierei sale, dar referirile la aceasta au avut mai mult un caracter sporadic și tangențial. Primul articol cu adevărat la obiect a fost publicat abia în 1932, cu puțin timp înainte de a debuta el însuși ca romancier. Deși ideile din *Romanul și viața modernă* nu se ridică la amplitudinea concepției estetice elaborată în anii următori, textul conține unele observații pertinente. Scriitorilor li se cere să fie în contact cu realitatea, pentru ca transpunerea artistică a acesteia să nu sufere de artificialitate și, deci, să nu părăsească perimetrul artei tocmai din cauza intenției artistice exagerate sau nepotrivite cu specificul operei. Romancierul trebuia să propună un discurs deloc greoi sau inaccesibil deoarece „nicio dată mulțimea de oriunde n-a putut gusta geniile formale și marele roman universal nu este mare decât fiindcă se coboară până la înțelegerea vulgului, păstrându-se totuși în marginile artei”<sup>1</sup>. Criticul era convins că viața adevărată descinde din faptul divers, din tribulațiile „lumii de jos”. Actualitatea senzațională nu semnalează un minus de artă. Așadar, nu acceptarea sau neacceptarea ei în roman diferențiază scrierile de duzină de capodopere, ci „talentul de a stârni contemplația în jurul faptului de a proiecta ziua în eternitate, ridicând-o la valoarea unui amplu simbol”<sup>2</sup>. Romancierului român i se recomanda, deci, o întoarcere din convențional în real.



*Contradicții și discontinuități motivate*

Într-un alt text publicat în același an, G. Călinescu afirma că abordarea speciei reclamă o mare experiență de viață ce trebuie însă dublată de exercițiu analitic, construcția narativă de acest tip nefiind altceva decât „expresia directă a vieții, fără acțiuni personale și fără obligațiuni de originalitate temperamentală și verbală”<sup>3</sup>. În concepția criticului, arta romanului constă în abilitatea scriitorului de a reprezenta faptele, intuindu-le acestora semnificațiile interne, pentru a le putea ordona după mișcarea lor lăuntrică. Talentul autorului nu trebuie să irumpă, ci să funcționeze discret.

În contradicție cu cele afirmate mai sus, condițiile preliminare actului creator sunt, așa după cum reiese din articolul dedicat romanului *Lutul* de C. Stere, intensitatea percepției și puterea de analiză a senzațiilor. Criticul crede acum că faptele conținute de operă nu au semnificație artistică dacă ele nu sunt descompuse în stări: „faptul nu ne interesează ca atare, ci numai ca fundament al unor impresii și contemplații idealmente experimentabile de către oricine. [...]. Când autorul e pus în necesitatea de a descrie, el nu face aceasta pentru a determina faptele, ci pentru a le simboliza substratul sufletesc, utilizând așadar nu datele pentru date, ci ritmica de imagini care actualizează emoția. [...]. Cu cât ne urcăm în straturile mai de

1 G. Călinescu, *Opere. Publicistică, I (1920-1932)*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2006, p. 832.

2 *Ibidem*.

3 *Ibidem*, p. 1251.

sus ale sufletului lui, remarcăm această predispoziție literară către analiza faptelor, în ceea ce au ele semnificativ din punct de vedere interior. Autorul caută în fapte gândirea eroilor, și aceasta e întâiul pas către creație”<sup>4</sup>.

Într-un alt articol, publicat un an mai târziu, G. Călinescu conchide că adevăratul roman trebuie să fie cu desăvârșire epic. Fără a conține psihologie analitică și lirism contemplativ, el ar propune o „percepere disciplinată” în cel mai înalt grad. Se pare că ne aflăm din nou în fața unei contradicții. Opțiunea teoretică afirmată pare să o contrazică pe cea enunțată din *Fapte și analiză*. Și nu sunt acestea singurele situații în care criticul-estetician pare că se contrazice. Destul de multe texte dau impresia că sunt divergente, cel puțin din punct de vedere terminologic. De exemplu, pare că manifestă o atitudine dublă față de practica documentaristă din sfera romanească. În 1934 îi ironiza pe acei scriitori care se credeau obligați să creeze caractere pentru a legitima impresia de viață adevărată prin intermediul documentului<sup>5</sup>, pentru ca, patru ani mai târziu, să afirme: „Se abuzează la noi de expresia ironică *documentar* voindu-se a se sugera că unde e document nu e artă. Invers e adevărat, că unde nu e document nu e artă, deoarece ca supraréalitate romanul documentează neapărat, simulând o ordine istorică, fictivă, adăogată. Când un roman nu te documentează, nu există”<sup>6</sup>. De fapt nu e chiar o contradicție. Călinescu cerea transformarea *documentului istoric* în *document fictiv*. În plus, sensurile lui *a documenta* depășesc simțitor sfera lui *a informa* la modul pragmatic.

Pentru așa-zisa labilitate critică, G. Călinescu a fost aspru judecat în epocă. Rămâne

edificatoare reacția lui Mihail Sebastian: „spiritul cel mai oscilator, criticul cel mai instabil, politicianul literar cel mai savant. Este singurul intelectual român care poate fi pus cu succes pe patru coloane, spre a dovedi că asupra aceluiași lucru gândește mereu altfel”<sup>7</sup>. În anul 1968, Al. Protopopescu publică un serial dedicat *contradicțiilor lui Ulysse*<sup>8</sup>. Sunt evidențiate câteva „călinescianisme” – referitoare la teoria romanului românesc – considerate profund neunitare, „cu discontinuități de interpretare și cu contradicții estetice flagrante”. Explicația acestor minusuri de coerență ar fi aceea că „G. Călinescu are în fața creației autoritatea unui bun psiholog care își poate descoase subiectul până în cele mai mici detalii, spre a-l reface ulterior într-o imagine nouă, exactă și idealizată în același timp. Un *idealism* critic nu străin de ceea ce numim în viața de toate zilele *impresionism*, ce se va manifesta într-o multitudine de reprezentări critice ale unui unic obiect artistic”<sup>9</sup>. Acest demers nu este lipsit de interes, pentru că ajută la o mai bună înțelegere a dinamicii gândirii călinesciene. Din acest motiv ni se pare neîndreptățită duritatea cuvintelor lui Adrian Marino cu care „desființează” – într-un articol publicat în „Contemporanul”<sup>10</sup> – „îndrăzneala” lui Protopopescu.

Opera publicistică reprezintă un laborator deschis publicului al *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* și al volumelor de estetică. Probabil că dacă și-ar fi ordonat opiniile despre roman într-un sistem omogen, respectivele contradicții ar fi dispărut, disonanțele anulându-se între ele. Luate separat și puse în legătură cu operele distincte analizate, raționamentele funcționează fără reproș. Prin generalizare însă, acestea ajung să se incomodeze reciproc

4 *Ibidem*, p. 1279.

5 G. Călinescu, *Opere. Publicistică, II (1933-1935)*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2006, p. 712.

6 G. Călinescu, *Opere. Publicistică, III (1936-1938)*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2007, p. 1477.

7 Mihail Sebastian, *Cazul „Vieții românești”*, în „România literară”, 1933, nr. 63.

8 Serialul lui Al. Protopopescu este prilejuit de apariția postumă (1967) a volumului de publicistică *Ulysse*, ediție și prefață de Geo Șerban.

9 Al. Protopopescu, *Contradicțiile lui Ulysse (I)*, în „Tomis”, 1968, nr. 3. Textul continuă în numerele 4 și 5.

10 Adrian Marino, *Când Ulysse debarcă la Tomis...*, în „Contemporanul”, 1968, nr. 26.

provocând oarece confuzie. În linii mari, concepția lui G. Călinescu despre roman este unitară, doar că se nuanțează pe parcurs, în funcție de trei parametri variabili. Primul e dictat de dinamica polemicilor la care participă, al doilea depinde de realitatea românească în transformare, în timp ce al treilea se confundă cu propria-i experiență de practician al romanului.

**„Sensibilitatea râmei” și „complexitatea emoțiilor anormale”**

Făcând aluzie la acei autori care disprețuiesc „tot ce nu este chin de a multiplica între oglinzi aburul unui suflet banal”, criticul recomandă ca specia să nu fie confundată cu „foaia de observație clinică”<sup>11</sup>. Opțiunea lui Călinescu devine cât se poate de clar favorabilă romanului realist. Prin ironie își definește însă și antiopțiunea de fond. Asupra acesteia va stăruia în mai multe texte. Primul, în ordine cronologică, e cronică la *Patul lui Procust*, considerată de Al. Protopopescu „cel mai energic manifest antiproustian din literatura română”<sup>12</sup>. Ne acordăm libertatea de a cita mai pe larg din acest articol pentru că aici coexistă aproape toate elementele prin intermediul cărora, respingându-se o estetică este validată sau, mai bine zis, este reconfirmată o alta:

*„Proust face victimele cele mai numeroase. E de ajuns un stil opac, umbrit, o exprimare discontinuă și voalată, o atenție mai mare către stările de conștiință și avem de-a face cu un proustian. D-na Papatat-Bengescu e proustiană, d. Camil Petrescu e proustian. Prin aceste formule departe de a se aduce un elogiu se refuză corectarea timbrului personal al fiecărui autor. Dar ceva mai mult, proustianismul e socotit nu ca un caz, ci ca o metodă, ca o descoperire tehnică de stânga, față de care restul rămâne perimat. Ori scriem ca Proust, ori murim! Balzac, Tolstoi, Dostoievski, depășiți! Mai rămâne ceva din Stendhal! Asemenea critică este deprimantă pentru o literatură nouă ca a noastră, pentru că*

*pe de o parte ea afirmă inutilitatea efortului față de neprevăzut și pe de altă parte ne constrânge la o gândire care nu ne este încă proprie. Căci este Proust o formulă ce poate fi imitată cu folos? Nu. El este un caz. Dacă am avea și noi îndărățul nostru câteva sute de ani de civilizație și o limbă ca aceea franceză, dacă am avea astmă și am sta închiși într-o odaie căptușită cu plută, am avea și noi acea sensibilitate a râmei sau a proteului fără ochi dar care simt lumea într-un chip pentru care noi n-avem vorbe. Metoda lui Proust derivă în chip necesar dintr-un conținut intransmisibil, dintr-o complexitate a emoțiilor anormale, dintr-un suflet devenit dureros de prea multe foi și de prea multă conștiință de sine. O analiză a nuanțelor de posesiune făcută în simplul act al contemplării unei femei dormind, iată o realitate sufletească pe care n-o poate provoca nici o metodă, într-o țară în care am părăsit de atât de puțină vreme iarba pentru a ne culca în pat. Popor nou și sănătos care de-abia acum începem să percepem viața nu ne putem impune, fără riscuri, să simțim, cu o mână încă bătătorită de sapă, fiorurile epidermei moi mișcate de sidef. Noi vom putea fi tolstoeni, balzacieni adică scriitori preocupați de sensul lumii și de forța extraordinară a omenirii, și nu vom fi încă în stare de introspecție până ce nu vom cânta bucuria de a trăi și a cunoaște. Tipul firesc de roman românesc este deocamdată acela obiectiv”<sup>13</sup>.*

Am văzut ce pare la prima vedere a însemna proustianismul în viziune călinesciană. Dar scriitorul francez poate fi într-adevăr caracterizat prin „stil copac, umbrit”, „exprimare discontinuă, voalată”, respectiv, „atenție mai mare către stările de conștiință”? Ni se pare o definire sensibil reducăționistă. De altfel, Călinescu nici nu susține că sintagmele evidențiate fac referire la scrisul lui Marcel Proust, ci la modul în care acesta a fost perceput și adaptat de către unii romancieri români. După cum am văzut, transformarea lui Proust în metodă, în tehnică îl exaspera pe criticul tentat să

11 G. Călinescu, *Opere. Publicistică, II (1933-1935)*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2006, p. 252.

12 Al. Protopopescu, *Romanul psihologic românesc*, ediția a III-a, prefată de Vasile Andru, Pitești, Editura Paralela 45, 2002, p. 49.

13 G. Călinescu, *Opere. Publicistică, II (1933-1935)*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2006, p. 131-132.

exagereze proporția unor fenomene din necesități de persuasiune. Poziția sa era vădit ostilă celor ce se grăbiseră să decreteze inactualitatea romanului realist, în condițiile existenței unui număr redus de opere de acest gen. Pe Călinescu îl deranjează fanatismul și, în general, toate psihozele doctrinare. El cerea romanului să evolueze organic, fără arderea etapelor, fără elipse structurale. În plină modernitate, intenționa hașurarea spațiului alb în literatura română al epocii clasice. Experiența romanească proustiană era considerată intransmisibilă, aceasta dezvoltându-se din anumite date pe care limba și literatura noastră nu le posedă încă. Până a se ajunge la rafinarea interiorității ultime, era necesară mai întâi cunoașterea și relevarea sensurilor lumii prin adoptarea codurilor realiste.

Călinescu nu era în nici un caz opac la noile tehnici narrative definitorii pentru romanul occidental încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea. El gândea condiția speciei în contextul strict al literaturii române, în dependență de toți factorii restrictivi și limitativi existenți în mod obiectiv. Într-un articol din 1934 dovedea flexibilitate totală, susținând că definirea speciei cu ajutorul unor parametri preciși se face doar din necesități didactice. Altminteri, „nu există decât teoreticește un gen strict al romanului și singura definiție ce i s-ar putea da e aceasta: scriere de dimensiuni mari, bizuită pe fapte ca elemente de documentare a conștiinței umane. [...] Romanul modern este în fond o posibilitate largă pentru scriitor de a-și exprima sufletul în integralitatea lui. Nicio graniță și nicio condiție nu i se pot pune afară de aceea, de la sine înțeleasă, a calității literare”<sup>14</sup>.

În ciuda naturii sale proteice, romanul nu dezvoltă însă foarte multe subiecte. Procedând la o esențializare a experienței romanești universale, Călinescu este în măsură să numească doar câteva: istoria

tânărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viață, subordonând toate afecțiunile acestei pasiuni; istoria ambițiosului idealist, în stare de toate înfrângerile pentru glorie, putând oscila între ratare grandilocventă și geniul posac; istoria femeii nesatisfăcute, căzând la maturitate în dezordinea pasiunii romantice; istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugându-și viața și familia în experiențe erotice tardive; istoria bărbatului sau a femeii, care neizbutiți ei înșiși în viață își revărsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria lor progenitură; romanul incapacității de adaptare, care nu duce la lirism, ci la invidie<sup>15</sup>.

După șase ani de la apariția comentariului prilejuit de volumul *Patul lui Procust*, G. Călinescu publică articolul *Camil Petrescu, teoretician al romanului*, o reconfirmare fermă a antioptiunii sale de fond. Criticul comentează articolele *De ce nu avem roman?* (1927), respectiv, *Noua structură și opera lui Marcel Proust* (1935). Multe dintre raționamentele camilpetresciene apar demontate și ridiculizate pe nedrept, printr-o reducere la sofism vizibil forțată. Referindu-se la primul text – din care citează fără economie – Călinescu respinge cu argumente surprinzător de nepotrivite tezele sincronismului formulate de E. Lovinescu și Camil Petrescu, fără a încerca să distingă între nuanțele ce-i fixează pe aceștia în poziții divergente. Cu abilitatea-i recunoscută de polemist, criticul dislocă și regizează afirmațiile supuse analizei, astfel încât acestea să pară într-adevăr lipsite de logică și adevăr: „Ecuatiile astea, țaran = om rudimentar, orășean = ființă complexă, dovedesc o judecată falsă și un snobism caracteristic nației noastre de rurali. Căci, dacă burghezul e complex față de țaran, atunci aristocratul, om cu sânge vechi și educație aleasă, trebuie să atingă capătul de sus al complicității”<sup>16</sup>. Necesitatea înnoirii speciei romanești susținută de

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 698-699.

<sup>15</sup> G. Călinescu, *Opere. Publicistică, III (1936-1938)*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2007, p. 1479.

<sup>16</sup> G. Călinescu, *Opere. Publicistică, IV (1939)*, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă, 2007, p. 84.

Camil Petrescu avea o cu totul altă motivație decât cea evidențiată de Călinescu, iar reacția autorului articolului incriminat viza, de fapt, clișeizarea unor formule narative, stagnarea lor într-un proiect epuizat.

Al doilea articol al lui Camil Petrescu îi impune criticului mult mai mult respect. Deși poziția acestuia este în continuare contestată, nu mai persistă atitudinea condescendentă, foarte vizibilă cu doar câteva rânduri mai sus. În analiza eseului din 1935, observațiile pertinente coexistă în mod paradoxal cu argumentele improprii și raționamentele contradictorii. După ce îi creionează omului Camil Petrescu un admirabil portret, Călinescu încearcă să respingă ideea conform căreia, romanul trebuie să fie sincron filosofiei și științei. Argumentul său nu este însă deloc convingător: „Oare geniul e condiționat de cunoașterea progreselor științelor și filosofiei? Creațiunea literară e un fapt natural ca și nașterea unui prunc, și cine oare va obiecta că pruncul nu e conformat după ultimele progrese ale filosofiei și ale științei?”<sup>17</sup>. Mai departe, criticul își continuă demonstrația, contrazicându-se vizibil, chiar în clipa în care vrea să deconspire o vinovată confuzie : „Literatura, zice d-l Camil Petrescu, e în legătură cu psihologia, psihologia e în legătură cu filosofia, ergo romancierul se cade să cunoască filosofia. Ce mare sofism prin confuzie de noțiuni! Literatura nu e în legătură cu psihologia, ci cu sufletul uman. Sufletul e veșnic același, cunoașterea științifică înaintază. Ar fi ciudat ca o dată cu schimbarea filosofiei să se schimbe și datele psihologiei, adică sufletul uman și eroii lui Balzac să rămână anacronici”<sup>18</sup>. Deci, mai întâi se susține că literatura e în relație cu sufletul uman, nu cu psihologia, pentru ca mai apoi să pună semnul egal între psihologie și suflet. În plus, Camil Petrescu nu a produs raționamentul în forma expusă de Călinescu și nu a susținut niciodată că „sufletul” ar fi sau ar putea

deveni anacronic. A demonstrat doar metamorfoza metodelor de cunoaștere, de explorare a acestuia cu vizibile consecințe în zona creației epice – parte integrantă a unei noi structuri culturale.

Este combătută cu argumente credința că raționaliștii nu observă realitatea, ci doar ideea lor despre realitate, nu analizează sufletul concret, fenomenal, ci preferă să rămână în zona abstractă a *tipurilor* și *caracterelor*: „Tipizarea, caracterizarea sunt atitudini de observație permanente, care nu au de-a face cu nicio filozofie. Nici când nu a putut scăpa omului că viața sufletească se înfățișează ca un tot coerent și că afinitățile între indivizi pe temeiul organizării interioare duc la un număr limitat de modalități. Nu trebuie să fii moralist leibnizian ca să vezi că pe lume sunt rase, popoare, oameni buni, oameni răi, ambițioși și apatici, zgârciți și risipitori. Ba chiar am fi îndreptățiți să zicem că numai categoriile sunt reale, indivizii fiind simple aparențe ale tipurilor. Dacă n-ar fi această încredere în uniformitate, n-ar exista cunoscătorul de oameni. Trebuie oare atâta filozofie pentru asta?”<sup>19</sup>. Adoptând poziția caracterologiei clasiciste, criticul nici nu putea să privească altfel lucrurile. Consecvent cu sine în problemele majore, Călinescu nu-și adaptează metoda de analiză în funcție de obiect, interpretându-l și pe autorul ciclului românesc *În căutarea timpului pierdut* prin aceeași grilă a mai sus amintitei caracterologii clasiciste: „Cât e viabil în Proust este obiectiv și organic și prin aceea clasic, deși aglomerat cu încetineală. Restul, adică trăirea concretului, a eului absolut, nu e, vai, decât un album de senzații, de impresii, de opinii, de maxime”<sup>20</sup>. Judecata călinesciană referitoare la opera scriitorului francez se aseamănă, din punctul de vedere al relevării caracterului obiectiv, cu cea propusă de Ibrăileanu în eseul *Creație și analiză*.

G. Călinescu nu se lasă păcălit de intenția lui Camil Petrescu de a-și tăgădui influența

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 90-91.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 95.



gidiană. O numește, îi recunoaște meritele dar, totodată, îi reclamă categoric limitele. Atacă practic conceptele de *anticalofilie* și *autenticitate*. Ce e stendhalian în poetica *Noii structuri* e acceptat fără prea multe rezerve. Autorul *Mănăstirii din Parma* și-a compus un jurnal exact, științific, în parte criptografic, punctele de suspensie având o anumită semnificație. Despre André Gide susține că acesta și-a publicat diversele caiete și jurnale – considerate produse spontane ale spiritului său – fără nici o preocupare artistică. Criticul afirmă, cu îndreptățire, că anticalofilia rău înțeleasă conduce spre o calofilie ostentativă, ea însăși un stil: „a fi prea vigilant și a extirpa orice organizare stilistică în frază înseamnă a realiza o manieră nouă, o convenție tot atât de aspră ca și preocuparea de frumos. Omul obișnuit folosește spontan figurile numai puțin banalizate. Un erou de roman care ar vorbi fără nicio « frumusețe » formală ar fi lipsit tocmai de autenticitate, fiindcă figura de stil banală face parte din automatismele omului comun”<sup>21</sup>.

#### *Romanul, o modalitate de cunoaștere*

Într-un articol din 1957, renunță la a mai defini genul prin intermediul unui exponent predilect și pledează pentru originalitate: „S-a pus odată întrebarea asupra « metodei » de adoptat în roman, dacă de pildă trebuie să fim « balzacieni », « stendhaliani », « tolstoeni », « proustieni ». Chestiunea mi se pare cu totul greșită. Romanul aparține câmpului artei ca și poezia, unde nimeni nu vrea să fie « eminescian », ori « macedonskian », dorind să rămână cât mai original”<sup>22</sup>. Dar această originalitate nu e posibilă și nu e de dorit în stare pură. Dimpotrivă, se pledează pentru „o cât mai mare banalitate”. Romancierul trebuie să-și comunice observațiile acceptând influența modelului apropiat naturii sale. Originalitatea nu derivă din metodă, ci din cosubstanțializarea realismului fundamental. Înseamnă „a face inteligentă și vie

aparența incoherentă pentru alții”. Criticul înțelege că experiența trebuie încifrată printr-o ficțiune stabilă de către un creator matur ce nu „vede încălțit și caută adâncimea în nori”, ci „se semnalează printr-o tulburătoare simplitate, printr-o claritate excepțională”. Romanul e o modalitate de cunoaștere. Nu reprezintă trăirea în sine, ci efigia ei. Este necesar ca scriitorul să subli-meze concretul și abstractul, durata finită și eternitatea, din acest act rezultând ficțiunea vie. Călinescu face o diferență între ceea ce se numește îndeobște roman de analiză și ceea ce presupune de fapt analiza într-o creație epică. Așadar, adevăratul roman de acest tip acela care face monografia unui sentiment, dar, în general, toate creațiile romanești trebuie să fie în chip necesar analitice: „Un roman care nu solicită, prin concret, gândirea cititorului și nu-i descoperă realitățile intime dintre fenomenele psihice e o imensă anecdotă, ce sfârșește prin a obosi. Ceea ce se caută în roman e adevărul. Scriitorul nu se exprimă în propoziții generale, însă subliniază cu roșu toate particularele încărcate de universal”<sup>23</sup>.

Așadar, toate atitudinile critice ale lui Călinescu converg spre ideea unui realism de factură clasică.

---

#### **Antonio PATRAȘ**

#### **Provocările istoriei literare**

Istoria literară, după cum ar trebui să știe oricine, poate fi înțeleasă și ca o ramură mai mult sau mai puțin privilegiată a criticii propriu-zise, având drept scop evaluarea faptului literar în diacronie, și ca o disciplină subordonată istoriei generale, care integrează esteticul/literarul într-un orizont sociocultural și al unor cauze complexe menite să explice, din perspective diverse, apariția valorilor și cristalizarea unei ierarhii axiologice acceptate prin consens drept „canonică”. Desigur, e bine să facem dintru

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>22</sup> G. Călinescu, *Reflecții mărunte asupra romanului*, în „Viața românească”, 1957, nr. 6.

<sup>23</sup> *Ibidem*.



Început distincția curentă între istoria literară (disciplină vastă, de o deconcertantă eterogenitate metodologică) și istoria literaturii, care nu e decât un gen printre altele al istoriei literare, alături de antologie, dicționar, compendiu etc. Istoria literaturii este așadar o operă de sinteză ce-și propune să înregistreze valorile potrivit unui scenariu evolutiv, cu o delimitare precisă a etapelor (criteriul periodizării pe epoci, curente, generații de creație etc.) și a succesiunii formelor literare. Acest „gen” al istoriei literare (predispus la delir mitologizant și la reverii narcisiste) a luat avânt cu precădere între 1850-1950, ca semn al conștiinței de sine a literaturilor naționale și al dorinței de afirmare într-un context mai larg, universal, pe fondul pozitivismului de sursă iluministă (tradus ideologic în romanticul crez progresist), spre a intra apoi într-un iremediabil declin, o dată cu voga structuralismului și a formalismelor de tot felul. Ulterior, neglijarea contextului și privilegierea imanenței literaturii ca text infinit au avut efecte letale asupra demersului istoriografic, resuscitat cu mult mai târziu, și atunci în forme „slabe”, impure, sensibil primenite, racordate la modelul epistemic pluralist-relativizant al postmodernității.

Însă dacă în lumea bună prestigiul istoriei literare a pălit cu mai bine de jumătate

de veac în urmă, la noi genul pare să trăiască abia acum perioada sa cea mai fastă, concomitent cu superfetația de scorneli pretins teoretizante pe marginea unui așa-zis „postmodernism autohton” – ceea ce dovedește că, psihologic, nu am depășit vârsta entuziasmului copilăresc față de faptele eroice și a admirației temătoare pentru cărțile cu cotorul gros. Ne lasă indiferenți truditorii anonimi, documentariștii, devoratorii de arhive, pe care ne-am obișnuit să-i ironizăm mecanic, înainte de a-i lăsa să vorbească și de a-i asculta cum se cade. Ce mai contează exactitatea unui citat, fastidioasa paradă bibliografică, în lipsa, de la sine presupusă, a „spiritului”? Doar critica e o formă de creație cu nimic mai prejos ca oricare alta, și de aceea nu se cuvine să cerem criticului să fie obiectiv sau prea erudit! Pentru că erudiția nu-i un scop, ci un mijloc la care, spunea marele Călinescu, un critic de vocație trebuie doar să se coboare din când în când, spre a-și verifica intuițiile. Așa se face că, luând drept literă de lege niște observații pasagere, în felul reflecțiilor personalizate adresate probabil câtorva discipoli aleși, criticii noștri au devenit, prematur, călinescieni, fără a mai consimți la necesara asceză în bibliotecă, la munca istovitoare printre mormane de fișe și tomuri grele. Nu ne mai miră, în consecință, nici inflația



de istorii ale literaturii române din ultimii ani, producții de cele mai multe ori indigeste, prin care indivizii cu pagină la gazetă speră să emuleze cu spiritul călinescian și să ajusteze canonul după bunul lor plac.

În orice caz, indiferent de valoarea opurilor în cauză, credința că un asemenea demers ar putea face canonul literaturii române e un simptom îngrijorător, ce trădează maladia voinței de putere și de autoritate absolută. După cum se știe, canonul funcționează ca un corpus organic și orice modificare survenită în structura de bază răstoarnă întreaga ierarhie (vezi cele spuse de Bloom și, mult înaintea sa, de T. S. Eliot). Or, nu criticul e în măsură să tulbure apele canonului clasic, ci scriitorul care intră ulterior în canon, inventându-și, după vorba lui Borges, precursorii. Criticul, dacă are într-adevăr stofă, nu poate decât să anticipeze asupra valorii și s-o susțină, nicidecum s-o determine (sau s-o „inventeze”, cum mai cred unii închipuiți roși de vanitate) prin propria voință. În tot ceea ce are mai bun, critica (s-a tot spus) rămâne o formă de registratură, și nu de magistratură. Nici chiar „istoria” călinesciană nu fixează, ea singură, canonul literaturii române. Și asta fiindcă valorile susținute de Călinescu nu s-au impus în conștiința publică grație autorității unui singur critic, ci prin acțiunea concertată a tuturor scriitorilor și criticilor din interbelic. Chiar dacă istoria o scriu doar învingătorii, canonul îl fac nu indivizii, ci instituțiile, prin consensul a generații întregi.

În ceea ce ne privește, nu e rău că apar astăzi multe istorii ale literaturii române. Asemenea opere de sinteză sunt absolut necesare. E regretabil doar că excesul de impresionism, pamflet și umoare a ajuns să fie prețuit drept inteligență, iar cercetarea la sursă a documentelor, informația acribioasă, drept semn de pedanterie deșartă sau, mai rău, de prostie. E normal să avem o mulțime de „istorii” ale literaturii și aproape nicio ediție critică serioasă dusă la bun sfârșit? Nu-i normal. Și lucrurile se înrăutățesc pe zi ce trece. Probabil în câțiva ani niciun tânăr isteț și dornic de afirmare nu va mai fi dispus să se înhame la o muncă de cercetare căzută de mult în dispreț.

În secolul al XIX-lea, la noi, istoria literară era un gen didactic, de utilitate strict pedagogică, care îmbina studiul limbii cu studiul literaturii, culturii și civilizației. Merită amintite ca opere de pionierat încercările lui Aron Densușianu și Alexandru Philippide, apoi mulțimea manualelor ce vor pregăti apariția sintezelor fundamentale semnate de Iorga, Ibrăileanu (cel din cursurile universitare), Lovinescu, Sextil Pușcariu, Cartoian etc. Călinescu rămâne, evident, reperul major. După război genul s-a compromis iremediabil, prin ideologizare, spre a cunoaște o târzie revivificare în zilele noastre. Mai mult însă decât istoriile literare, inevitabil „subiective”, mi se par cu adevărat utile dicționarele apărute după 1989 (menționez, pe lângă numeroase alte lucrări remarcabile, *Dicționarul <eneral al Literaturii Române*, care aud că va fi reeditat curând într-o variantă sensibil îmbunătățită), antologiile, edițiile critice etc.

Oricum, criteriile culturale rămân active în majoritatea „istoriilor” noastre celebre, dar joacă roluri diferite, de la caz la caz. Dealtfel, impuritatea genului numit „istorie literară” i-a determinat pe Welles și Warren să vorbească (în *Teoria literaturii*) despre imposibilitatea existenței acestei discipline cu statut teoretic incert, cât timp toate exemplele vizate ilustrau îmbinarea eseului critic și a monografiilor de autor (literare, dar fără perspectivă istorică) cu excursul istoriografic și culturologic (dar... neliterar). Cu toate acestea, avea dreptate Paul Cornea (merită recitit studiul domniei sale căzut pe nedrept în uitare, *Conceptul de istorie literară în cultura românească*, 1978), să afirme că impuritatea cu pricina e deosebit de fertilă, asigurând chiar vitalitatea extraordinară a „genului” (vezi și volumul recent de la Polirom, *Delimitări și ipoteze*, 2008). Pentru că, așa cum decupajul transversal în corpusul literaturii se însuflește de amprenta subiectivă a personalității istoricului literar, tot astfel tendința expansionist-creatoare a eului critic se vede confirmată de anvergura demersului hermeneutic și de obiectivitatea abstractă a metodei.

Nu-i greu de priceput de ce vedea Călinescu în istoria literară forma cea mai

complexă de critică, cu nimic însă diferită în esență de aceasta din urmă. Critica presupune și ea, ca de la sine înțeleasă, perspectiva comparativ-istorică, în intenția formulării unor judecăți de valoare credibile, pe când istoria literară trebuie văzută, la rândul ei, ca istorie de valori. Istoricul literar se recomandă, în primul rând, prin calitățile lui de critic – dar un critic rămâne critic (unul, e drept, mărunț) și fără să dea o istorie a literaturii. Istoria literară mai este apoi, cum știm, „știință inefabilă și sinteză epică”, inefabilul referindu-se, bineînțeles, la valoarea estetică (Călinescu nega, pe urmele lui Croce, existența esteticii ca știință), iar „sinteza” la factorul cultural, de context.

Dacă ar fi mers până la capăt pe linia trasată de esteticianul italian, autorul *Istoriei literaturii române de la origini până în prezent* ar fi trebuit să constate, ca o consecință firească a personalismului de sursă idealistă, decesul istoriei literare, pe motiv că marile opere, expresie a creativității geniului omenesc, sunt neînseriabile într-un scenariu evoluționist (cauzalist, organicist). Însă Călinescu eludează consecințele opțiunilor sale croceene și, în loc s-o îngroape definitiv, transformă de fapt istoria literară într-o creație *sui generis*, mitologică dar și personală, sinteză epică și roman al literaturii, operă de imaginație fulminantă, de erudiție, de expresivitate și inteligență fără egal. Ca și în alte privințe, și aici Călinescu devine sublima excepție. Deoarece, după cum știm, istoria literară e apreciată de majoritatea specialiștilor ca un domeniu distinct de critică literară, cu principii și scopuri mult diferite.

Așa vede lucrurile Paul Cornea, așa le înțelegea, ca să dau pentru simetrie numai un exemplu ilustru, Lovinescu (distincția e formulată pentru prima oară în cursul de

deschidere ținut în 1910 la Facultatea de Litere din București și publicat apoi în „Convorbiri literare”). Mentorul de la „Sburătorul” atribuie istoriei literare rolul unei investigații socioculturale a trecutului (ale cărui valori artistice nu pot fi percepute decât pe cale intelectuală, fără aportul sensibilității), criticii propriu-zise revenindu-i menirea de a selecta și ierarhiza valorile estetice (care trăiesc numai în prezent și se adresează sensibilității, fiind perceptibile intuitiv – de unde și importanța „gustului” drept criteriu de evaluare).

Conceptul lovinescian de „mutație a valorilor estetice” absolutizează însă ruptura de trecut, postulând că numai prezentul trăiește propriu-zis din punct de vedere estetic. Scriitorii moderni fiind, în principiu, „mult mai reali, mai vii, numai prin faptul consonanței sensibilității lor cu sensibilitatea noastră”, se poate afirma că, „din punctul de vedere al sensibilității și nu al valorilor teoretice”, „nu există decât literatură modernă; oricâtă ipocrizie s-ar pune în afirmarea contrarului, literatura veche nu constituie în realitate decât un obiect de studiu, de care, fără a o simți și a ne identifica cu ea, ne apropiem pe cale intelectuală”<sup>24</sup>. Așa se justifică și opțiunea pentru critica sincronă și pentru sinteza istoriografică pe orizontală, din mers, ce presupune eludarea elementelor fără legătură imediată cu valoarea estetică. Or, se cuvine să nu uităm că esteticul nu e o valoare autonomă, ci (spune tot Lovinescu) una relațională, de vreme ce se află determinat/ „limitat” de timp, spațiu cultural și „rasă”, cum și de variațiile percepției individuale<sup>25</sup>.

Prin urmare, departe de a absolutiza valoarea estetică, autorul *Istoriei civilizației române moderne* o coboară în orizontul îngust al psihologiei, până la nivelul atomizat al individualului, evaluând-o de fapt

24 E. Lovinescu, *Mutația valorilor estetice*, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, ediție de Z. Ornea, 1981, p. 329.

25 *Ibidem*, p. 287: „arta este o creație a spiritului omenesc și ca orice creație a sa este în funcție de om; după cum el este împlântat în timp, spațiu și cauzalitate, arta este împlântată în același timp, spațiu și cauzalitate”. De aceea, „estetica științifică a frumosului privit în universalitatea lui e cu neputință, în timp ce o istorie a esteticii, adică a variației sentimentului estetic, este nu numai cu putință, dar și singura cale indicată pentru a percepe, pe cale intelectuală de altfel, diferitele forme în care s-a realizat” (*ibidem*, p. 264).

indirect, ca expresie a unui complex de factori socioculturali<sup>26</sup>. Dar, fiind expresia unei psihologii individuale cu rădăcini într-un etnos specific, circumscris culturii tradiționale, esteticul se emancipează de cultural printr-un proces lent, antrenat de interdependența vieții contemporane, care pune culturile în contact. Pe de altă parte, procesul emancipării esteticului (expresie a individualului) de cultural (expresie a sufletului colectiv, a creativității rasei) coincide chiar cu nașterea civilizației române moderne, care s-a format mai întâi prin imitație, și apoi prin diferențiere. Imitând modelele străine prestigioase, creatorul individual izbutește finalmente să exprime în forme noi sufletul colectiv al rasei („fondul”), căruia îi conferă ulterior demnitatea unei realități distincte, de indiscutabilă originalitate.

Iată cum, în ciuda tuturor declarațiilor de principii, în practică Lovinescu se află de aceeași parte a baricadei cu Ibrăileanu, mai ales prin interesul acordat psihologiei creației (valorificată prin sugestii freudiene și schopenhaueriene) și sociologiei recepțării (ce a dus la formularea teoriei despre mutația valorilor estetice): el găsește rădăcinile esteticului în factorul cultural și în psihologia rasei, conciliind astfel pe Maiorescu (care ținea la disocierea esteticului de celelalte valori, dar de pe poziția desuetă a idealismului filozofic) cu Gherea (adevăratul precursor al criticii moderne, de esență analitică, și nu „judecătorească”).

Apoi, dacă Iorga culturalizează esteticul, citind literatura epocii sale ca pe o expresie a decadenței (în acord cu viziunea sa paseist-organicistă), dacă G. Călinescu estetizează culturalul, citind literatura trecutului dinspre cea a prezentului, cu ochiul vânătorului de valori literare („divinului” critic îi datorăm abordarea sistematică a literaturii vechi din unghi strict estetic, și tot lui, sugestiva analogie a desprinderii esteticului din cultural asemeni statuii din blocul de marmură) – numai „istoria” lovinesciană pleacă teoretic de la premisa disocierii

esteticului (expresie a psihologiei individuale) de cultural, pe modelul segregării complete și a mutației revoluționare (ce se opune modelului evoluționist-organicist) prin imitație și sincronizarea cu Occidentul. Dar nici Lovinescu nu scoate esteticul complet din orizontul determinărilor culturale. Pe aceleași urme vor merge și Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu (în *Istoria literaturii române moderne*) și Negoiescu. Modelul organicist s-a dovedit însă mai prestigios, tulburând apele mult timp după Călinescu.

În fapt, esteticul nu se găsește în stare pură decât la analiza în retortă. Altminteri, el intră în conjuncție cu alte valori, care constituie însăși substanța literaturii. Se poate face, evident, istoria internă a formelor literare, istoria unui gen sau altul. Însă orizontul actual de receptare impune o atenție sporită acordată factorilor cu care intră literatura în contact, mijloacelor alternative de comunicare ce modelează în alt chip experiența estetică. Un lucru e clar ca lumina zilei: criteriul estetic pur nu mai este funcțional (și nu cred că a fost vreodată – a se vedea cele scrise mai sus).

Ca să dau un exemplu concret, Nicolae Manolescu, spre exemplu, îl omite pe Caracostea și minimalizează rolul criticii universitare în genere (e totuși greu de înțeles cum poți să-l treci pe Adrian Marino „printre alții”) din simplul motiv că domnia-sa ține să se revendice de la tradiția foiletonistică, a criticii de întâmpinare, care pariază totul pe gust și pe intuiție, într-un dispreț suveran față de „metodă”. În schimb, cu toate că în epistolele către Rosetti emite o serie de caracterizări infamante despre omul Caracostea (în varianta de alint amical: „Cacaprostea”), lui Călinescu năduful nu-i întunecă judecata și în *Istorie...* autorul studiilor capitale despre creativitatea eminesciană își află locul binemeritat.

Din păcate, tradiția criticii universitare din interbelic a fost la noi îngropată de inflația impresionismului girat de nume mari, de

26 *Ibidem*, p. 272: „plăcerea estetică mai variază nu numai de la rasă la rasă, de la epocă la epocă, ci și de la individ la individ, în sânul aceluiași popor și aceleiași epoci”. Drept urmare, „estetica se pulverizează, în principiu, în tot atâtea estetice câți indivizi sunt”.

la Lovinescu la Nicolae Manolescu. Prin urmare, deși Caracostea practica o foarte modernă critică genetică, fiind la curent cu teoriile formalistilor ruși; deși Mihail Dragomirescu, autorul unei originale opere teoretice, era invitat alături de Croce și de alte somități academice la congresele internaționale de estetică și literatură comparată; deși Liviu Rusu obținea doctoratul la Sorbona cu un foarte ingenios studiu despre creația artistică (apreciat, spre exemplu, de Cesare Pavese, care-l menționează în jurnal) – memoria colectivă nu a reținut decât o sumă de anecdote menite a evidenția lipsa de intuiție și de gust a acestor universitari fără organ pentru critica de întâmpinare. Ce mai știm, bunăoară, azi, despre Mihail Dragomirescu? Că era ridicol când exalta drept capodoperă banala producție eminesciană *Somnoroase pășărele*? Că amicul Caragiale, aproximându-i alura de om robust și bine hrănit, îl trimitea înapoi la coarnele plugului? Și percepția aceasta ridicolă pare să se perpetueze la nesfârșit, cu toate că au început să apară și studiile serioase (menționez doar cartea Ioanei Bot despre Caracostea și cea, mai recentă, a lui Adrian Tudurachi despre Mihail Dragomirescu). Dar atâta timp cât preținșii făuritori de canon continuă să ignore astfel de cărți, nu ne rămâne decât să privim neputincioși la perpetuarea improvizațiilor nesperioase, servite publicului larg drept opere cu pretenții de sinteză, vai!, monumentală.

În altă ordine de idei, contestatarii ierarhiilor de ieri nu pot intra în canon decât dovedind prin ceea ce scriu că i-au întrecut sau măcar că i-au ajuns din urmă pe antecesorii. Or, până una alta, tinerii ar face mai bine să scrie, și nu să conteste. Prezentul trebuie judecat cu o grilă severă și dreaptă, fără complicități interesate, și având mereu sub ochi drept termen de comparație blamatele valori tradiționale. Și, normal, e de dorit ca perspectiva axiologică să aibă la bază aceleași principii de evaluare, să fie flexibilă, dar nu subordonată factorului subiectiv, domniei bunului plac. De pildă, postulatul că există tot atâtea perspective axiologice câți autori de istorii ale literaturii pleacă, am impresia, dintr-o greșită inter-

pretare a binecunoscutei afirmații călinesciene potrivit căreia istoria literaturii trebuie să fie opera unui singur autor, și nu a unui „colectiv”. Greșeala constă în lectura *à la lettre*, care atribuie personalității singulare a criticului care scrie istoria unei literaturi o notă relativizantă, meschin subiectivă, sinonimă cu bunul plac, nuanță pe care Călinescu nu o avea în vedere. În viziunea sa, istoricul literar trebuie să devină un creator anonim și să dispară, precum Meșterul Manole, în propria operă. Acesta e de fapt sensul clasicismului vizat obsesiv de genialul critic: un sens obiectiv al subiectivității. Pentru că nu autorul e cel chemat să-și legitimeze opera, ci opera e cea care-l legitimează și-i conferă sau îi retrage autoritatea. Canonul va reține, deci, și numele unor astfel de critici.

---

**Alex GOLDIȘ**

### **„Modalitățile” literaturii față cu realismul socialist. Un război de tranșee**

Critica de la începutul deceniului al șaptelea a rămas marcată de ofensiva violentă a cărții lui Crohmălniceanu care închidea, practic, toate dezbaterele și firavlele semne de reformism de după Primul Congres al Scriitorilor Români. Pentru *realismul socialist* (1960) a însemnat sfârșitul iluziei că lucrurile începeau să intre într-un curs normal, făcându-i pe cei mai mulți scriitori să-și sporească prudența. N-aș spune totuși că perioada e fără câștiguri pentru discursul critic, cu toate că acestea au fost stimulate, dar și supravegheate din umbră de sistem.

Dacă despre o liberalizare propriu-zisă e exagerat să se vorbească până în a doua jumătate a deceniului, câteva mișcări subterane pot fi identificate cu destulă precizie. Cert e că, deși pare că nu s-a petrecut vreo schimbare spectaculoasă, până în 1965 sintagma de „realism socialist” dispărea ca prin minune din limbajul criticii.



Două sunt evenimentele politice care stau la baza sensibilei dezlegări la limbă a criticilor din această perioadă. Primul, citat de aproape toți participanții la dezbateri, e legat de precizarea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej (Congresul al III-lea al PMR, ianuarie 1961) – în redarea fără îndoială fidelă a lui Dumitru Micu – că „dușmanul de clasă a fost răpus și anumite rămășițe ale claselor din trecut nu mai pot opune o opoziție serioasă. Principalul sector al luptei de clasă a devenit domeniul ideologic. Se pune problema ca socialismul, ca ideologie, să pătrundă tot mai adânc în viața intimă a oamenilor”<sup>27</sup>. Al doilea eveniment cu semnificații majore e conferința pe țară a Uniunii Scriitorilor din noiembrie 1961, ce stabilea, prin articole-decret (semnate de Paul Georgescu, S. Damian și tânărul Matei Călinescu) că „se poartă în prezent prea puține discuții polemice asupra literaturii, că lupta de

opinii în critică e de multe ori formală” sau că, dată fiind „specializarea” criticilor din ultima vreme, cu „individualități bine conturate”, critica a devenit și ea „o creație”<sup>28</sup>.

Poziția oficială a creat, așadar, un mic culoar de dezbateri tinerei generații de critici lansate la începutul deceniului, care pregătea aproape o schimbare de ștafetă. Deși plătesc fiecare tribut limbajului realist socialist, debutanții care umplu coloanele celor mai importante publicații în anii 1961-1963 (Eugen Simion, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu, G. Dimisianu, Domițian Cesereanu, Adriana Iliescu, Mircea Tomuș sau George Gană) vor juca un rol important în declșezarea criticii românești. Într-un fel, predarea de ștafetă e generală întrucât, după cum observă Eugen Simion într-o anchetă, tinerii critici „s-au format odată cu poezii, prozatorii și dramaturgii tineri au scris despre cărțile lor și, într-o bună măsură, au reușit să atragă atenția asupra originalității acestui fenomen în literatura actuală”<sup>29</sup>. Debutază în același timp cu criticii enumerați mai sus Nichita Stănescu, Ion Gheorghe, Cezar Baltag, Ilie Constantin, Grigore Hagiu sau prozatorii D. R. Popescu, Fănuș Neagu, Nicolae Velea, Vasile Rebreaanu, Nicolae Țic. În primă fază, așadar, înnoirea discursului critic e inextricabil legată de înnoirea literaturii propriu-zise. Căci, pentru a-și construi un limbaj eliberat de stereotipii, tinerii critici aveau nevoie de o literatură neconvențională pe care să-l aplice. După aproape două decenii de realism socialist, istoria literară era, încă, la începutul anilor ‘60, un teren minat, în care puteau fi strecurate cu greu interpretări înnoitoare. Dacă în anii ‘50 singura cale de scăpare pentru critic (demascată, însă, cu promptitudine) era evaziunea în istoria literară, la începutul deceniului șapte, când gestionarii moștenirii marxist-leniniste puseseră „ordine” în rafturile literaturii române, doar asupra prezentului – încă neașezat

27 Dumitru Micu, *Sarcinile criticii literare. Etapa actuală a dezvoltării prozei noastre*, în „Gazeta literară”, anul VIII, nr. 13 (367), joi, 23 martie, 1961, p. 6.

28 Paul Georgescu, S. Damian, Matei Călinescu, *Critica literară și actualitatea*, în „Gazeta literară”, anul VIII, nr. 50 (404), joi, 7 decembrie, 1961, p. 1, 6.

29 Eugen Simion, *Criticii despre critică*, în „Gazeta literară”, Anul IX, nr. 2 (409), joi, 11 ianuarie, 1962, p. 4-5.

în tipare fixe – erau posibile, răzleț, păreri care nu intră vizibil în rețetarul marxist. Astfel încât se poate conchide că la începutul anilor '60 se stabilește o relație dacă nu morală (ar fi prea mult spus), măcar intrinsec-profesională între tinerii debutanți: discursul critic nuanțat, eliberat de stereotipiile realist socialiste, depindea, la urma urmei, de calitatea noilor poeți și prozatori. E punctul zero al nașterii solidarității, menținute de-a lungul întregii literaturi de sub comunism și pierdute după Decembrie '89, dintre critici și scriitori.

Deși fără prea multe derapaje de la linia oficială, anii 1961-1964 găzduiesc o discuție despre „modalitățile” artistice care antrenează toată literatura actuală, cu consecințe importante asupra modificării discursului critic. Odată cu sloganul cel mai cunoscut al acestei perioade, acela că „metoda realismului socialist e fertilă dezvoltării unor varietăți de modalități și stiluri pe baza concepției filozofico-estetice comune”<sup>30</sup>, devine evidentă translația dinspre discutarea ideii în literatură către discutarea perspectivei prin care aceasta se transmite. Evident, „modalitatea”, așa cum i se spune în epocă, e o variațiune a acelei „metode de creație” vehiculate în deceniul trecut, însă ea va deriva, nu fără greutate, în discuția despre „specificitate”, despre „stil”, sau despre „universul” unui autor. Deși taberele nu sunt clar împărțite, câțiva dintre tinerii critici, oricât de prudenți (mulți dintre ei semnează și rapoarte oficiale sau studii realist-socialiste – e o iluzie că vreun debutant din această perioadă n-a făcut compromisuri), încearcă să refacă, într-un fel, un set de norme estetice ale evaluării.

În articole de sinteză precum *Lirismul autentic și maniera*<sup>31</sup>, *Judecata de valoare și rolul educativ al criticii literare*<sup>32</sup>, *Universul poetic și diversitatea stilurilor*<sup>33</sup> sau *Originalitatea gândirii critice*<sup>34</sup>, multe dintre ele stimulate artificial („Scânteia” dicta periodic câte o dezbatere despre proză sau despre poezie), poziția lui Matei Călinescu prinde relief în epocă. Postulând „judecarea operei literare mai mult în funcție de obiectul ei” și insistând asupra „temperamentului poetic” sau a „modului de manifestare senzorială a poeziei”<sup>35</sup>, Matei Călinescu va stârni o mică dispută critică în care i se alătură Mihail Petroveanu<sup>36</sup>, în timp ce Ion Lungu consideră că „nu tipul de manifestare senzorială sau temperamentală a scriitorului este determinant pentru conținutul și valoarea creației sale, ci modul său de viață, interesele și poziția sa de clasă”<sup>37</sup>. După amintita Conferință a III-a a PMR, cei mai dezghețați dintre critici pot milita pentru o anumită liberalizare folosindu-se strategic de cuvintele lui Dej însuși. Lui D. Petrescu, de pildă, care nu respectă într-o cronică din „Viața românească” „specificitatea” romanului *Ultimul batalion* (I. Ludo), tânărul comentator al „Gazetei literare” îi poate replica oricând „că pledând pentru nou, criticul trebuie totodată să combată, în numele majorității cititorilor de azi, asemenea rămășițe ale unei mentalități învechite și greșite”<sup>38</sup>.

Împreună cu Eugen Simion (cei doi se susțin reciproc în articole), Matei Călinescu va încerca, fără mari ecouri deocamdată, să reabiliteze ideea de „univers poetic” introducând-o în circuitul limbajului critic așa cum o consacrase G. Călinescu: „Operăm în mod curent cu un concept ca acela de «uni-

30 Paul Georgescu și Matei Călinescu, *Probleme ale poeziei actuale*, în „Gazeta literară”, anul VIII, nr. 46 (400), joi, 9 noiembrie, 1961, p. 1, 6.

31 Matei Călinescu, *Lirismul autentic și maniera* în „Gazeta literară”, Anul VIII, nr. 24-25, 8 iunie, 15 iunie, 1961.

32 Idem, *Judecata de valoare și rolul educativ al criticii literare*, în „Gazeta literară”, anul VIII, nr. 15 (369), joi, 6 aprilie, 1961, p. 1, 3.

33 Idem, *Universul poetic și diversitatea stilurilor*, în „Gazeta literară”, anul X, nr. 462, nr. 3, joi, 17 ianuarie, 1963.

34 Idem, *Originalitatea gândirii critice*, în „Gazeta literară”, anul X, nr. 23 (482), joi, 6 iunie, 1963.

35 Idem, *Lirismul autentic și maniera*, p. 7.

36 Mihail Petroveanu, *Criticii despre critică*, în „Gazeta literară”, anul IX, nr. 3(410), joi, 18 ianuarie, 1962, p. 4.

37 Ion Lungu, *Criticii despre critică*, în „Gazeta literară”, anul IX, nr. 2 (409), joi, 11 ianuarie, 1962, p. 5.

38 Matei Călinescu, *Judecata de valoare și rolul educativ al criticii literare*, în loc. cit., p.3.

vers poetic», la a cărei definire, în forma sa specifică pentru critica românească, o contribuție de mare originalitate a adus G. Călinescu. E de fapt o metaforă critică, în care se cristalizează o întreagă concepție despre poezie. Disocierea implicațiilor, scoaterea lor la lumină, oferă nebănuite direcții și perspective în studiul fenomenului liric<sup>39</sup>. Într-un context în care se sublinia încă destul de apăsător poziția de clasă a artistului sau dependența operei de realitate, sintagma călinesciană era singura modalitate la îndemână de a numi individualitatea unui poet sau de a trimite la raportul nonmimetic al artei, dacă ținem cont de faptul că la începutul anului 1963 niciunul dintre criticii specifici literaturii – din istoria noastră sau de aiurea – nu puteau fi citați sau aprobați fără dificultate. Situația privilegiată a lui Călinescu în actualitate l-a făcut referința principală în avansarea câtorva precepte estetice contrare marxism-leninismului. Că tehnica sondării universului poetic începe să prindă rădăcini în interpretare rezultă și din nemulțumirea – greu de explicat altfel decât prin rațiuni de concurență în breaslă – lui Marin Sorescu cu privire la „pretenția” tinerilor critici de a descoperi în creațiile lui Nichita Stănescu, Cezar Baltag sau Ilie Constantin, „după frecvența unor epitețe sau metafore, sisteme filozofice și estetice încheiate”<sup>40</sup>.

Pe aceeași lungime de undă cu Matei Călinescu, Eugen Simion vorbește convingător despre universul poetic și despre eroarea de a aprecia o operă literară „nu din punct de vedere al realizării, ci al intențiilor ei”<sup>41</sup>. Călinesciană e, în articolul *Delimitări în critica poeziei*, și sugestia refacerii din interior a universului operei. Departate de a rămâne un

ideolog exterior, care inventariază ideile textului, „criticul adevărat – scrie Simion – pătrunde în universul poeziei, recompune mecanismul imaginii, împrumută ceva din stilul autorului studiat pentru a-l face mai bine înțeles și pentru a sugera, atât cât este cu putință, cu mijloacele criticii, atmosfera creației”<sup>42</sup>.

Din păcate, însă, opiniile teoretice ale lui Eugen Simion sau Matei Călinescu sunt departe de a putea fi puse în practică, întrucât fideli politicieni literari de stat reacționează prompt, speriați de ideea că tinerii critici ar putea adopta criterii imanente în evaluarea literaturii. Mihai Novicov, unul dintre puținii staliști care nu se dezminț nici în deceniul al șaptelea, constată că, deși „ne ridicăm împotriva procedurii (din fericire din ce în ce mai rar) de a întemeia analiza nu pe ceea ce a vrut să realizeze și ce a realizat autorul, ci pe ceea ce crede criticul că ar fi trebuit să facă autorul [...], mult mai des însă se întâmplă invers: criticul raportează opera numai la intenția autorului și desconsideră criteriile obiective”<sup>43</sup>. Ținta e tânărul G. Dimisianu, un critic care afirmase și el, în spiritul celor menționați mai sus, necesitatea de a pătrunde în straturile de profunzime ale creației, prins acum de Novicov că „vorbește doar în treacăt despre prezentul socialist” când discută cartea lui Horia Zilieru, *Florile cornului tânăr*. Cu credința că „sociologismul vulgar este mort și nu va învia”, Dumitru Micu e la fel de prompt în a-și manifesta îngrijorarea față de tendința tacită de părăsire a „albiei socialist realiste” sau față de „neglijarea fenomenelor de viață ce au servit drept izvor unor opere”, în favoarea unor metode noi de analiză<sup>44</sup>.

39 Idem, *Universul poetic și diversitatea stilurilor*, în „Gazeta literară”, anul X, nr. 462, nr. 3, joi, 17 ianuarie, 1963.

40 Marin Sorescu, *Critica literară și tinerii scriitori*, în „Gazeta literară”, anul X, nr. 8 (467), joi, 21 februarie 1963, p. 1, 7.

41 Eugen Simion, *Universul poeziei și critica literară*, în „Gazeta literară”, joi, 3 ianuarie 1963, anul X, nr. 460 (1).

42 Eugen Simion, *Delimitări în critica poeziei*, în „Gazeta literară”, joi, 22 noiembrie, 1962, anul IX, nr. 454 (47).

43 Mihai Novicov, *Criteriul confruntării cu viața în critica literară*, în „Gazeta literară”, anul IX, nr. 9 (416), joi, 1 martie 1962, p. 1, 2.

44 „Fără a forța nota, se poate afirma că nici «specialiștii», scriitorii și criticii, nu prea au de profitat dintr-un articol în care sunt analizate în sine compoziția, ritmul desfășurării acțiunii, dozajul de elemente vizuale și auditive, luminozitatea sau caracterul sumbru al viziunii poetice”. (Dumitru Micu, *Caracterul publicistic al criticii*, în „Gazeta literară”, anul IX, nr. 421, joi, 5 aprilie 1962, p. 6).



De altfel, după retorica „liberalizatoare” a lui Dej, înseși regulile represiei realist socialiste se modifică vizibil. Noul dogmatism nu va mai lupta fățiș contra fragilelor încercări de dedogmatizare, ci va mima, el însuși, deschiderea și „obiectivitatea”, fără să ezite însă în sancționarea inițiativelor care amenință ordinea realist socialistă. Pentru a camufla într-o masă amorfă puținene intenții liberalizatoare reale, se creează, prin diversiunea dezbaterii, impresia că toți actorii literaturii din prima jumătate a deceniului al șaptelea luptă în fond pentru aceleași înnoire și liberalizare, dar cu mijloace și metode diferite. Mai degrabă decât căi de soluționare a problemelor, dezbaterile din această perioadă au fost proiectate pentru a opaciza și a alinia, mimând intenția de clarificare și de diversitate. Decât să mai declanșeze campanii violente împotriva unor sintagme sau propoziții neînregimentate (de atitudini sau de opinii contrare nu poate fi vorba), noii dogmatici preferă să le asimileze din mers, înecându-le într-un noian de clișee. Specializată în colecționarea opiniilor reductibile la un numitor comun, „dezbateră” devine cel mai pervers mijloc de control.

Fără a avea intenții disidente (cei mai mulți debutează conformist), generația de scriitori răsărită în jurul anului 1960 arboresc o diversitate îngrijorătoare a stilurilor și a vocilor. Ceea ce e și mai grav în ochii ideologilor de stat, critica tânără pare să ia prea în serios această diversitate, fiind tot mai atentă la procedee și la tehnici, în defavoarea mesajului și a realității din spatele textelor. Marea dezbateră despre legătura dintre modalități și concepția ideologică nu e decât rodul îngrijorării oficialităților că, tot mai conștientă de propriile procedee, literatura ar putea câștiga independență față de misiunea socială. Numeroasele discuții despre proză organizate de „Gazeta literară” în 1963-1964 încearcă să refacă tocmai această legătură, pe cale de a se pierde, dintre compoziția – tot mai complicată – și tematica politică a noilor opere.

Apariția unor prozatori precum D.R. Popescu, Fănuș Neagu, Ștefan Bănuțescu sau N. Velea stârnise deja câteva disensiuni între opiniile critice. Cornel Regman, N. Ciobanu, Al. Căprariu sau Marin Bucur îi taxează pe tinerii prozatori drept extravaganți, eretici, „ciudați”, depășind limitele realismului acceptabil, în timp ce Eugen Simion, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu sau G. Dimisianu îi întâmpină cu entuziasm. Simptomatică e campania lui Cornel Regman din „Luceafărul” împotriva tendințelor novatoare ale întregii generații de scriitori, – poeți, prozatori și critici deopotrivă –, contracarată fin și constant de-a lungul întregului an 1963 de Matei Călinescu. Acuzației primului că poeziile sunt atrași de „o tendință spre lirismul filozofic” și că proza vădește „o orientare care iese din sfera realismului, care ignoră principiul veridicității, al tipicului” sau o „atracție pentru psihologiile singulare, goană după efecte bizare, complacere în pitoresc, tendință de a complica artificial relațiile dintre personaje și realitate”, tânărul cronicar al „Gazetei literare” îi răspunde prudent, dar ferm, prin formularea unui concept specific. Ar fi vorba, în operele cele mai actuale, de „un realism adânc, pregnant, puternic individualizat artistic, singurul în măsură să asigure reflectarea adecvată a fenomenelor etice, psihologice, sociale atât de complexe, specifice vieții socialiste”<sup>45</sup>. Balanța oficială înclină, însă, deocamdată, de partea lui Regman, căci din raportul despre „presa literară și problemele creației” prilejuit de plenara lărgită a Comitetului Uniunii Scriitorilor la împlinirea a doi ani de la Conferința pe țară a scriitorilor aflăm că M. Călinescu „i-a răspuns insuficient de argumentat în «Gazeta literară»” sau că D.R. Popescu și N. Velea se îndepărtează, într-adevăr, de „principiul oglindirii veridice a societății”<sup>46</sup>.

Afectând înțelegerea față de mutațiile literare, același Novicov va semna cu destulă precizie pericolul autonomizării celor care vorbesc mai mult despre modalitățile

45 Matei Călinescu, *Judecata de valoare și generalizarea*, în „Gazeta literară”, anul X, nr. 38 (497), joi, 19 septembrie 1963, p. 2, 6.

46 *Presa literară și problemele creației*, în „Gazeta literară”, Anul X, nr. 48 (506), 28 noiembrie 1963, p. 4-5.

noii literaturi și prea puțin despre felul în care acestea se adaptează la ideile socialiste: „Pornind de la ideea, în fond justă, că literatura realist-socialistă ca oglindire a unei realități în neconținută transformare revoluționară, este prin natura ei o literatură ce se înnoiește mereu, o literatură în care sunt puternic stimulate căutările și experimentele de tot felul, s-ar părea că unii critici justifică atitudinea pur constatativă susținând că datoria lor s-ar reduce la catalogarea «modalităților» și aprecierea rezultatelor obținute. Nu este greu de văzut că o atare părere nu ține seama de criteriile esteticii marxist-leniniste privitoare la relațiile dintre conținut și formă [...]. Confruntarea cu realitatea literară ne duce la concluzia că problema «modalității», a alegerii ei, nu este deloc neutră în raport cu conținutul ideologic al operei literare”<sup>47</sup>. Rezultatul? Câteva lungi și anevoioase dezbateri în lunile următoare care vizează, toate, descompunerea raportului foarte complicat dintre ideologie și perspectiva scriitorului. Pozițiile și opiniile se vor amesteca până aproape de indistinție, întrucât dogmaticii vor continua să mimeze deschiderea, în timp ce susținătorii literaturii tinere vor fi obligați – după severa tragere de mână oficială – la o anumită precauție. Ceea ce rezultă din această situație nu e o luptă corp la corp, ci mai degrabă un prudent război de tranșee, în care fiecare tabără rămâne în expectativă, conștientă că ieșirea la atac ar putea echivala cu pierderea poziției câștigate până atunci. Disputele despre „modalități” sunt stârnite de proza „excentrică” a tinerilor, dar și de ecourile modernismului (Thomas Mann, Marcel Proust, Franz Kafka, Eugen Ionescu, Samuel Beckett) și ale Noului Roman francez, tot mai greu de ocolit în deceniul șapte chiar și într-un circuit destul de închis ca al nostru. Diversitatea și excentricitatea formulei amenințau să pună în umbră conținutul socialist, astfel încât normarea acestei relații devine prioritară pe agenda literaților de stat. În timp ce „teo-

reticienii” realismului socialist din anii ‘50 investigau raportul dintre ideologie și conținutul operei de artă (forma ieșea total din discuție pentru că nu era admisă decât una), aici, interesul se mută pe ecuația, infinit mai complicată, dintre ideologia, conținutul și forma operei literare. Dacă pentru diversitate – ideologii își dăduseră seama destul de repede atât la noi, cât și la sovietici, că o literatură monotonă n-avea succes propagandistic – se dăduse într-un fel liber forme artistice (sigur, atâta timp cât conținutul era respectat), acum se impunea tabularizarea ei foarte strictă.

Dintre „modalitățile” intrate în vizorul criticilor realist-socialiști, cea mai importantă – purtătoare, adică, de sarcini ideologice maxime – este aceea a problemei autorului și a perspectivei narative. Dacă romanul realist socialist era construit pe convenția omniscienței (atotputerii) unei „voci” care trasa direcții sau indica nuanțele de interpretare, în momentul în care acesta e detronat, comandamentul și „mesajul” textului devine, el însuși, difuz. A cui perspectivă trebuie crezută și urmată în momentul în care se cedează inițiativă personajelor? Ce fel de personaje sunt demne de a deveni „reflectorii” astfel încât ideologia socialistă să nu aibă de suferit? Pericolul pierderii unghiului de vedere privilegiat, diagnosticat drept „o criză a puterii în romanul modern”, e enunțat cu claritate de Ov. S. Crohmălniceanu: „Există tendința ca sub pretextul introducerii unei perspective neprivilegiate (așa cum o dă viața de fiecare zi) în roman să se aleagă drept termen de raportare al relatării mentalitatea cea mai înapoiată” [...]. În locul atotștiutorului secretar al epocii din romanul balzacian, în locul exersatului psiholog din romanul proustian, se instalează ființa larvară, disperată și care se exprimă semiarticulat din *Comment c'est* al lui Samuel Beckett”<sup>48</sup>. Renunțarea la o perspectivă unică a relatării, cedarea unghiului de vedere unor personaje bolnave sau nebune (ori, pur și simplu nemarxist-lenini-

47 Mihai Novicov, *Critica și „modalitățile”*, în „Gazeta literară”, anul X, nr. 13 (472), joi, 28 martie, 1963.

48 Ov. S. Crohmălniceanu, *Romanul fără autor*, în „Gazeta literară”, anul X, nr. 35 (494), joi, 29 august 1963, p. 7.

niste) va face ca modernismul avangardist și Noul Roman francez să fie privite cu mare ostilitate în critica românească de la începutul deceniului al șaptelea. Pentru Crohmălniceanu, viitorul autor al unui bun studiu despre expresionismul românesc, toată această literatură poate fi trecută deocamdată la capitolul „o îngrămădeală confuză de „zgomot și furie””.

Problema perspectivei auctoriale se pune, însă, cel mai tranșant, în proza tinerilor, cei aflați propriu-zis sub monitorizarea ideologilor. Discuția e deschisă de S. Damian într-un articol de sinteză. Constatând că apar tot mai des în critica literară expresii ca „unghi de vedere”, „tip de narațiune” sau „tonul povestirii”, Damian își propune să pună o oarecare ordine în noile modalități ale prozei. Soluția e o struțocămilă caracteristică tuturor dezbaterilor cu privire la acest subiect: căci, prefăcându-se că vorbesc despre compoziție și despre structurile operei literare, criticii care pun problema „modalităților” literare vizează, în primul rând, posibilitatea ideologizării politice a acestora. Deși admite, așadar, că prozatorul are voie să dea cuvântul cât mai multor personaje-reflectorii, S. Damian consideră că cea mai importantă ar fi „cristalizarea punctului de vedere unitar”<sup>49</sup>. Că nu de o unitate de imaginar sau de stil e vorba, reiese din analizele pe proza unor autori precum Francisc Munteanu, Nicolae Țic sau D.R. Popescu. Acestuia din urmă i se impută că „prin complicarea structurii personajului se încețoșează și viziunea unitară a schiței”. Cel mai spectaculos concept în acest simulacru de teoretizare este acela al „refracției” narrative – când cedează perspectiva unor personaje cu viziuni îndoielnice, „vocea” din text a prozatorului are obligația de a le corecta tacit: „Astfel și un personaj intermediar transparent, care oglindește situațiile fără a le da vreun relief, sau chiar ca un comentator obtuz poate acumula funcția-cheie, evidențiind de pildă contrastul între caracterul excepțional al evenimentului și paloarea, mărginirea interpretărilor. Atunci însuși autorul scontează pe acest contrast, iar

punctul său de vedere nu coincide cu cel al personajului, se comunică, dacă pot spune astfel, prin refracție”. Perversiunea rezidă în faptul că teoria refracției narrative, deși are o miză strict politică, este formulată și argumentată de S. Damian pornind de la exemple inocente ideologice: de refracție ar fi vorba în *Cărăbușul de aur* a lui Edgar Allan Poe, unde, într-adevăr, efectul artistic e dat de perspectiva raționalistă a naratorului, care o corectează pe cea bizară și fantastică a lui Legrand, dar și în schițele lui Caragiale, unde viziunea totalizatoare e dată de „ironia discretă” cu care autorul își tratează personajele. De aici, însă, până la unitatea ideologică a unghiurilor de vedere din proză e o cale destul de lungă, pe care S. Damian o parcurge de la o frază la alta. Prefăcându-se că vorbește despre legi generale ale compoziției, aplicabile de la Poe și Caragiale până la Marin Preda sau Nicolae Țic, S. Damian nu face decât să formuleze o teorie particulară a realismului socialist.

Nu mai puțin oțioase se dovedesc și discuțiile cu privire la „tipul de narațiune”: creație sau analiză, epic sau narativ, psihologic sau realist, care dintre „modalități” sunt mai potrivite transmiterii mesajului socialist? Pornind de la aceiași prozatori tineri, oficialitățile își vor pune întrebarea dacă nu cumva aplecarea spre excentric și spre pitoresc dăunează tranzitivității acestui mesaj. Strategia e asemănătoare cu cea a problemei omniscienței: conștienți că epicul, romanul de creație sau cel realist sunt mai bune conducătoare de propagandă, criticii de stat vor încerca să argumenteze, într-un fel de formalism *à rebours*, că modalitățile enumerate mai sus ar fi valoroase în sine. Novicov va face, de pildă, o adevărată apologie a epicului. Plecând de la constatarea că la T. Mazilu (*Aceste zile și aceste nopți*) „există, totuși, o legătură între defectele romanului și puținătatea materialului epic”, ideologul trage concluzia că „burghezia se teme de epic” și că scriitorii imperialiști promovează „literatura cât mai săracă în fapte, deci cât mai puțin epică”<sup>50</sup>.

49 S. Damian, *Unghiul de vedere al scriitorului*, loc. cit., p. 6.

50 Mihai Novicov, *Epicul în roman*, loc. cit., p. 1.

Replica vine și ea destul de învăluit, dar ferm, de la Lucian Raicu, critic ale cărui poziții îndrăznețe din anii '50 fuseseră iertate, dar nicidecum date uitării: apelând la un artificiu de argumentație care-l face să nu respingă din start epicul („Vigoarea însăși a investigației psihologice poate conferi o dimensiune «epică» chiar și operelor de un aspect narativ foarte pronunțat. Ideea că epicul este o însușire determinantă, legică a epocilor noastre revoluționare, nu este greșită în sine, ci numai dacă atribuim noțiunii un înțeles oarecum tehnic, legat de îndemânarea narativă a romancierului”), Raicu va prinde curaj în finalul articolului, restabilind adevărul: în planul strict al „modalităților”, epicul ca expresie a artei narrative nu e cu nimic mai bun sau mai rău decât oricare altă tehnică. Dovadă stau opere „analitice” valabile ale lui Rebreanu (criticul apelează la exemplul *Răscoalei*, cel mai ușor de îngurgitat ideologic), G. Călinescu, Marin Preda sau Al. I. Ștefănescu. Raicu e secondat bine de Mihai Zamfir care avertizează că „lauda epicului nu trebuie să ne facă a imagina o categorie «veșnică», cu aplicabilitate variată de-a lungul epocilor dar egală cu ea însăși”<sup>51</sup>.

Polemica Novicov-Raicu e simptomatică însă pentru felul în care se purta dialogul în această perioadă: dacă ideologii își costumau dogmatismul într-o retorică liberalizatoare, interesată de problemele specifice ale esteticului – după destalinizare erau condamnate din interior pozițiile „schematice” –, criticii obișnuiți, preocupați de restaurarea sensului estetic și a demnității profesionale, n-o puteau face, deocamdată, decât tot apelând la jargonul realist socialist. Astfel încât înfruntările de opinii sunt întotdeauna mediate de o serie de ritualuri, ceremonii, deformări și artificii conceptuale. Cei mai mulți actori ai scenei literare de început de deceniu șapte își pun o mie de mânuși, astfel încât loviturile aplicate adversarului sunt mult diminuate, toate partidele par remize, iar problematicile discutate se prelungesc la nesfârșit, fără câștig-

uri imediate și fără concluzii. Numai că, într-un fel, autoritățile și-au făcut un calcul greșit. Cu toată natura deformatoare a debaterilor din această perioadă, dincolo de aspectul vătuat al retoricii, acestea au creat un cadru în care părerile tinerilor critici, oricât de moderate și de prudente, fără ascuțisuri polemice, vor crea, prin solidaritate, un curent de opinie favorabil înlăturării realismului socialist. Faptul că în discuții nu existau, deocamdată, câștiguri clare sau că raportul dintre estetică și ideologie era încă destul de ambiguu, contribuia, în mod paradoxal, la profitul esteticii. Chiar dacă evoluția nu e vizibilă cu ochiul liber, lipsa concluziilor politice tranșante trebuie contabilizată ca un succes al literaturii, domeniu prin excelență al nehotărârii, ambiguității și relativității. În acest moment, orice îndoială sau indecizie din cadrul debaterilor lucra involuntar împotriva politicii de stat.

Cu tot limbajul cleios al perioadei, în dezbaterile despre proza tânără din 1964 vocile dogmaticilor se aud tot mai puțin, tabăra lor este tot mai nesemnificativă ca număr și ca prestanță. Mai mult, Eugen Simion poate postula pentru prima oară într-un cadru oficial abisul care desparte cele două grupări: „Unii critici, luând în discuție tipologia scrierilor lui Velea (*Opt povestiri*), au tras din cercetarea lor concluzia că există o înclinație spre extravaganță, spre ciudățenie. Astfel de note au fost depistate și la Fănuș Neagu și la D.R. Popescu. Opinii în această privință au formulat Marin Bucur, C. Regman, Andrei Băleanu, Al. Căprariu. Alți critici au socotit cazurile amintite ca forme mai complicate de alienare a individului și au apărut schițele și povestirile în discuție (Matei Călinescu, Eugen Simion, N. Manolescu, Al. Oprea...)”<sup>52</sup>. Cu exemple din tinerii prozatori blamați anterior, participanții la discuție pun sub semnul îndoielii toate clișeele „modalităților” realismului socialist: Nicolae Manolescu denunță prejudecata frescei sociale și a epicului, Eugen Simion înlătură obsesia tipolo-

51 Mihai Zamfir, *Evoluția „epicului”*, în „Gazeta literară”, nr. 19 (917), vineri, 8 mai 1964, p. 3.

52 Eugen Simion, [Tinerii prozatori și critica literară], în „Gazeta literară”, loc. cit., p. 6.

giei, în timp ce Matei Călinescu extinde aria de acoperire a realismului.

Ultima redută a dogmaticilor, ideea de realism, care derivase direct din aceea de realism socialist, era însă destul de persistentă în toate judecățile critice ale perioadei și devenise, dintr-o modalitate printre altele, principalul criteriu de valorizare a literaturii. Îndepărtarea ei va fi mai anevoioasă, dar va echivala, dacă nu cu câștigarea războiului, măcar cu o victorie decisivă a criticii împotriva șabloanelor realist socialiste.

---

**Loredana OPĂRIUC**

### **G. Călinescu și nostalgia dreptei măsuri**

Pericolul formulărilor categorice sau superlative atunci când se încearcă situarea unui autor și a operei sale încă mai pândește critica literară românească, în care atitudinile sunt fie elogioase fără susținere, fie contestatare cu studiată rea-voință, poposind mai rar pe calea regală a dreptei măsuri.

Despre Monica Lovinescu și Virgil Ierunca se afirmă aproape fără umbră de echivoc și într-un cor critic îngrijorător că ar fi „anticălinescieni”, din aceeași familie iritată moral cu a lui Marin Nițescu sau Adrian Marino. Formula, de un radicalism periculos, este și inexactă și dăunătoare, nu doar pentru cei doi autori din exil, ci și pentru Călinescu însuși. Capitulării morale a marelui nostru critic (a nu se ignora atributele antepuse!), numită fie oportunism, fie slăbiciune, i se găsesc - și pe bună dreptate! - circumstanțe atenuante, dibacii avocați ai apărării insistând mai ales pe realitatea discursului dublu călinescian, ignorând faptul că cititorul obișnuit al presei literare a vremii nu era atât de bine echipat cultural încât să remarce antifrazele, „șopârlele” și alte forme subversive practicate de semnatari. Prin urmare, celui pentru care existența însemna a scrie și a publica indiferent

de situație i se găsesc în continuare scuze - inutile, de altfel, și ridicole, mai ales - pe când Monicăi Lovinescu, a cărei mamă va muri în temnițele comuniste, plătind libertatea fiicei și care, la rândul ei, va simți pe propria piele modul de acțiune al uneltelor Securității, desigur, i se reproșează la nesfârșit că a condamnat exagerat compromisurile intelectualilor români și pe cele ale lui Călinescu în special, până la a dovedi aproape un „antiromânism”.

Cu textele la purtător, iată că lucrurile nu stau nici pe departe atât de tranșant pe cât ar putea părea. Desigur că și Ierunca și Monica Lovinescu insistă, aproape utopic, pe necesitatea unui suport etic al intelectualului, dar această insistență nu înseamnă niciodată judecată părtinitoare și negare a valorii culturale a unui autor compromis moral. Necesarul „Nürenberg” românesc, atât de mult reclamat de cei doi, s-a transformat într-o iluzie specifică locului, născătoare de suficiente confuzii: că ar fi fost vorba de alte epurări, că de la Paris presiunea asupra scriitorilor ar fi fost la fel de mare și de nefastă ca dinspre cabinetul doi, că, nici mai mult nici mai puțin, Monica Lovinescu ar fi procedat ca o nouă Ana Pauker, exagerările dovedind încă o dată impulsivitatea omului de cultură român. În fond, această întâmpinare destul de idiosincrată traduce neputința de a spune adevărul până la capăt, uitarea voită a relexelor unui trecut, absolutizarea unor enunțuri, mai ales trecând cu vederea nuanțele multiple, păcate care se tot observă în receptarea de care au parte cei doi autori din diaspora de odinioară.

Aceleași edulcorări sau chiar omisiuni afectează și judecata corectă a personalității călinesciene.

Asimilați prea repede și fără lectură atentă unor procurori puși pe tăiat capete, cunoscuții autori din exil riscă să fie percepuți în continuare eronat, mai ales din pricina diverselor amintiri ale celor care i-au cunoscut și care preferă de-contextualizarea unora sau altora dintre afirmații. *Scripta manent* este principiul real după care se operează în istoria literaturii, și nu amintirile distorsionate de timp și poate de mulți



alți factori, mai puțin obiectivi. Interesant e că un fenomen similar se petrece și cu receptarea operei și a personalității călinescine: fie se ridică statui, impresionante dar mai puțin relevante, fie se doboară edificiile de odinioară, cu destulă părtinire adăpostită bine de libertatea altor vremuri.

Atunci când se pomenesc numele Monicăi Lovinescu și cel al lui Virgil Ierunca, ca într-un dicționar de idei primite de-a gata, se pronunță mecanic și atributul „anticălinescieni”. Îi neagă valoarea scriitorului și criticului Călinescu vreunul dintre cei doi? Dimpotrivă, ei oferă un model de critică echilibrată, chiar dacă nu corespunde vreunei formule sau metode consacrate, ci mai degrabă eseului. Iată niște mostre, din epoci diferite, unele chiar contrazicându-se (pentru că de *revizuire* nu scapă nimeni, nici autorii cu cel mai înțepenit sistem de valori), dar în esență mergând pe aceeași linie dreaptă a măsurii, că tot avea G. Călinescu, nu-i așa, nostalgia clasicismului.

Cea dintâi se regăsește în paginile revistei *Albatros*, printre redactorii căreia se număra și tânărul Virgil Ierunca (semnând Virgil Untaru pe atunci). Opinia lui Adrian Marino cum că *Istoria* călinesciană n-ar fi fost apărată de năvala denigratorilor decât de el însuși, de Al. Piru și G. Mărgărit<sup>53</sup> stă sub semnul fatal al erorii: revista din 1941, animată mai ales de Geo Dumitrescu, va fi suprimată din această pricină, numărul al optulea fiindu-i consacrat lui Călinescu și operei sale de sinteză, după ce apăruseră în numerele anterioare luări de poziție clare în favoarea criticului. Prima întâmpinare, ce se regăsește la rubrica *Relief*, îi va aparține lui Virgil Untaru, care nu-și temperează entuziasmul specific vârstei: „Sunt rare operele a căror apariție să-ți răsfețe demonul nerăbdării ca mult așteptata *Istorie a literaturii române* a d-lui G. Călinescu. și este cu atât mai justificabilă această svârcolire în cunoaștere, cu cât nutrim dorința vie de a vedea în ce măsură fluviul de inteligență și competență al excelentului critic va inunda catastrofal toată ambianța de ieftin refractarism al ortodoxiei noastre literare.”<sup>54</sup>

După desființarea silită a *Albatrosului*, Ierunca nu pregetă să pledeze în favoarea criticului în paginile *Tineretii*: „toți băcanii literari care au încercat să diminueze opera excelentului istoric și critic literar care este G. Călinescu, au țipat împotriva unei carențe de obiectivitate de care s-ar fi făcut culpabil ilustrul critic ieșean.”<sup>55</sup> La *Ecoul*<sup>56</sup> va continua pe același ton encomiastic într-un medalion G. Călinescu, numindu-l „primul care a înțeles că în această literatură rezistă încă libertatea de a fi înapoiat și a acționat cu forța și inteligența aplicată a unui nou Columb într-o Americă aproximativă.”, apreciindu-i în tonuri superlative stilul demonstrației critice: „Erudiția lui n-are nimic din spiritul pitoresc al unui «magazin universal», ea e o funcție naturală.” Va recunoaște și ulterior, fără a se dezice, această

53 „Eram revoltat și împreună cu Al. Piru și G. Mărgărit, călinescieni și ei, am luat – în stil foarte polemic – apărarea acestei *Istории*, indiscutabil o carte mare. O atitudine, aș spune, unică în presa de atunci.” (Adrian Marino, *Viața unui om singur*, Editura Polirom, 2010, p. 47-48).

54 *Albatros*, București, nr. 5-6, 10-25 mai 1941, p. 6.

55 *Tineretea*, nr. 6-7, 1 aprilie, 1942, p.4, la rubrica *Relief*.

56 Nr. 7, 25 decembrie 1943, p. 2.



fascinație produsă în epocă de opera călinesciană, de pildă într-o evocare a lui Dinu Pillat, însă deja conștient de pericolul clișeizării hagiografice: „Prietenul meu avea o admirație nesăbuită față de critic. (Probabil că numai eu îl întrecusem îndată după apariția ... Monumentalei).”<sup>57</sup>

În perioada contaminării cu fericire roșie a marelui nostru critic, desigur că tonalitatea elogioasă nu mai putea rămâne aceeași, mai ales că Ierunca se va afla deja în Paris și nu era nevoie să ascundă ce gândea.

Răsunătoare este replica polemică pe care acesta o publică în 1957, în *Caete de dor*, intitulată *Un optimist: răspuns lui G. Călinescu*, replică la acuzele călinesciene cum că prezentarea literaturii române din Enciclopedia *Pléiade* ar fi fost făcută deficitar și injust (inclusă în *Românește*, Humanitas, 1991). Chiar și așa, într-o apărare polemică, Ierunca nu omite aprecierile: „Eu însumi sunt convins că *Bietul Ioanide* e unul din rarele romane posibile apărute în zodia rușinii din ultimii zece ani.”, dar nu uită nici observațiile acide, a căror valabilitate e greu de contestat: „Nu există nici un text de d. G. Călinescu în care să se pună altă problemă decât aceea a lui Călinescu.”<sup>58</sup> Ba, mai mult, analizându-i *Istoria*, constată că se poate invoca o metodă originală, și anume „veselia literară”, rezultând o „*Istorie pitorească a literaturii române*”<sup>59</sup>, și își apără magistral textul din *Pléiade* cu armele criticului însuși, dovedindu-i măcar inconsecvența și reaua-voință.

În 1975 va scrie, la zece ani de la moartea criticului, un eseu despre metamorfozele ideologice ale unui reper de netăgăduit altminteri, iar adorația din tinerețe se estompează cu argumente desprinse concret și din analiza *Istoriei*. Afirmția în jurul căreia se organizează întregul discurs se referă la macularea operei prin manifestarea voinței de putere, iar lipsa de obiectivitate ce-i fu-

sese imputată lui Călinescu la apariția *Istoriei* este, de această dată, confirmată: avem de-a face cu „un roman senzațional al literaturii române”, care nu trebuie absolutizat ca operă de istorie și care presupune o grilă mai puțin flexibilă: „El e sociolog, antropolog, psiholog, psihanalist și nu evită nici gastronomia ca metodă literară. Uneori procedează ca un agent sanitar: e singurul istoric literar, din câți se cunosc care-și intitulează un capitol «tuberculoșii»”<sup>60</sup>. Observațiile sunt, desigur, pertinente, adăugându-se și constatarea lipsei de echilibru în tratarea scriitorilor („ridică în slăvi scriitori minori și minimalizează mari prezențe”), a exceselor în interpretarea poeziei sau incoerența științifică din *Principii de estetică*. Observații pertinente dacă pe Călinescu l-ar fi interesat să facă o istorie a literaturii canonică, una care să corespundă definiției strâmte dindicționar, or nu credem că e cazul. Călinescu nu voia doar atât, o sterilă și corectă prezentare cronologică, ci își turna în text, mai mult ori mai puțin voalat, reacțiile de cititor pasionat, pus pe observarea caracterelor (ceea ce va face ulterior, cu și mai multă imixtiune subiectivă, Marian Popa). Dar Ierunca nu uită să sublinieze, chiar de la începutul demonstrației sale cu privire la opera din 1941, că „Nu se pune problema de a diminua într-un fel sau altul talentul de scriitor al lui G. Călinescu.”<sup>61</sup>, prin urmare Cezarului i se recunoaște de fiecare dată ce i se cuvine.

Mai mult, în textul prilejuit de dărmarea Institutului „G. Călinescu”, meritele cercetătorului sunt readuse în discuție, avertizând însă în privința daunelor provocate de mitologizarea excesivă: „Adevărul este că într-o cultură majoră – cum se vrea cea românească – a nu adera cu religiozitate la toate punctele de vedere ale lui G. Călinescu nu este o operă de ponegrire. [...] Sunt mai aproape de spiritul său cei ce-l discută decât cei care-l idolatrizează.”<sup>62</sup>

57 Virgil Ierunca, *Trecut-au anii...*, Humanitas, 2000, p. 391.

58 Virgil Ierunca, *Românește*, Humanitas, 1991, p. 96.

59 *Ibidem*, p. 98.

60 Virgil Ierunca, *Dimpotrivă*, Humanitas, 1994, p. 13.

61 *Ibidem*, p. 11.

62 *Ibidem*, p. 149.



Nimic mai trist și adevărat însă decât titlurile incluse în *Antologia rușinii*, referitoare la compromiterea ideologică a marelui critic și ilustrate cu exemple edificatoare: *Un disciplinat: G. Călinescu*, *G. Călinescu trădează pe „Șun”* (reacție la urările deșănțate adresate unei Chine utopice) sau *Delirul istoric al lui G. Călinescu* (care inventa în 1961 o tradiție de 40 de ani a Partidului Muncitoresc Român...)<sup>63</sup>.

Pe aceeași lungime de undă se va afla și într-un interviu consemnat de Elena Ștefciuc după 1989, în care încearcă o clasificare a tipurilor de trădare intelectuală în contextul totalitarist, Călinescu intrând în categoria cinicilor, alături de Ralea și de Rosetti: „Cinismul lui G. Călinescu era un cinism dizolvat în dezinvoltură, paradoxul jucând aici rolul unui auxiliar al unei iresponsabilități pre-făcute.”<sup>64</sup> A inventat Ierunca ceva de dragul „anticălinescianismului”?!<sup>65</sup>

Nici în cazul Monicăi Lovinescu interpretările nu suferă de verdict negativ pe toate direcțiile, criteriul *est-etic* aplicându-se numai acolo unde este cazul.

Poate nu întâmplător, primul volum de *Unde scurte* se deschide cu un eseu despre *Scrinul negru*. Ne aflăm în anul de (dis)grație 1961, iar autoarea, în loc să înfiereze pasajele pe drept cuvânt blamabile din roman, le găsește explicații cât se poate de plauzibile (istoria interzicerii *Bietului Ioanide*) și, mai mult decât atât, consideră că toată ideologia conținută în operă este lipită forțat, fără a conta în vreun fel în alcătuirea reală a cărții: „Cum totuși lui Călinescu îi place să facă literatură iar nu surogat de propagandă, el pare a fi procedat în așa fel încât concesiile să fie cât mai puțin vătămătoare. Rezultatul: *Scrinul negru* este prin esență un roman al ambiguității. Propaganda există de data aceasta, dar pare introdusă în așa fel încât dacă ar fi scoasă cu foarfecele, romanul să reziste totuși în liniile lui mari.”<sup>66</sup> Oare un ipotetic avocat al apărării, prin statut părțitor, ar fi putut găsi argu-

mente mai eficiente în favoarea acuzatului? Iată cum demonstrează apoi construcția voit deficitară a personajelor menite să ilustreze noua clasă socială: „comuniștii: neînfricați etc., etc.... *sunt*, dar *nu există*. Ceilalți beau, iubesc, se supără, se înveselesc, au păcate și calități; comuniștii, nu. [...] Toți ceilalți se mișcă în carne și oase, comuniștii sunt de mucava [...] Scoți din carte și înlocuiți cu alte personaje: romanul rămâne în picioare.”

Observația se va regăsi și la alți critici, aflați în țară și în timpuri mai prielnice pentru critica literară obiectivă, prin urmare nu se poate interpreta unilateral sau arunca la coș fără preget un roman ce cântă în struna puterii: „Tot așa cum un corp străin, impus de cenzură, sunt și paginile despre proletari din *Scrinul negru*. Se poate vorbi de o compromitere în ordine politică a lui Călinescu, dar nicidecum în ordine culturală. Eliminate frazele parazitare, Călinescu rămâne el însuși.”<sup>66</sup>

În plus, Monica Lovinescu repetă că prezența operelor lui Călinescu – inclusiv romanul ornat cu roșu – într-o cultură atât de viciată ideologic ca cea de la ora respectivă reprezintă un important remediu pentru supraviețuirea literaturii („un fel de gigant”). Desigur, autoarea nu uită să amintească și „mitologia de copil teribil” construită de Călinescu însuși, care, într-o altă situație sociopolitică și în alt climat cultural, probabil că nu ar fi existat, mitologie proiectată în structura personajului său-cheie, Ioanide, cel pentru care umanitatea, într-o considerabilă măsură, se împarte mai întâi în „dobitoci” și „mari dobitoci” (vremea mizantropiei...) și apoi în aristocrați decrepiți și muncitori frunțași, constructori neobosiți (vremea optimismului).

Realizatoarea de emisiuni pe unde scurte nu uită așadar să sublinieze locul important al romanului *Bietul Ioanide* într-o literatură infestată periculos, chiar dacă tergiversarea publicării lui a avut ca efect alinierea par-

63 Nicolae Merișanu, Dan Taloș, ed., *Antologia rușinii, după Virgil Ierunca*, Humanitas, 2009, p. 120-121.

64 Virgil Ierunca, *Trecut-au anii...*, Humanitas, 2000, p. 358.

65 Monica Lovinescu, *Unde scurte*, Humanitas, 1990, p. 17.

66 Elvira Sorohan, *G. Călinescu în autoportret*, Timpul, 2007, p.9.

țială a operei ulterioare, afirmând și excepția înregistrată de *Scrinul negru* într-un context literar destul de vătămat axiologic.

Cu un deceniu și ceva mai târziu, în 1974, *O aniversare a lui G. Călinescu* din al doilea volum de *Unde scurte* va cuprinde, în fond, același tip de observații critice întemeiate, una dintre ele mai radicală dar nu în totalitate eronată, și anume că marea operă călinesciană a fost scrisă înainte de 23 august 1944<sup>67</sup>. Autoarea deplânge asocierea sărbătoririi a 75 de ani de la nașterea criticului cu Anul XXX al Partidului, așadar transformarea lui Călinescu într-un model infailibil de scriitor angajat, când un omagiu mai firesc ar fi fost să se reediteze *Istoria*.

Astăzi se râde cu o suficiență cel puțin penibilă de „est-etic”, un termen menit nu să răstoarne ierarhii, canoane și alte scări sociointelectuale stupide în esența lor, ci să reamintească importanța asumării morale pentru un om al cetății cum este, inevitabil, scriitorul. Echipați bine cu scutul turnului estetic, cei care ajung să relativizeze confortabil nu-i fac decât un deserviciu lui Călinescu – operele sale rezistente i-au asigurat fără echivoc locul central în literatura română. Dar, așa cum criticului însuși îi plăcea teribil să exhibe metehnele scriitorilor prezentați monografic, inclusiv cu indiscreții biografice, iată că și conduita sa postbelică trebuie să facă parte dintr-o firească prezentare completă a activității sale. Nasc și în marile personalități demoni, ca să prefabricăm o propoziție dragă lui Călinescu, iar responsabilitatea și păcatele solistului par, dintotdeauna, mai mari în comparație cu ale celorlalți. Nu doar substanța apolinică a lui Ioanide, ci și câte o trăsătură definitorie de la Gonzalv Ionescu sau de la alte personaje din *Satyriconul* romanelor îi completează portretul. Îl dezavantajează acest excurs prin operă pe autorul nostru, o asemenea abordare biografică empirică? Am spune că dimpotrivă,

îl umanizează. Așa cum o fac și evocările discipolilor, de pildă cele ale lui Dinu Pillat și Adrian Marino, aflate cumva la antipod. Distanța dintre cele două amintiri, fără îndoială justificată de timpul în care au fost publicate dar și de faptul că Dinu Pillat era incapabil organic să accepte urâtenia ființei umane, confirmă psihologia contradictorie a lui Călinescu însuși, despre care s-a scris destul și care se reflectă destul de fidel în operă. Marino depista în *Șun sau calea neturburată* aceeași proiecție idealizată sau înconștientă a autorului în personaj - „străvezii corespondențe” (*Viața unui om singur*, p. 48), deci beletristica rămâne un autoportret indirect, fie și înconștient.

Cu siguranță că rechizitoriul cel mai concret formulat, cu enumerarea clară a capetelor de acuzare (și nu de excludere din literatura română) îi aparține lui Marin Nițescu, îndreptățit într-o oarecare măsură să declare vina, deloc tragică, ba chiar grotescă (că tot se cam substituie categoriile de la un punct încolo) a celui care a ales să exclame ditirambic marile împliniri umane, sociale și artistice ale regimului și ale slăvitelor lui personalități.

Autorii noștri parizieni nu înlocuiesc însă nici un moment criteriul estetic cu cel est-etic doar de dragul demitizării, ci le aplică în funcție de context și chiar în același timp, ca în cazul analizei *Scrinului negru*.

Felul în care au abordat opera și personalitatea călinesciană Monica Lovinescu și Virgil Ierunca devine cumva paradigmatic: o dreaptă măsură critică - și au fost primii care au putut judeca onest, desigur că datorită absenței din țară. Numai cu o asemenea viziune se poate aventura cineva spre un studiu monografic, care va presupune, la rândul lui, luminile și umbrele unui „larg rond de noapte” („Monografia Călinescu nu s-a scris încă, dar cine se încumetă să-și încerce puterea de cuprindere a întregului?” se întreba poate nu de tot retoric Elvira

67 În ultimul studiu (de proporții inhibante) despre sistemul critic călinescian, Andrei Terian, vorbind despre cei „trei Călinescu”, va considera că „Pe acela din perioada 1948-1965 nici măcar nu mai are rost să-l pomenim. Deși el a avut, în polemicile purtate de-a lungul anului 1948, o atitudine relativ demnă și – în condițiile date – chiar onestă, cedările sale din intervalul 1955-1965 scot practic din discuție chestiunea probității profesionale.” (G. Călinescu. *A cincea esență*, Polirom, 2009, p. 625).

Sorohan în volumul *G. Călinescu în autoportret*, p. 17).

*Căci să nu uităm*, dacilor în lanțuri de pe columna lui Traian le corespund intelectualii în lanțuri din închisorile comuniste, dar și temnița ideologică în care criticul nostru și-a aruncat libertatea. Ceea ce nu ne împiedică să ne închipuim, în cele din urmă, reacția lui Călinescu însuși la toate scrierile provocate de opera și atitudinea sa din perioada postbelică – aceeași distanță sigură și glacială pe care o dovedește Hergot când notează: „Cerule extrem de senin. Privit steaua polară.”

### **Adrian JICU**

#### **Tânăra critică, între vechile și noile media**

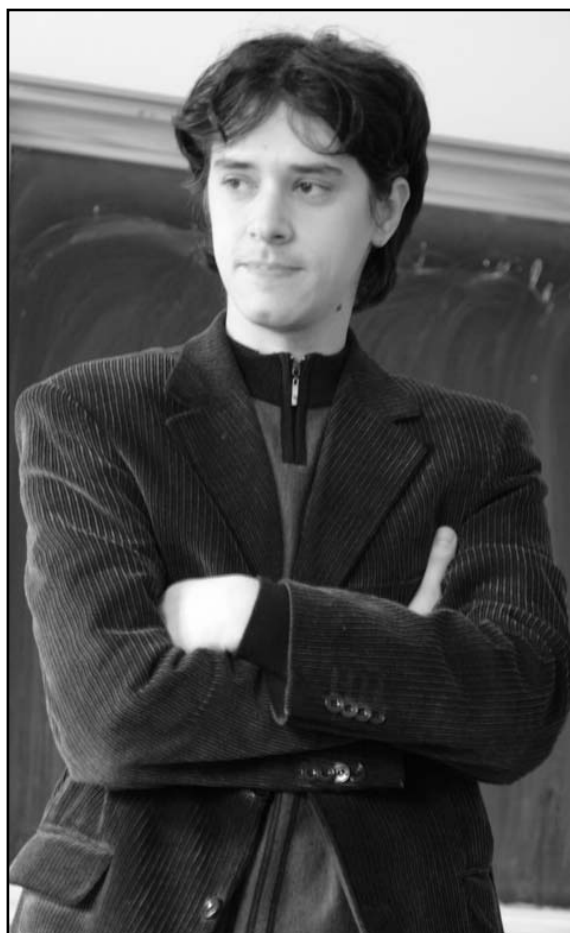
După ce vreme de trei ani discuțiile Colocviului „G. Călinescu față cu noua critică literară” au insistat (cu oarecare folos) asupra publicisticii călinesciene și asupra aspectelor delicate referitoare la receptarea acesteia înainte și după 1989, ediția din 2010 s-a dovedit mai antrenantă întrucât a mutat problematica manifestării asupra unor teme de actualitate, care anterior fuseseră doar schițate. Așa se face că, în prima parte a zilei, s-a discutat, la propunerea organizatorilor, despre „Literatura română, după 20 de ani”. După o introducere făcută cu aplomb (și informații structurate pe modelul *Istoriei literaturii române contemporane* a lui Alex Ștefănescu) de Bogdan Crețu, s-a trecut la dezbaterile propriu-zise. Ca de fiecare dată, au fost și bune și rele, și observații interesante și platitudini, și lovituri sub centură și ironii fine, și aprecieri de substanță și judecăți îndoielnice. Adică ingredientele obișnuite ale unei întâlniri vii, din care singura câștigată a fost literatura (contemporană).

N-au lipsit (și nici nu se putea altfel) referirile la critica lui Călinescu, sub semnul căreia se desfășoară manifestarea, însă centrul de greutate a rămas în actualitate.

Mutând discuția în zona chestiunilor de fond, merită înaintea de toate salută ideea de a supune dezbaterii situația literaturii postdecembriste. Întâlnirea unor critici reprezentativi pentru tânăra generație și opiniile exprimate într-un asemenea context (făcut posibil de academicianul Eugen Simion) oferă, de fapt, imaginea reflectării fenomenului literar actual în conștiința celor avizați să construiască viitorul canon. Din păcate, am avut, pe alocuri, sentimentul că discuțiile se poartă americaneste, cu critici cărora li se cere să parieze pe anumiți autori (unii fără să precizeze criteriile folosite).

Oricât ar fi de importantă intuiția (și este!), ea singură nu poate constitui garanția unor judecăți valide. Astfel încât ideea de a miza, la modul acesta, pe anumiți prozatori sau poeți mi se pare riscantă.

Pe de altă parte, se cuvin și câteva rezerve în legătura cu efectele concrete ale



unei asemenea întâlniri. Dincolo de nuanțele teoretice ale problemei, se pune întrebarea legitimă dacă astăzi critica (tânără sau mai puțin tânără) mai poate influența decisiv mersul literaturii și dacă nu cumva ea a devenit un appendice al unor edituri și reviste care funcționează ca grupuri de presiune. Dacă e așa, atunci ea are toate șansele ca la un moment dat să sfârșească prin a fi extirpată. Apoi, o altă tendință vizibilă în ultimele decenii este aceea de melcizare a criticii, adică de retragere în cochilia universitară, care îi oferă beneficiile unui spațiu securizat, dar presupune și ruperea de un segment important al publicului (atât cât mai este el).

O zonă de mare interes pentru evoluția (involuția?) literaturii postdecembriste o reprezintă mutarea extrem de rapidă (a scriitorilor - mai ales a celor lipsiți de talent) în spațiul virtual. Ceea ce implică atât avantaje, cât și dezavantaje, așa cum au punctat mai toți participanții la partea a doua a manifestării, intitulată chiar „Spiritul critic și noile media” și găzduită de Muzeul Național al Literaturii Române. Atacat din (aproape) toate părțile, moderatorul Cătălin Sturza nu a avut altă vină decât de a fi prezentat în mod obiectiv câteva realități de factură aproape statistică, motiv pentru care a devenit ținta preferată a participanților. Din fericire, derapajul a fost observat la timp, iar discuțiile au revenit pe un făgaș normal. Era și cazul, întrucât subiectul merita discutat cu seriozitate.

Ne place sau nu să o recunoaștem, noile media joacă deja un rol tot mai important în viața literaturii. Mă tem că zilele (în cel mai bun caz anii) criticii de factură clasică (pe hârtie, cronică sau comentariu literar, respectul de care se bucura un autor, puterea de a mai impune scriitori etc.) sunt numărate. Horia Gârbea vorbea într-un articol despre iminenta mutare a revistelor literare în spațiul online.

Ei bine, profecția lui se dovedește din ce în ce mai adevărată, iar viitorul o va transforma în certitudine. Același lucru se pare că se va întâmpla și cu critica literară. Ea va apuca două drumuri: fie se va închide între zidurile universităților (în colocvii, sesiuni

științifice, conferințe, anale și tomuri savante - citite de foarte puțini), fie va lua calea Internetului.

Paradoxal, cea din urmă variantă s-ar putea să constituie și unica șansă de supraviețuire. Cum însă în (sub)cultura electronică lucrurile sunt extrem de complicate și într-o perpetuă schimbare, e foarte greu de estimat încotro ne îndreptăm.

Un lucru e clar: critica (mai ales cea tânără) are datoria de a intra (sau, dacă vrem, de a cuceri) în acest teritoriu și de a impune câteva criterii minime după care să se desfășoare ostilitățile. Altfel, există riscul de a se pierde ce a mai rămas din prestigiul criticii și din sarcina acesteia de a da acele judecăți de valoare care să consolideze o literatură.

Țin, de asemenea, să punctez prezența la colocviul de anul acesta a unor nume noi precum Claudiu Turcuș (Cluj), Emanuela Ilie sau Loredana Opariuc (Iași) și extrem de interesantul punct de vedere exprimat de Adrian Lăcătuș, care a atras atenția asupra faptului că tânără critică a ratat câteva momente/șanse importante de a-și consolida statutul. Lipsa de reacție în fața unor bizarerii din lumea literară sau universitară afectează acum bunul mers al criticii. În spiritul acestei luări de poziții, cred că un element important în literatura actuală trebuie să îl ocupe relația cu școala. Cu programele școlare, cu manualele, cu ceea ce se (mai) studiază/citește.

Deși ar trebui să joace un rol activ în ceea ce înseamnă disciplina „Limba și literatura română”, criticii aproape că nu există. Autorii canonici, textele recente sau obiectivele materiei sunt stabilite fie în virtutea rutinei, fie de funcționari de prin minister care nu prea știu ce se mai publică astăzi...

Cum o poziție marginală îți oferă și avantajul unei numite detașări, al unui unghi (uneori) favorabil, trebuie să remarc atitudinea ușor superioară față de opiniile exprimate de unii participanți.

Cum nu trebuie omis nici monopolul unora dintre vorbitori, ale căror opinii (uneori îndreptățite, alteori nu) i-au interesat în chip deosebit pe moderatorii.

Xenia KARO-NEGREA

## Poetica și politica morții sau despre Angela Gothica

### *De la expresionism la gotic*

Poezia Angelei Marinescu nu este bună de citit nici în tihna atmosferei de iarnă, nici în tihna celei de vară. În poezia Angelei Marinescu intri ca într-o catedrală gotică – intri să te înfricoșezi, intri ca să n-o mai uiți, intri să-ți înfrunți efemeritatea, să intuiești în spatele fiecărui înger, un demon, în fiecare om, o baltă de sânge, de început sau de sfârșit. Privirile eului liric ajung sangvinolente și împreună cu ele, și ale noastre, ale cititorilor.

Cele mai recente două volume ale acestei poete își dau „arama” gotică pe față. Într-o eliberare ce s-ar putea numi „gothitude” (Jose Eduardo Pereira<sup>68</sup>), mai spune o dată răspicat cine este Angela Marinescu, ce scrie, ce o interesează.

La o primă lectură pare chiar că a căzut într-un soi de (auto)manierism, semn de epuizare a propriilor căi poetice. Senzația de redundanță vine și din liniile puternice pe care este construită toată poezia sa. Să amintim doar variantele cromatice pe care le alege și pe care le utilizează în fiecare carte. Cromatica din poeziile Angelei Marinescu este aproape invariabilă și, mai mult, poeta nu pare interesată de resemantizare pe acest teritoriu; foarte rar, apar fine deosebiri de nuanță. Albul, negrul, roșul și albastrul colorează violent, în paste groase, această lume. Albul este exploatat în ambivalența simbolisticii sale. Pe de o parte, este o formă de recurență a obsesiei întregii poetici a Angelei Marinescu, aceea a dialecticii Unul-Tot, dar, pe de altă parte, albul este când indice al unicității primordiale, când sugestie a stării nealterate, primitive, când atrage cu sine paloarea morții. În



*Limbaajul dispariției*<sup>69</sup> albul preia ceva și din „nuanțele” înțelepciunii date de timp: „Alb de furie” (p. 28), „câmp alb” (p. 27), „lumea s-a albit” (p. 28). Albul, un alt semn al aspirației la Tot, apare și în izosemie cu laptele (după interpretarea dată de Morel<sup>70</sup>, spre exemplu), luat aici drept complement al sângelui. Este tot. Izosemia negrului, teza absolută a poeziei Angelei Marinescu, am putea spune, este culoarea preferată în intervențiile metapoetice. Această culoare este reflectorul liric pe care-l plimbă de pe suprafața prăpastiei matriceale pe zona vitalității primitive, zona poate cea mai apropiată de adevărul intuit în biologic: „tînărul cu freza de negru ras în cap așteaptă / semnul meu masculin” („despre cum apuc taurul iubirii de coarne”, p. 7). Recurența cromatică este de găsit aproape în toate etapele de creație. Dar, trebuie să nu uităm, cel puțin la Angela Marinescu, redundanța are funcția pe care cel mai bine a definit-o Cohen<sup>71</sup>, care vedea că „prin redundanță, limbajul caută să construiască structuri puternice” (Cohen, p. 74).

68 „Le milieu gothique: une culture de notre temps”, în „Esprit”, nr 6/iunie, 2007, p. 99.

69 Editura Vinea, București, 2006.

70 Corinne Morel, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, L' Archipel, 2004.

71 Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion Editeur, 1966.

De la *Sânge albastru* și până la *Îmi mănânc versurile*, poeta s-a livrat secundată în prim plan de Nietzsche (desigur, sunt detectabile și alte surse și compatibilități) – măcar prin aspirația la aristocrația de tip nietzscheean, la zona autenticului adică. Eul cere, pretinde, caută împlinirea promisiunii escaladării antitezelor, a constructelor false. În toate volumele a urmărit visul unității, visul vârstei de aur, printr-un efort de recuperare a genelor, a stării de nealterare, a stării camuflete de efortul (de)mistificator. Recuperarea originilor este obiectivul care aduce cu sine ieșirea din previzibilul, din mecanica prezentului fals. În *Blindajul final* o țință predilectă a eului este sentimentul, limbajul alterat care strangulează legătura spiritului cu instinctul și care oferă o imagine falsă asupra ființei. Emascuarea sentimentelor și eliberarea instinctelor devin gesturile semnificative ale acestei poetici. Nimic din ce fragmentează, din ce diluează și înlănțuie ființa nu scapă elanului distructiv. Intenția eului este de aprofundare a cunoașterii de sine, și pentru aceasta, de eliminare a tot ce înseamnă / ce trimite la moderație, la jumătate de măsură, la divizare. Etapa care începe cu volumul *Cocoșul s-a ascuns în tăietură* (și acum încheiată) este una a crizei scrisului, a presimțirii „declinului scriiturii”, în așa fel încât fiecare poem are în centru o modalitate anume de raportare a eului față de scris. Așa cum mărturisirea și poeta, etapa aceasta aduce cu sine o încercare de luare în stăpânire a scrisului creator, de aducere la suprafață a „adâncimii lacului”, de stăpânire tehnică a insondabilului, a ceea ce nu poate fi nici determinat, nici stăpânit. Astfel dacă în volumul *Cocoșul...* gestul este de căutare a unei solidarități, de topire într-un Noi, în *Fugi postmoderne* revine la starea de (auto)izolare și de raportare nu la noua lume, nu la noul exterior, ci la noua scriitură, la noua enciclopedie.

die. Și nu se limitează la o egodicee, ci chiar neagă modalitățile contemporane. Fără a nega noul, gestul este de topire a acestuia în propria modalitate. Aceasta este noua prăpastie în fața căreia se angoasează eul, cu care negociază când din perspectiva auto-ironizantă a senectuții, când din elanul nestăvilit al animalității. Acestea sunt câteva dintre firele care duc la sinteza din cele mai recente două volume, care pot fi definite și ca *ratio facilis* pe lângă celelalte, un *ratio facilis* în care prestabilitul este dat de ceea ce a scris Angela Marinescu până în acest moment.

Literatura sa este una a terorii. Eul este îngrozit de ce vede, de ce simte, de ce crede că poate fi, de ceea ce intuiește în exterior unde totul poate fi iad – cum pare să ni se sugereze. Credem că singurul punct pe care nu-l atinge eul din estetica gotică este conturarea clară a transcendentului. Gotică o descoperim și în estetica sumbră, pe alocuri teatralizată, în ritmurile lente și grele, în accente reci și introspective (cf. Pereira, p. 101). Gotică o descoperim și când își asortează măștile cu bocancii țințați, cu pelerina neagră. Vampirismul, cultul pentru negru<sup>72</sup>, cultul pentru barbar<sup>73</sup>, obsesia spulberării tabuurilor (mai ales a celor sexuale, dar nu numai), felul în care a reușit să distingă nuanțe între oroare și teroare<sup>74</sup>, prin toate acestea s-a construit – sub imaginea expresionistă – catedrala gotică, care ne conduce „on a tour through the labyrinthine corridors of repressions, gives us glimpses of the skeletons of dead desires and makes them more over again.”<sup>75</sup>

Dacă până acum, Angela Marinescu își disimula până aproape de eludare disperarea, la suprafață lăsând doar revolta, acum, în cele mai recente două volume ale sale, abandonează întru totul strategiile disimulării (din cauza căroră, de altfel, poezia sa a trebuit să reziste diverselor asalturi ale

72 Tot în sensul gotic: în gotic negrul nu este doar culoarea goticului, dar trimite și la o formă de aristocrație și de distanțare față de societate și de lume (cf. Gavin Baddley, *Gothic*, Denoël, 2004).

73 cf. *L'Art gothique* în coll. „La Grammaire des styles”, publiée sous la direction de Henry Martin, Flammarion, 1947.

74 *The Gothic*, Edited by Fred Botting for the English Association, D.S. Brewer, Cambridge, 200, p. 405

75 David Punter: *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*, Longman Group Limited, London and New York, 1980, p. 409.

lumii averse de spectacol), dar continuă să cultive intensitatea (cf. Cohen), în ideea expresionistă a reprezentării (ca opusă mimesisului).

Anxietatea în fața schimbării de paradigmă atinge paroxismul în *Limbaajul dispariției*<sup>76</sup> și *Întâmplări derizorii de sfârșit*<sup>77</sup>, în definirea formei gotice care-i caracterizează scrisul.

Liniile frânte, contorsionările violente de formă și de sens leagă această poezie (în mod evident, de data aceasta) de estetica gotică prin rezultate precum: „ea părea placidă în timp ce vițelul de granit îi apăsa / moalele capului uterului ei negru ca smoala” (p. 34) sau „gura i s-a închis ca o gaură / de șarpe pe care s-a prăbușit o piatră” (p. 34) sau „numesc poezie ceea ce fac atunci când îi contemplu” (p. 38). Ca orice operă gotică, poezia din aceste volume fascinează și dezgustă, este sadică și seducătoare deopotrivă. Imagini *tari* precum: „capul jupuit de răsărit” (p. 10), „melancolia îmi este însemnată, / pe dinăuntru, cu fierul roșu, / ca vitele, la abator” (p. 10), „melancolia mea este numai carne și sânge” (p. 11), „coiful de fier cîntă liber pe piele” (p. 11), sunt alternate de căutările de sine cele mai lirice: „la bătrînețe explodează sensul” (7), „lacrimi underground” (p. 7), „numai atunci când nu am scris, am scris” (p. 11). Figurările tragice (invocarea Antigonei, eviscerările violente, agresarea agresorului, mișcările atât de tipice pentru poezia Angelei Marinescu) par să se fi retras acum în matca (originară a) melancoliei.

„Politica morții” (moartea fiind definită când prin apatie, când prin abstragere, când prin ... melancolie) deschide perspectiva *Limbaajului dispariției*.

În acest volum, mai mult decât în oricare altul, eul își dezvăluie instrumentele și secretele. Construit pe disjuncția interior-exterior, eul liric își manifestă în continuare nostalgia, aspirația către Tot, dar tendința nu mai este de acaparare, de asaltare, de chestionare a exteriorului. Exteriorul este

sursa răului, în fața căreia trebuie să te aperi, să rezisti. Starea de spirit este a unui agresat, a unui ins retras în fortăreață, a unui ins care mai are drum deschis (și accesibil) doar către sine, în așa fel încât privirea eului nu mai este deloc orientată către exterior, ci exclusiv către interior. Exteriorul gonește ființa în interior, prin faptul că pare programat s-o emasculeze, s-o anuleze: „și-a închis inima definitiv pentru poezie” („despre tristețe și trădare”, p. 18) sau: „ori de câte ori încerc să ies înafară, alunec / pe coada unei flori / mai neagră ca asfaltul turnat noaptea” (idem, p. 18). Astfel, și în poemul „Politică și asfalt”, spre exemplu, se prezintă un exterior în care *libido sentiendi* este emasculat, în fapt, *libido* pare că nici nu a existat, iar *sentiendi* este din ce în ce mai anemizat de un exterior viciat, otrăvit în esența sa: „otrava spinării unui spic de grâu se afla la mare cinste. / otrava venea dinăuntru. o dată cu apusul. / roșu ca și cel mai roșu apus” (p. 23).

Gestul suprem, manifestarea definitorie a lumii, a realului, a mundanului este mutilarea. Nimic nu crește, nimic nu se dezvoltă, nimic nu se naște, totul este alunecare, tăiere, rupere, reducere, adică depersonalizare, uniformizare: „fiecare mutilează și se automutilează. / în societatea modernă / un taur este egal cu o eprubetă de sânge” („despre tristețe și trădare”, p. 21). Interiorul este cauza scrisului, spațiul eliberării și al libertății: „și atunci și-a schimbat, pe dinăuntru, / locul brațelor și al picioarelor, al inimii / și al creierului. Din cauza asta a început să scrie / pe lângă gîtul ce-i stătea în gît, / cu tălpile și cu inima” (idem, pp. 21-22). Mutilarea este, în contextele create de Angela Marinescu, strict handicap; este semn al slăbirii, al inofensivului. Nu are nimic sacru, nimic ambivalent. Ființele mutilate (fie că sunt oameni, fie că sunt animale) nu au însușiri extraordinare ca o compensație a handicapului fizic. Exteriorul mutilează, îngheață, ucide, este mediul toxic față de care mișcarea individuală, salvatoare trebuie să fie de îndepărtare, voința

76 În studiul de față ne vom ocupa doar de *Limbaajul dispariției*, obligați fiind de complexitatea celor două cărți apărute simultan pe piața editorială.

77 Editura Vinea, București, 2006.



trebuie să fie de detașare: „mă îndepărtam cât puteam!” (idem, p. 19). Starea de spirit este spaima, o spaimă în plină expansiune, dacă ținem cont de faptul că eul este reprezentat, parcă mai tranșant ca niciodată, drept Christ eșuat, înspăimântat: „spaima i-a încetinit mersul pe ape. L-a deformat.” („politică...”, p. 24).

***Se comportă, mai nou, Angela Marinescu ca un homo melancholicus?***

Limbajul dispariției este limbajul melancoliei, în acea nuanță prin care melancolia se (re)apropie semantic de „bila neagră”. Melancolia pare în această carte reduta ultimă a suferinței. După exersarea angoasei, agoniei, această stare seamănă cu „aproape-abandonul”. De altfel, senzația care domină cartea este de contemplare a câmpului de bătaie plin de cadavre, o bătaie fără învinși și învingători. Perplexitatea, stupoarea dau ritmul cărții.

După cum observa Starobinski<sup>78</sup> (referindu-se la Occident, dar observația este aplicabilă și în cazul de față), „melancolia se găsește în mod expres legată de imaginea profunzimii” (p. 27). Vorbind despre melancolic și despre melancolie, Starobinski spune mai departe: „a scrie înseamnă (...) a transforma imposibilitatea de a trăi în posibilitatea de a scrie” (p. 29). Eul liric din *Limbajul dispariției* pare să fi renunțat atât de categoric să se mai integreze (în exterior, în contingent, în materia din afară), încât, în același timp, și scrisul (de comunicare, deci de exteriorizare) îi este „forțat”. Din rostire și fixare, scrisul păstrează doar sensul interiorizării, al abstragerii, al tăcerii: „numai atunci când nu am scris, am scris. / recuperez toate limbajele dispariției mele /.../ trupul meu a fost rîndul alb al unei demonstrații” („despre cum apuc ...”, p. 11).

Melancolia alimentează speranța germinației. Prin poezie și prin melancolie se

ajunge la încrederea în resurrecție: „grăunțele melancoliei se ridicau în aer ca praful. / altarul sărăciei era plin de praf, dar stătea adîncit / într-o groapă a săracilor, atît de adîncit / încît mi-am făcut cu mîna un semn să nu-mi uit locul, / atunci cînd voi pleca din groapă. / voi pleca din groapă o dată cu semnele / cele mai ascunse ce se vor ivi într-o / dimineață albă și curată” („politică ...”, p. 25). Starea aceasta nu poate fi altfel, pentru acest eu liric, decât carnală: „melancolia îmi este însemnată, / pe dinăuntru, cu fierul roșu, / ca vitele, la abator. / .../ melancolia mea este numai carne și sînge” („despre cum apuc...”, pp. 10-11). Pentru eul liric din poezia Angelei Marinescu, „profunzimea” cea mai la îndemână sau, altfel spus, cel mai apropiat nivel de adevăr este biologicul (*recte* carnea, propria carnalitate). De aici, se dezvăluie unul dintre „secretele” poetei: propensiunea către alegorie (acest volum este construit eminent pe alegorie).

Enciclopedic, convențional, „carnea” este sursa vulnerabilității. Melancolia, indiferența, legea, morala sunt stări (de spirit sau de fapt) inventate prin carne. Sunt efectele rănilor, bolilor, care, la rîndul lor, sunt tic-tacurile tangibile ale efemerității. Angela Marinescu poetizează (și) aici prin destructurarea interiorului (fie că aceasta înseamnă carne, intimitate etc.) pentru restructurarea interiorității. Aceasta este reacția originară a eului care, în fața fenomenului, alege (sau este obligat) să se închidă în „autoalegorie” (cf. Cohen, p. 37), în acest volum, mai mult decât în oricare altul.

Carnea este cea care amintește de duhoarea infernului, și, în plus, carnea este recipientul sufletului<sup>79</sup> și în sensul în care spiritul trece prin trup. Acest trup cu care trebuie să negocieze (cu) spiritul este trupul care interesează eul liric<sup>80</sup>. Pentru el carnea, interioritatea proprie (în directă accepție

78 Jean Starobinski, *Melancolie, nostalgie, ironie*, Editura Paralela 45, Pitești-București, 2002. Col. „Studii”, seria „Topos – Studii socioumane”, traducere de Angela Martin, prefață de Mircea Martin.

79 Recunoaștem în această idee o altă caracteristică a poeziei Angelei Marinescu – este cunoscut discursul Angelei Marinescu contra femeii care scrie. Pentru ea, femeia este parte din scris, este obiect de scris, este substanța și recipientul scrisului, așa cum trupul este, iată, parte din idee și recipient al ideii. În acest volum ideea nu este atât de prezentă, deși finalul volumului exact acest lucru îl spune.

80 Facem trimitere aici și la ideea lui Valéry: „nicio altă religie nu a preaslăvit într-atât trupul”.

wittgensteiniană) este unica modalitate de cunoaștere a profunzimilor, adică a sinelui, adică a lumii. Așadar, nu vom mai avea acum un eu liric în luptă directă cu exteriorul. Dimpotrivă, eul pare aplicat pe realitate, nu asimilat acesteia, și se vede pe sine corp străin într-o lume a morții. Nimic nu trădează vreun gest de stabilire a vreunui tip de comunicare cu lumea.

Împietrirea, letargia afișată epidermic par să-i convină de minune acestui eu avid să-și contemple încrengătura de vase și fibre din care este alcătuit, iar imaginea care se prefigurează în palimpsest redă/ reia harta corpului, adică a sufletului. Cele cinci simțuri (exterioare) se impun aduse în simțul comun, interior. Incapabil de acomodare, atunci când pare liniștit, eul este, de fapt, plictisit sau scârbit. Blazarea, placiditatea sunt noile ținte, noile maladii, iar *limbajul dispariției pare a fi limbajul plictiselii*. Virusul plictiselii / apatiei pătrunde în fiecare pagină, în fiecare vers.

Încă din primul poem, eul parte intrat într-un soi de hibernare. Peștera, devenită cazarmă, închide sensul stării de asediu, de clandestinitate, de rezistență a eului și a creației, a universului<sup>81</sup> său, a motivelor și temelor care i-au definit până acum traseul, existența: „poemele grele, adică cele ce cîntăresc mult și greu, / despre care, atunci cînd vorbim despre ele, / vorbim despre / faptul că nu sunt, se scriu între aceleași ziduri groase ale / unor cazarme subterane, în care își duc veacul, într-un / mod visceral aproape, deoarece sîngele a fost împins / înspre margini, pînă la ultimele consecințe, / tuberculoșii / soldații / comuniștii / preoții și / amanți ai războaielor<sup>82</sup>, / uneori stăteau atîrnați ca liliicii” (p. 5). Retrospectiva aceasta se deschide în disjuncția: „pe un ștreang al suferinței sau pe funia erotică a pasiunii pentru politica morții” (idem). Poeziile și „personajele” Angelei Marinescu s-au scris și se scriu de pe „un ștreag al suferinței/ sau de pe funia erotică a pasiunii”

(ibidem). Ștreangul și funia sunt cele două mari (generale și sinusoidale) instrumente ale liricii Angelei Marinescu. Suferința disimulată în pasiune, pasiunea ca recipient al suferinței, dublează dialectica trup-spirit, după cum scrisul și sângele sunt cele două principii ale universului său liric. Suferința obturează numele: „suferința nu mai cere nimic de la nimeni. / este un zeu al aerului tolănit pe toată / distanța numelui meu. / este cel mai leneș și mai imobil zeu” („despre cum apuc ...”, p. 10), după cum scrisul implică violență, adică manifestarea ființei: „urma vînată de pe gîtul scrisului / face parte din scrisul lui” (idem, p. 12). Tot versuri reiterative și rezumative sunt și acestea: „de la capătul pămîntului, se adună bani (mărunți și tari) / violența (extremă), sexul (îndoielnic) / și scrisul (pursînge” („despre tristețe...”, p. 19).

Preocupările metapoetice (de a-și înțelege propriile mecanisme de rostire) sunt din ce în ce mai evidente (apar progresiv) în acest volum. De altfel – trebuie să amintim – metapoetica este una dintre principalele preocupări ale Angelei Marinescu în toate volumele sale, preocupare atât de intensă încât nu de puține ori, autoreferențialitatea devenea o mască prea mică pentru desfășurările lirice din subtext, fondat pe contiguități idiosincratice. Acum, propria poezie și propria condiție sunt reevaluate (mai ales) în poemul „despre cum apuc taurul iubirii de coarne”. Elementele de poetică implicită alternează cu crochiuri ale noii forme pe care o ia personalitatea lirică: „scriu mic. Mic și negru. Abia m-am apucat de scris / de cîteva minute. la bătrînețe explodează sensul. / am o suprafață din ce în ce mai mare. / am o suprafață ciudată. Pe suprafața mea, negrul ia foc” (ibidem, p. 7).

Pentru Angela Marinescu, poezia este sclavie, este umilitatea, este calea spre miezul lucrurilor la care nu au acces „muncitorii”, metonimie a celor care produc lirisul sterp, poezia cea nouă, poezia femi-

81 Folosim acest termen avînd în minte că, totuși, „nu există univers poetic, doar o manieră poetică de a-l exprima” (Cohen, 133).

82 Acestea sunt cuvintele care deschid căutarea lumii Angelei Marinescu și din această perspectivă, volumul de față apare ca un abstract al tuturor celorlalte de până acum.

nină, prin care curge sângele lucrului în serie, al falselor identități și identificări, sângele politiciii, sângele de deasupra asfaltului. „Muncitorii” scriu poezia culorilor intermediare: „vin muncitoarele de la fabrica de textile. Cîrlionții lor sunt roz. / sânge diluat. aveau buzunarele halatelor pline / cu bomboane fondante. un afiș / brutal ca un textu- alist brutal cu studii de bărbat le mînca / pe sub piele, ca vulpea / ce rupe din carne, pe sub haine. / apaca a fost un popor feminin involuat / ce și-a rătăcit sexul comun printre / mormintele cele mai inumane.” („po- litică...”, p. 26).

Rămânând la nivelul poeticii implicate, în acest poem, poate mai mult decât în oricare altul, eul își arată încrederea în forța per- formativă, perlocutorie a poeziei: „am sedus cu limba, am plîns cu / limba, am rîs cu limba. / am cumpărat cu vîrful limbii. / am vîndut cu rădăcina limbii. / limba mea are culoarea plămînilor mei. / tot sângele mi s-a urcat la limbă” („despre cum apuc...”, p. 8).

Am putea spune că destinul, poezia este scrisă, pentru acest eu, în sânge, și nu în frunte. Scrisul și sângele sunt cele două ele- mente complementare și definitorii în această combinație ale poeticii sale. Și scrisul și sângele sunt deopotrivă materia- lizări ale ființei, una pe hîrtie, cealaltă, *he- las!*, în realitate. Cele două se intersectează în ochi: „ochiul se umple de sânge. / sângele are ochi” (idem, p. 9). Sângele este realitatea biologică imediată, este rodul cel mai de preț al cărnii.

O imagine fascinantă proiectată de un eu fascinat este cea a firii poetice scoase la lumină, o lumină care constrînge, arde, des- compune. De aici, poate, și obsesia negrului strălucitor (a negrului care reflectă lumina): „răsăritul mă strînge ca o sîrmă ghimpată. / nu cred în răsăritul ca o sîrmă ghimpată, / castrat asexuat, gras și puhav. Îmi introduc capul / în răsărit și mi se jupoaie pielea capului. / capul jupuit de răsărit a făcut un contract social, / la negru, cu descom- punerea” (ibidem, pp. 9-10).

Se conturează (prin retrospectivă, mai ales) și portretul interior, moral, al Celuilalt, care intră în text mai ales ca sursă a trădării și a tristeții. Celălalt înseamnă și una dintre

ferestrele retrospectivei: „el se juca cu focul cînd eu făceam focul” („despre tristețe și trădare”, p. 14), celălalt înseamnă „culegă- torii de versuri” (idem, p. 17), și chiar o lentilă (o „oglină concavă”, cum îi place Angelei Marinescu să spună) spre trecut. Prin această lentilă, îi apare și mai evident faptul că slăbiciunea nu poate fi niciodată învingătoare, că cel slab nu va fi niciodată puternic, că praștia lui David nu poate, nu are cum, pe terenul mocirlos al realului, să-l doboare pe Goliath: „fetele și băieții noștri au făcut disidență cu praștia / deza- cordată. Terenul era instabil, mocirlos” („despre cum apuc...”, p. 9).

Din această repulsie față de lume (față de lumea slabă), a extras unele dintre cele mai violente și grotești denunțări a celor care populează contingentul, a „muncitorilor: „voi, rațe moi, rățuști și porumboi, / gîscani și lebedei, ce mai faceți? / lăsați-mă să-mi tai o dată mâna în fața voastră/ fără să mai comentați și fără să interpretați. / chiar dacă, printre voi, nu mai apar / și nici nu gust bere, vin și votcă de pelin...” („despre tristețe...”, p. 20).

Tot Celălalt este ținta poemului „revoltă în extenso”: dezvăluindu-l pe Celălalt, se dezvăluie, de fapt este denunțarea existen- ței contemporane, a desacralizării. Eul vede rănile și le arată prin enumerație. Rezultatul este un scris plat: „arătați-mi voi lucerna scrisului / vostru frumos aranjată pe cîmpul paginii voastre neatins / de har și hîrșt” (p. 30). După această apocaliptică enumerație ... imagine a eschatologiei sub formă de enu- merație, este prezentat și efectul: mult temuta aplatizare, leșinul ființei exterioare, slăbirea, abstragerea vegetativă, coma. Enumerația este barată periodic de inter-jecția „hîrșt”. Se anunță prin acest sunet vio- lent ruperea definitivă a legăturilor dintre exterior și interior, ruperea ființei în momentul exteriorizării. Între cei doi poli ai ființării opoziția este fundamentală. În timp ce exteriorul ajunge să fie nemișcat, iar unica formă de exteriorizare este încre- menirea epidermei, interiorul devine terito- riul vieții, al reveriei, al idilismului. Din spatele dermei, se deschid căile directe către inconștient, cu arhetipurile, cu rădăcinile,

cu sursa lucrurilor, se devoalează asemănarea cu Iisus, cu fiul mântuitor, adică: „mi-e lene, nu mai simt nimic, părul pe cap stă lin / ca o limbă de vițel flămînd, capul meu e laptele lui alb / gros și bun ce pute a iarbă verde și a cîmp întins / pe un deal ce se vede atunci cînd închizi ochii, / deal penetrat de oasele lungi ale morților de brațele scurte / ale femeilor de brațul lung al legii ce a crescut / ca mușchiul pe piatră ca o carne pe stîncă / un cap de băiat serafic pe crucea din capul meu dincolo / de cap hîrșt” (idem, p. 31).

***Adevărul este în formă, adică în biologic***

Într-un interviu<sup>83</sup>, Angela Marinescu se definea drept „o persoană ca oricare alta, ce și-a exhibat neputința și eșecurile, detașarea și cinismul” (p. 4) și „Mai sunt și o autoare pe jumătate vicleană, pe jumătate iresponsabilă, pentru că, deși scriu prăpăstii, nu m-am gândit niciodată în mod serios că ceea ce scriu ar putea fi luat drept literă de lege. Întrucât, ce fac eu cu ceea ce scriu, mă privește, e povestea mea, adevărat însă că săracă, obsedantă, extrem de economicoasă și de eficientă pentru mine” (idem). Angela Marinescu caută, așadar, impertinența de gradul întâi, prin preocuparea pentru interioritate (cf. Cohen, 130).

Eul este poemul vieții poeziei ei.

De aceea, eul este de găsit (cum am văzut) doar în biologic și acest eu din biologic este, în poezia Angelei Marinescu, indicatorul, cursorul esenței, pentru că este sediul dorințelor secrete, al gândurilor celor mai intime și pentru că, pentru poetă, biologicul este adevărul. De aceea, poezia apare ca o contemplare a biologicului, adică a materiei vieții și de aici senzația că eul este preocupat de interioul biologic, de „înainte”, de „dinainte” și mai puțin de „dincolo”. De aici, acea goană după infinitezimal și acea obsesie a capturării în pagină a dimensiunilor celulare, subatomice ale ființei care

pun eul pe traseul treptelor adîncului.

Eul pare (este) interesat de perioada preuterină, nu de încreat, ci de momentul în care „pămîntul era netocmit” (cf. Facerea, Întîia carte a lui Moise, 1.2). Cele două (false) periodizări din poezia „grup post-modern cu poetă premodernă” nu trimit la desfășurările livresc-estetice. Importante și relevante sunt cele două prefixe (pre- și post), care deschid drumul interpretării către *înainte* și *după* facere, „modern” luând aici semnificația „cîmpului alb, orbitor” al existenței. Concentrarea în sine și asupra sinelui duce la acea imagine fascinantă (și fascinantă) a hipermateriei.

Harta corpului pe care, spuneam mai sus, o desenează eul, este construită în detaliu. Trupul, așa cum apare în mai multe rînduri, are gradul de impactanță al simbolisticii copacului și, mai mult, conține și personalizează universul: „afară era soare, soarele era înăuntru ce arde, / avea o căldură în piept / și în ochi.” („despre tristețe...”, p. 16). Trupul este, la Angela Marinescu, arborele creației, a cărui coroană este creierul /capul și ale cărui rădăcini sunt picioarele, tălpile. Astfel, această suprapunere alegorică se poate vedea cel mai bine în poemul „îmbrăcată în negru, atacă poezia”. Între coroană și rădăcini, între cap și tălpi, esența condiției omului ca ființă între două lumi, este creația. Poezia nu se scrie din vârful degetelor, nici din mers, ci direct din tălpi, nu din gură sau din cap, ci direct din gât, adică din zonele în care tensiunea este maximă, din zonele intermediarului<sup>84</sup> prin excelență: „îi plăcea, cînd scia, să întrebuințeze / numai gîtul și tălpile în care / zvîcnesc bătăile inimii. / gîtul și tălpile erau fierbinți și colcăiau de sînge. / din această cauză erau de o finețe extraordinară, / ca o piele de căprioară. / cînd scia cu tălpile și cu gîtul, / în scris picura sînge direct din inimă / (ei, ce-ce-nă) / ea era pe dinăuntru. / o, limbă de poet. / o, sex tăcut.

<sup>83</sup> Interviul acordat Ruxandrei Cesereanu, în *Steaua*, 1-2 / 2006.

<sup>84</sup> Acesta este printre puținele simbolizări directe ale intermediarului la Angela Marinescu. În rest, și-l construiește. Preocupată de zonele de tensiune, în care se aruncă și pe care le înfruntă direct, cuplurile de opoziții devin centrale în reprezentarea poetică. Știe că structura lumii include un infinit de cupluri de opoziții. În fapt, acesta este chiar arhetipul universului. Teza (include eul), iar antiteza (Sinele, exteriorul etc.).

/ o tălpi de menuet. // faceți-mi un semn de dincolo de lemn" (idem, p. 22) – uneori, ca în acest ultim vers, o descoperim amuzată de jocuri de limbaj, iar când ajunge să se joace este semn că, pe moment, dihotomiile au fost escaladate. Suprapunerea planurilor semantice pare a fi jocul cel mai caracteristic pentru a defini mecanismele lirice ale poetei. Nu sunt de căutat în acest joc implicațiile grave, ci modalitatea cea mai la îndemână de deturnare a atenției neinițiatului. Este replica sarcastică pe care pare s-o dea eul jocului grav, de data aceasta, dintre „moarte” și „sevă”, joc desfășurat în arena senectuții.

În acest interior, doar „sunetul mișcă”, se simte. Subconștientul se lasă doar auzit, nu văzut, nu pipăit. La Angela Marinescu, muzica sferelor devine sunetul beznei: „se auzea oarecum subteran, de pretudindeni, / ca atunci când te afli singur pe un câmp ce are / într-un loc obsedant, o groapă, făcută de cel / ce a căzut secerat în urma unui fulger / venit din senin, / un zgomot ce nu era zgomot, mai degrabă / un sunte adânc ce însoțea viața / un sunet dens ca și al unui plămîn scos din piept / și ridicat pe palme de o mână străină” („grup...”, p. 27). Momentul creației (reluat anamnetic) definește facerea drept un tip de derivare din ființă, din feminitate (aceasta fiind rădăcina tuturor lucrurilor și tuturor cuvintelor), iar facerea aruncă în nedeterminare – numele, identitatea au prea puțină relevanță pentru eu: „îmi amintesc cum o țineam pe o femeie / foarte bătrână, ce zicea că era mama, numai / piele și os, direct de vena de la încheietura mîinii, / aveam senzația că un melc obosit pulsa și, / desfigurat de presimțirea morții lui apropiate / mi s-a strecurat, îngrijorat printre degete” (idem, p. 28).

Dihotomia interior – exterior conduce automat pe teritoriul creației. Suferința mută înseamnă interiorizarea creației în opoziție directă cu ceea ce se exteriorizează, adică furia. Furia este îndreptată împotriva exteriorului alb, populat cu saltimbanci, de unde și o percepție a masculinității care creează sau re-creează feminitatea deductiv: „se gîndeau la o poezie frumoasă, scrisă, / totuși, de un bărbat. / cum scrie el că pe o

femeie dragostea / o face misterioasă și de nepătruns” (idem, ibidem). Pentru enunțator, masculinitatea este distrugere, drumul sigur către moarte, în opoziție cu feminitatea, din care derivă existența.

Incompatibilitatea, sistarea oricărei comunicări între exterior și interior și retragerea în organicul propriu se tematizează și în poemul „îmbrăcată în negru, atacă poezia”. Crucea din cap, element recurent la această poetă, este pe de o parte triumful asupra morții, și, pe de altă parte, reunirea, intrarea într-un tot a elementelor opozitive. Văzut de ceilalți, eul-în-lume pare încremenit; percepția despre sine, în schimb este grotescă. Am putea spune că citim în aceste pagini imagini grotești construite „ca la carte”. Reprezentarea sinelui înseamnă un corp din care există doar polii Nord și Sud, capul și picioarele, susul și josul. Între cele două extremități se sudează imaginea grotescă a nenăscutului, a intermediarului, adică trupul: „îi ieșeau picioarele direct din cap. / avea tălpi albe și fine, glezne subțiri și albastre / și pulpe alungite. coapsele nu aveau culoare. / erau incolore sută la sută. / ce era între coapse mi-e groază să spun; / un cap hidos zbîrcit și cu ochii ieșiți înafară. / avea o limbă despicață în două și plină de bale / o trăgea înăuntru și o împingea înafară, din când în când. / coapsele ei stăteau cumiți, cu capul hidos între ele. / în dreptul capului monstruos, carnea de pe / coapse devenise oglindă concavă ce-i reflecta / întunecarea rece și, în spatele oglinzii, / era o placă de fier alungită ca un mușchi. / placa era proiectată cu o grijă ce întrecea dragostea / coapselor pentru capul răsucit înainte” („îmbrăcată în negru...”, p. 33). Existența, interioritatea se manifestă cel mai bine, cel mai clar în somn. Somnul este ardere; somnul scuiță, în somn ființa înnoată în incandescența ideilor, a esențelor. Focul vulcanului, și nu al fulgerului este reprezentarea pe care o agreează eul. Lava somnului arde vizibilul, contingentul, transbordează: „somnul ei mi-a izbucnit / în față ca flegma galbenă a unei flăcări / toate ardeau în timp ce dormea. Ardeau cu viteză. / i-am luat cu precauție mîinile și s-au desprins / ca dintr-un manechin. Am scris cu ele niște rînduri / mici și nesigure. /

au ars și rîndurile. / în timp ce ardeau erau agresive / și gata de atac ca un pluton de execuție / păcat că, exact în același timp, capacitatea mea / de a fi atentă s-a diminuat" (idem, pp. 34-35). Totul culminează cu distincția dintre a vedea și a privi, distincție expresionistă: „aș fi văzut mai mult decât mi-a fost dat să văd. / oricum nu am văzut nimic din ceea / ce era doar de privit" (idem, ibidem). O altă manifestare a interiorității este intimitatea. Intimitatea culminează în anonimat. Anonimatul este depersonalizarea / transpersonalizarea care duce dincolo de nume. Depersonalizarea înțelegea ca esențializare: „ceea ce pot atinge este de o intimitate înfricoșătoare. / și nu-mi aparține" („despre cum intimitatea devine o venă prin care poți introduce drogul", p. 37).

Senzația de dedublare (care definește, explicită, atitudinea eului față de contingent, aceea de preferare / mimare a contemplației) este elocvent sugerată mai ales în poemul „grup postmodern cu poetă premodernă", în care este versificat felul în care exterioritatea și interioritatea își împart brutal eul: „am stat la o masă. Era mult soare. Atît de mult / încît lumina a albit, dintr-o dată, totul. / mi-a spus cineva: tu nu semeni cu poezia ta / sau, dimpotrivă, semeni atît de tare / încît noi, cei dinafară / /cei pe care îi culeg cu o precauție oarbă / de pe marginea drmului ce duce înspre / un cîmp, alb ca zăpada) / nu vom ști niciodată la ce ne putem aștepta / din partea ta. / și au amuțit" („grup...", p. 27). Acestui exterior „alb", albit i se opune interiorul bîntuit, gotic.

Volumul *Limbajul dispariției* apare, la finalul acestui studiu, ca una dintre acele linii care vin să releveze un portret. Sunt acele linii fără de care portretul ar părea fals, ne-terminat, nesugestiv. Desigur, suntem departe de a fi epuizat ideile care se pot formula pornind de la (măcar) acest volum. Poezia Angelei Marinescu, prin capcanele pe care le instalează la fiecare pas al interpretului / cititorului, a avut cel mai clar ecou în poezia nouă, postdecembristă. Dincolo de acest detaliu, are vocea lirică, poate, cea mai clară, cea mai inconfundabilă din neomodernismul românesc.

Claudiu TURCUȘ

**Ce s-a întîmplat  
(în ultimii zece ani)  
cu critica tînără.**

**Note pe marginea unor cărți**

Încercînd să răspund la posibila întrebare din titlu, am identificat un grup (destul de variat) de autori (cu vârste cuprinse aproximativ între 27 și 37 de ani). Cam patruzeci. Erau prea mulți. Așa că am făcut o selecție aproximativă după criterii de imagine publică (frecvența publicării în presa culturală, statutul profesional, vizibilitatea editurii). De ce? E o chestiune de pragmatică intelectuală: mi se pare semnificativ dacă o carte proastă apare la o editură de primă mână, volumul confuz-conceptual al unui universitar mă îngrijorează mai mult (căci de el depinde *formarea* altora) decât încercarea vreunui critici-ficționar mizantrop, iar jocurile axiologice ale criticii de întîmpinare le consider mai puternice (în legitimări/discreditări literare) decât alte forme de autoritate culturală.

Însă, în ciuda faptului că „lista" devenea mai scurtă, eram nevoit să cumulez intervențiile din publicistică cu volumele de autor și, practic, ar fi urmat să scriu două articole. Trebuia, în consecință, să aleg: *oameni* (vocile) sau *cărți* (ideile). Suspendat (ironic) între vitalitate stilistică și sistematizare definitivă am optat pentru a doua variantă, amânînd dezbaterile din presă sau polemicile „la cald" pentru altădată. Dar, din nou, lucrurile s-au complicat. Au rămas – e drept – doar douăzeci de autori, dar unii aveau mai multe cărți. Scurte monografii despre fiecare, n-aveam intenția să public. Ar fi, oricum, prea devreme. O a treia selecție se impunea. De această dată am mers pe *criteriul reprezentativității*. De pildă, la Paul Cernat sau Angelo Mitchievici voi lăsa deoparte volumele colective, în cazul lui Daniel Cristea Enache sau Bogdan Crețu nu mă voi referi (chiar dacă sunt editate) la culegerile lor de aticole – acestea neschimbînd cu nimic figurile publiciștilor, din cele câteva cărți ale lui Iulian Băicuș o voi reține



pe cea despre Max Blecher, deoarece abordează un prozator aflat oarecum în proces de „canonizare”, am evitat debuturile (Ioan Pop Curșeu, Mihaela Ursa, Horea Poenar, Antonio Patraș sau Călin Teuțișan), atunci când studiile ulterioare mi s-au părut mai consistente.

Am îmbinat *comentariul* cu *valorizarea*: o carte pe cap de autor – onestă, rezonabilă sau îndoilenică. Fiecare „producție” – sper să rezulte din observațiile individuale – e încadrabilă într-una dintre cele trei categorii. Am redus – se poate spune – criticii la cărțile lor, iar pe acestea la teza principală. Ceea ce a ieșit nu-i o sistematizare, ci un exercițiu de discernământ. Jurnal intelectual, mai mult decât o panoramă.

Oricât ar semăna, în schimb, cu un dicționar – *nu este*. Spre deosebire de articolele respective (respectabile în aspirația de a inventaria un patrimoniu), mă interesează mai puțin informativul (am renunțat la date biografice/editoriale ori rezumate), cât *interogativul*: adică evaluarea validității

construcțiilor critice, nu doar descrierea lor. Tocmai de aceea nu i-am comparat pe critici între ei (contextualizările mizează pe focalizare, iar nu pe raportare), fiind preocupat să-i înțeleg și să dialoghez cu fiecare individual. Ierarhiile rezultă, astfel, din relevanța internă a demersurilor. Într-un spațiu atât de „contemporan” am preferat să nu intru cu strategii de istorie literară.

Ar fi trebui să spun, poate, de la bun început că, spre deosebire de poezie/proză, în critica tânără nu se poate vorbi despre o *generație*. Constat o lipsă de programe care să implice colective de tineri critici (sau cel puțin rezultatele muncii lor nu sunt mediatizate), de asemenea, absența unui „interes” comun în susținerea (programatică) a congenerilor artiști coincide cu disoluția ideii de grup literar, constituind simultan și un semn de maturitate culturală. Chiar dacă nu se pot încropi decât clasificări artificiale (diversitatea preocupărilor ilustrează aproape direcții individuale), schițez, totuși, trei tendințe în orientarea tinerilor critici:



1. Revizitarea unor concepții critice  
uitate/mistificate

Studiul lui Adrian Tudurachi despre poetica lui Mihail Dragomirescu exprimă la cel mai înalt nivel această tendință. Criticul are fler teoretic și stil concis. Spre deosebire de el, Adrian Jicu (cu monografia dedicată lui Sanielevici) nu reușește să justifice pe deplin relevanța contemporană a celui despre care scrie, iar Antonio Patraș interpretează (dezorganizat) literatura lui Ibrăileanu prin personalitatea sa teoretică. Dacă nu se vor cheltui în inflexiuni teoretice istoricizate și vor înțelege că *totul* poate fi revizuit, însă nu *toate* merită, perspectiva celor trei critici se poate extinde către direcție unitară a abordării istoriei criticii românești.

## 2. Recursul discursului critic la ideologie

Critica tânără pare a nu mai fi dominată de spaima cuvântului *ideologie*. Fie că își asumă poziții ideologice – cum e cazul lui Alexandru Matei (stânga) sau Bogdan Crețu (dreapta) – ori că explică impecabil cum un curent estetic (protocronismul) a constituit supapa culturală a ideologiei totalitariste (Alexandra Tomiță), fie că reface convingător șirul de raționamente ce au stat la baza ideologiei canonizării avangardei autohtone (Paul Cernat), tinerii critici descoperă potențialitățile ideologicului atât în „descompunerea” fenomenului literar/cultural, cât și în definirea propriilor perspective de lectură.

## 3. Mirajul teoriei

Mișcându-se cu finețe prin literatura română interbelică/contemporană, Simona Sora descrie actul lecturii prin filtrul unei reciprocități intime între instanța auctorială și receptare, iar Mihaela Ursa caută cu familiaritate – în teoriile poststructuraliste americane – subiectivitatea autorului dincolo de ideile sale. Nu în ultimul rând – prezență singulară – Horea Poenar străbate esoteric filozofiile/epistemologiile secolului XX cu scopul de a depăși esteticile descriptive/reductive ale subiectului, pentru a ajunge în centrul „ființei”.

În rest, Călin Teuțișan (prețios și esteti-

zant) „cântă” în altă gamă față de Radu Vancu (mult mai tranzitiv), deși ambii sunt interesați de poezia autohtonă, Angelo Mitchievici seamănă stilistic cu Adrian Lăcătuș (prin deschiderile comparatiste), Ioan Pop Curșeu activează uneori coarda lirică și aduce cu Iulian Băicuș, Daniel Cristea Enache se întâlnește – în narativizarea observațiilor – cu Andrei Simuș, iar agresivitatea lui Alexandru Matei nu-i fundamental diferită de a lui Costi Rogozanu. Cristina Chevereșan este „unică” și am reținut-o doar pentru anomalia de a fi publicat la *Cartea românească*. Despre Luminița Marcu n-am scris deoarece *Mansarda cu portocale* nu-i o carte de critică literară (era nedrept să interpretez volumul ca expresia unei vârste confesive a actului critic). O ultimă precizare: ordinea capitolelor reproduce succesiunea lecturii/redactării. Altă organizare (alfabetică/descrescătoare valoric) ar fi fost previzibilă.

## Critica descendenței

- Adrian Tudurachi, *Destinul precar al ideilor literare*, Limes, 2006

Prefața entuziastă a Ioanei Bot întâmpină studiul lui Adrian Tudurachi cu următoarele cuvinte: „Să pornești de la poetica lui Mihail Dragomirescu pentru a *întări* (s.m.) neliștile teoreticianului actual înseamnă, de fapt, să ai puterea viziunii de ansamblu și capacitatea discernerii punctelor nodale”. Observația este paradoxală și naște două întrebări: 1. Dacă despre o miză teoretică actuală este vorba, la ce bun să plonjezi tocmai la începutul secolului XX, și încă pentru a investiga concepte inoperabile astăzi? 2. Sistemul ideologic dragomirescian devine, astfel, obiect de studiu sau pretext în dezvoltarea/prelungirea unor reflecții teoretice? Citind despre *Destinul precar al ideilor literare* m-am edificat.

Adrian Tudurachi pornește – aparent *classic style* – de la polemica lui Maiorescu cu Gherea (idealism *vs.* socialism), observând că maioreșcenii se cufundaseră adânc (ca abordare a fenomenului literar) în psihologie, direcție impusă subtil (sau poate doar pragmatic) de perspectiva gheristă. Astfel, „filtrată de discursul psihologiei, teoria pla-

toniciană a *emoției impersonale* e amenințată de pierderea caracterului estetic" (emoții – în sens psihologic – n-au doar artiști). Prin referire la un articol al lui P.P. Negulescu din 1893, autorul clujean conchide că „situația unui tânăr critic junimist la începutul anilor 90 [secolul al XIX-lea] era fără ieșire: pus în fața unui limbaj fără ideologie și a unei ideologii fără limbaj, el trebuia să se împartă între discursul său și principiile sale, nereușind în realitate să se regăsească nicăieri”. Aici intervine în scenă Mihail Dragomirescu, care va încerca să demaște neputința științei – deci și a psihologiei – de a explica mecanismele *creativității*. Poetica subiectivității și cea a alterității (pe care nu le rezum, căci trebuie urmărite în detaliu) îl conduc, însă, către o metaforizare lipsită de operabilitate a limbajului critic.

Modul în care Tudurachi reface istoria ideatică a eșecului teoretic dragomirescian merită toată atenția. După o digresiune despre psihanaliză care [la începutul secolului] „făcea oarecum *pipăibile* acele conținuturi sufletești pe care psihologia nu mai era în stare să le cunoască”, trecând apoi prin constatarea că fenomenologia husserliană va distinge între „existența empirică a omului și trăirea sa interioară”, cercetătorul evidențiază că Dragomirescu nu dispunea la 1895 de „un aparat conceptual care să ateste existența unor conținuturi sufletești neacoperite de psihologie” (semnificativ este că această judecată nu caută să-l justifice pe *teoreticianul capodoperei*, ci doar contextualizează situația epistemologică a sfârșitului de secol autohton). Având ca obiect de investigație niște aspirații/intuiții abstracte, iar nu mecanisme funcționale, Adrian Tudurachi se vede nevoit să parcurgă în sens invers teoriile secolului XX pentru a justifica inconsecvențele lui Mihail Dragomirescu. Mă întreb dacă nu-i, totuși, un efort prea mare? În acest sens, volumul exprimă gratuitatea (remarcabilă) a unui istoric literar care explică – limpede și coerent – ceea ce ar fi putut deveni teoriile lui Dragomirescu dacă nu s-ar fi transformat în ceea ce sunt.

Pe de altă parte, tehnica sa *descendentă* instaurează precedența ulteriorității critice, în conformitate cu care sistemele concep-

tuale analizate sunt reconstruite de către o subiectivitate filtrată intens prin conștiința epistemologică a actualității. Călinesciană pe sfert, interesată de biografia ideilor și mai puțin de contextul epocii, abordarea cercetătorului clujean se individualizează printr-un control teoretic riguros și un ironic echilibru stilistic. Dacă ar fi aprofundat polemica lui Dragomirescu cu autorul *Mutației valorilor estetice*, n-aș fi avut nicio obiecție.

### Exorcizarea avangardei

- Paul Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei*, Cartea românească, 2007

În ipostaza de cercetător, Paul Cernat preferă potecile umblate. Nu din prudență și cu atât mai puțin din dorința pătimașă de a spulbera certitudini decantate. Conștient că „sunt foarte multe lucruri de spus *altfel*” despre începuturile avangardei românești, criticul clarifică încă din prefață sensul demersului său. Căci studiul – *Avangarda românească și complexul periferiei* – nu constituie o nouă interpretare a fenomenului estetic de la începutul secolului trecut, ci investighează multiplele discursuri identitare, critice sau politice care l-au făcut posibil. Criticul deduce că frondele sau exploatarea limitelor artei nu sunt nici pe departe acte artistice gratuite, ci se dovedesc suprafața unor ramificate raporturi ideologice de legitimare culturală, a căror implicație social-națională nu trebuie ignorată. În consecință, deconstrucția lui Cernat instituie un reglaj al perspectivei asupra dimensiunii cultural-imaginare a avangardei și marchează setarea unui *alt* limbaj de abordare a fenomenului literar autohton. Tratatând extraliterarul ca pe o simptomatologie a literarului și demascând axiologia exclusiv estetică (care se autoînvestește cu semnificație, dar nu poate explica nici cauzele, și cu atât mai puțin efectele artei), cronicarul *Observatorului cultural* descompune și inventariază arsenalul de mistificări ce au încărcat primul val avangardist de povara mitizantă a precursoratului. S-ar putea spune că Paul Cernat face chiar o exorcizare documentară și herme-

neutică asupra receptării avangardei, din care cel mai câștigat iese însuși fenomenul cultural dezbătut, a cărui „realitate” – posedată de autoritatea exaltată a clișeelelor interpretative – este acum restituită.

Astfel că, prin amploarea sintetică, dar mai ales prin dexteritatea metodologică a abordării, afirm deschis că *Avangarda românească și complexul periferiei* este cel mai valoros studiu de istorie și critică literară (al generației tinere) din ultimul deceniu. Din cel puțin trei motive:

1. *Redimensionarea conceptului de complex cultural.*

Dacă Mircea Martin urmărește problematica identitară, mai degrabă, la nivel retoric/teoretic (sublimarea călinesciană a complexelor de inferioritate în actul făuririi unei istorii literare monumentale), Paul Cernat se „cufundă” în hățișul istoric (publicistică, memorii, anecdote, culise editoriale) pentru a reface epoca – cum și afirmă – „la firul ierbii”. Contextualizarea lui vizează, astfel, nu doar *produsul* ideologic rezultat de pe urma instalării complexelor, cât mai ales *procesul*, adică resorturile pragmatice care au alimentat și potențat o conștiință națională ce se resimte periferică. Întâmplările anodine ale avangardei, strălucit reasamblate (după o sută de ani) de critic conferă, cred, sporul de credibilitate al tezei conform căreia „construcțiile intelectuale cu mize identitare” din spațiul românesc au la bază un complex de inferioritate.

2. *Investigarea canonizării lui Urmuz*

Relevanța studiului de caz provine din acuitatea demonstrației lui Paul Cernat care observă într-un dosar al receptării că, de fapt, autorul *Fuchsiadei* servește – o perioadă destul de îndelungată (din epocă și până la protocroniști) – drept vehicul artistic pentru legitimarea avangardei, însă după credibilizarea canonică a acesteia, cota lui Urmuz scade (vezi interpretările lui Mircea Scarlat sau Ion Pop), acesta reluându-și locul la „periferia centrului”. Cei naivi vor înțelege din această ultimă secțiune a cărții că programele estetice ajung reprezentative numai atunci când interesele de imagine găsesc conjuncturi politice favorabile, fapt ce conduce la emulații critice. Iar până la con-

sensul orgoliilor intelectuale nu mai e decât un pas...

3. *Contextualizarea est-europeană*

Prin faptul că raportează avangarda românească la cele din estul Europei (nu tipologic, ci prin filtrul unor ecouri ce transpar în publicistica autohtonă), Paul Cernat înțelege că nu se poate face istorie literară sub forma izolaționismului cultural, cu atât mai mult cu cât avangarda reprezintă, probabil, una dintre cele mai „internaționaliste” direcții ale secolului XX. Vase comunicante periferice, avangardele naționale est-europene par a întruchipa – în scenariul criticului – o „comunitate” estetică virtuală care se reunește în consemnări publicistice. În aceste pagini, din cauza densității informației, ar fi fost recomandat ca Paul Cernat să-și relaxeze stilul. Din păcate, n-a operat ajustarea. Ceea ce face lectura mai greoaie, însă nu știrbește validitatea demersului.

**În căutarea subiectului pierdut**

- Mihaela Ursa, *Scriptopia sau Ficționalizarea subiectului auctorial în discursul teoretic*, Dacia, 2005

Cel mai sistematic studiu teoretic al noii generații de critici îi aparține, fără echivoc, Mihaelei Ursa. Cultivarea iluziei critice conform căreia scrisul (despre textele *altora*) facilitează întâlnirea cu autorul din spatele ideilor, coroborată cu „manipularea” unei bibliografii impresionante fac din *Scriptopia* un proiect-pledoarie pentru reabilitarea subiectivității auctoriale. La intersecția dintre teoria literară, istoria ideilor și comparatism, cercetătoarea reface diacronic filmul principalelor concepții despre *autor – critic – relație critică*, ca mai apoi să zăbovească asupra unor exerciții de lectură (studii celebre ca *Moartea autorului* de Roland Barthes & *Ce este un autor* a lui Michel Foucault) în care *dispariția și reîntoarcerea* subiectivității auctoriale – efecte ale unor „interese” teoretice – sunt interpretate de Mihaela Ursa ca expresii ale unor raporturi de putere textuale/ontologice, dezvoltate diferit în spațiul european occidental (poststructuralist) față de cel nord-american. De fapt, înspre acesta din urmă se îndreaptă și opțiunile autoarei care recunoaște în elaborările teo-

retice americane – de la *teoria receptării* a lui Stanley Fish, *deconstrucția* demaniană/bloomiană ori *new historicism*-ul unui Brook Thomas și până la *teoria actelor de vorbire* propulsată de Austin – „o refuncționalizare a subiectului” care nu mai este unul biografic, omogen, artificial, adică prestructuralist, ci un *altul*, „vulnerabil, ezitant, eterogen și discontinuu”. Adică rodul unei ficțiuni ce își face loc chiar și „în limbajul cel mai științific cu putință”, astfel încât oricât s-ar postula impersonalitatea/textualitatea unui discurs, actul critic este dependent de surprinderea fantasmei auctoriale, după cum „fantasma unui interpret este *presupusă* (s.m.) de orice operă”. „Cunoașterea critică – afirmă Mihaela Ursa, rezumându-și teza – este ficționalistă, ea apelează la teoriile lumilor posibile, însă le exclude pe acelea care nu oferă vizibilitate subiectului”. Despărțindu-se elegant de Toma Pavel și optând pentru heterocosmitatea lui Lubomir Doležel, autoarea prelungeste cu o nuanță problematică, atrăgând atenția că „în cosmologia de azi se apelează tot mai mult la categoria de *posibilitate* în descrierea lumii”. Prin urmare, ficțiunea capătă un sens global, căci devine „o șansă a epocii în care nu putem decât să ne purtăm *ca și cum* (s.m.) am cunoaște”.

Pariind până la capăt pe cartea alterității – „eu fără altul nu se văd, nu au niciun fel de corporalitate, relevanță sau realitate” – amplul studiu al Mihaelei Ursa transpune (o parte din) categoriile subiectivității artistice peste cele ale discursului critic (*ideile sunt opere*, glosează undeva Adrian Marino) pentru a demonstra că surprinderea unei subiectivități într-un text „științific” nu-i doar expresia unei curiozități fantasmatică. Ci, cu adevărat, acel imaginar/ficțiune incontrollabil(ă) – pe care cei mai mulți caută să-l camufleze la nivelul limbajului – facilitează o întâlnire „reală” între cititorul/comentatorul de un text teoretic și autorul lui. Cu alte cuvinte, (credința, fără credulitate în) ficțiunea subiectului auctorial instaurează relația interpretativă *ca și cum* această relație ar fi posibilă și fără acceptarea ficționalității. Acest raport are o funcție epistemologică decisivă, întrucât rămâne

unica variantă posibilă de creditare a autorității unui discurs.

Plictisită de jocuri metatextuale și atentă la fiecare determinare a conceptelor pe care le vehiculează, de asemenea, la curent cu toate preocupările teoretice contemporane (atât apusene, cât și americane), Mihaela Ursa se confesează c-ar fi *utopică* și că numai în spațiul (fictiv) al intersubiectivității poate continua să scrie. Nu știu dacă vraja acestei ecuații – de suspendare a neîncrederii că autorii *chiar* pot fi întâlniți – are putere și în sens invers (adică atunci când interpretul devine la rândul său autor), așa că mă grăbesc să trag o concluzie transparentă pe care *eu însumi* o adresez subiectului din *Scritopia*: cartea e excelentă! Și nu doar în contextul discuției despre critica tânără.

#### Urmuz - conservatorul sceptic

- Adrian Lăcătuș, *Urmuz – monografie*, Aula, 2002

Cantitativ, monografia lui Adrian Lăcătuș este urmuziană. Dar în cele douăzeci și cinci de pagini criticul reușește – spre deosebire de alți congeneri cu „idei” mai multe – să articuleze o perspectivă critică inedită. El amendează încadrarea curentă conform căreia Demetrescu Buzău, *alias* Urmuz, ar fi un avangardist înregimentat (idee ce a generat o „lectură unidirecționată”), însă denunță și excesul mai „așezat” (prudența critică) după care autorul *Fuchsiadei* ajunge avangardist, însă *fără intenție*. „Având în vedere specificul ideologic, programatic, manifest și asumat al tuturor mișcărilor de avangardă” criticului i se pare o contradicție flagrantă această a doua posibilitate. În consecință, pornind de la manuscrisele descoperite postum de Sașa Pană într-o ladă ce îi aparținuse lui Urmuz, Adrian Lăcătuș consideră că mult mai fecund – atât în înțelegerea personalității urmuziene (a imaginarii sale), dar și în ce privește exactitatea critică a situării sale ideologic-estetice – ar fi să integrăm *persona* ajutorului de grefier (fără nici o conotație psihanalitică) în „familia de solitari și desolidarizați cu spiritul dominant al epocii [ai unor] Kafka, Bacovia, Schulz sau Gombrowicz [...], inovatori radicali, dar în

același timp ironiști care disprețuiesc entuziamul auroral de tip avangardist". Urmuz ar deveni, în această nouă lumină, un conservator sceptic a cărui antiliteratură se naște prin cultivarea (în cheia negației parodice) formelor literare clasice.

Chiar dacă riscantă (cum și trebuie să fie orice reabordare), teza universitarului brașovean pare a depăși cel puțin două impasuri ale receptării lui Urmuz: pe de o parte, contextualizează destinul european al *Păgînilor bizare*, dincolo de mult trîmbițatul precursorat suprarealist, iar pe de cealaltă, inițiază (prin asocierea straniului scriitor cu Bacovia) „retrasarea modelelor estetice din proteica modernitate literară românească”. Iată de ce aștept un volum care să împlinescă potențialul (considerabil) al acestei cărți. Critic matur, Adrian Lăcătuș ar face bine să-l scrie.

#### Între creație și analiză

- Antonio Patraș, *Ibrăileanu, Către o teorie a personalității*, Cartea românească, 2007)

Cartea lui Antonio Patraș dedicată lui *Ibrăileanu* deschide – din câte se înțelege din subtitlu (*I*) – o serie de eseuri despre literatura criticilor. Ideea pare interesantă, întrucât criticii nu sunt orice fel de autori, ci – devreme ce se pricepe a face obiecții și a interpreta producțiile altora – se ipostaziază în deținătorii *de drept* ai arsenalului de *know-how* literar. Însă, de ce Călinescu – în ciuda faptului că nu credea în evoluția de la rural la urban a prozei românești – nu a scris un roman cu tematică rurală? sau cărui fapt i se datorează ratările artistice ale lui Lovinescu, deși intuise destinul romanului românesc? ori cum a reușit un poporanist ca Ibrăileanu – lipsit uneori de gust – să scrie *Adela*? – iată câteva întrebări-inițiale pe care Patraș își propune să le lămurească.

Numai că, devreme ce conștiința critică (atât de pregnantă) se întâlnește cu potențialul artistic, metoda de investigare se complică. Căci, afirmă autorul, „literatura scrisă de critici nu poate fi judecată în sine, fără a avea în vedere relațiile care o leagă ombilical de opera autorului și personalitatea sa”. Mărturisesc că aserțiunea mi-a pricinuit

câteva „blocaje”: 1. ce-nseamnă a judeca literatura *în sine*? (ca lume ficțională autonomă? interpretată strict estetic?) 2. *opera autorului* se referă la sistemul său teoretic? la metacomentariile sale? la textele de poetică explicită? 3. *personalitatea* vizează ființa psihologică responsabilă de mimetismul unor personaje (vezi doctorul Codrescu)? sau trimite la confesiunile autorului despre propria persoană? Iar seria mea de nelămuriri interrogative ar putea continua, însă scopul ei a fost doar să denunțe ambiguitatea conceptuală pe care se sprijină demersul studiului.

Alături de alte derapaje (vehicularea deficitară a pachetului teoretic „creație – analiză” e cel mai grav), aș adăuga doar că interpretarea conflictului dintre preferințele literare ale lui Ibrăileanu (scrie *Adela*) și sistemul său teoretic (face critică sociologică), dintre aspirația *personală* și nevoile *colective* ale literaturii, exista încă din 1978 în studiul arhicunoscut al lui Al. Protopopescu. Numai că, deși se fundamentează pe această idee, Antonio Patraș nu-l citează pe autoul *Romanului psihologic românesc* decât tangențial, exclusiv în interpretarea prozei.

Fără a propune un aparat conceptual credibil – cu care s-ar putea aborda *distinct* literatura criticilor –, însă având oarecare vitalitate în comentarea prozei ibărăilene, studiul lui Antonio Patraș rămâne o monografie încâlcită atât în premise cât, mai ales, în concluzii.

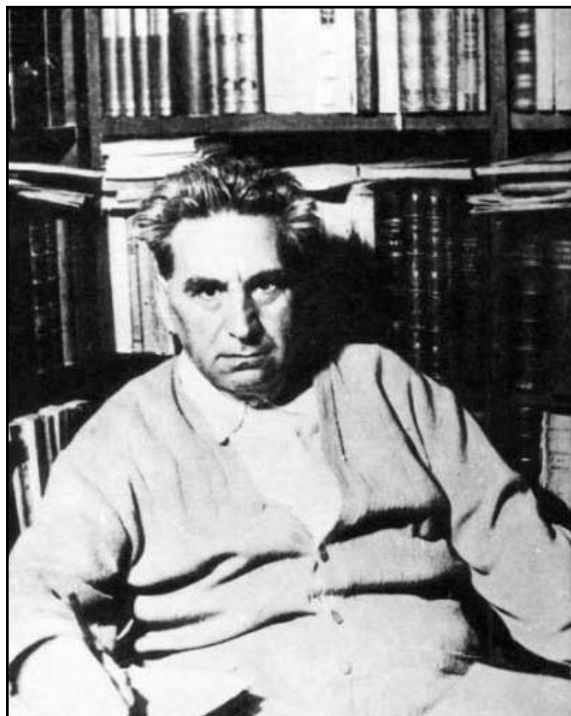
#### Despre corpuri și alte secrete

- Simona Sora, *Regăsirea intimității – Corpul în proza românească intebelică și postdecembristă*, Cartea românească, 2008

Trebuie spus că Simona Sora *a trișat*. Judecata aceasta constituie, deja, un clișeu al criticii de întâmpinare atunci când cronicarul vrea să valorizeze o carte (prin comparație), însă își dă seama că aceasta – deși un debut – concurează, practic, la o categorie inferioară staturii ei. Preiau, în consecință, raționamentul spunând că spre deosebire de mulți cercetători (încă în adolescență intelectuală) învinși de nerăbdarea de a-și vedea numele pe-o carte – vulnerabilă ime-

diat sub pana recenzenților – autoarea s-a format teoretic, și-a reglat stilul în aplicații publicistice săptămânale, a semnat prefețe sau pagini autobiografice, abia apoi a ieșit cu un produs individual. Astfel, Simona Sora e printre cei (puțini) înțelepți care au rezistat ispitei precocității auctoriale. Debutează târziu într-un singur sens: al convenționalității imaginii publice. Din unghi axiologic, *Regăsirea intimității* apare la timp pentru a putea fi consemnată drept cel mai bun eseu critic al noii generații.

Sumă a unor ascuțite reflecții teoretice/tematice, discursul Simonei Sora abordează intimitatea literară dintr-o dublă direcție: pe de o parte *estetică* (a imaginarului) – „restituită ca autenticitate asumată și prin diverse proceduri autenticiste de construcție a prozei” – pe de cealaltă parte *funcțională* (teorie a lecturii). Urmărirea unui traseu difuz și misterios al interiorizării („coborâre în străfundurile sinelui redescoperit”) urmat de exteriorizarea corporalului ca secret al intimității (expunere a „trupului trăit”) conduce spre interpretarea experienței estetice ca „formă a cunoașterii de sine [izvoară] din posibilitatea de a ne imagina într-o ipostază a alterității”. Traseul redescoperirii intimității – reperat prin două tăieturi istorice, în oglindă – 1933 (analiza subiectivității) & 1989 (dezinhibarea ideologică) – e *giddensian*, apropiat prin trei paliere: „corporalitate – încredere (în efectele/mecanismele literaturii) – libertate proprie (recăștigarea unui spațiu pierdut)”. La nivelul analizei, Simona Sora evită efuzionarii și inflamările lirice, căutând „centrarea pe sine, elaborarea unei autenticități literare, eventual *secretul* rămas *secret*, chiar după îmblânzirea prin interpretare, [adică acei] profesioniști ai literaturii, care chiar atunci când ratează o carte, *știi foarte bine ce e literatura*”. Din studiul său, arhi-interpretații Camil Petrescu, Anton Holban, Max Blecher, Ibrăileanu, Eliade sau Sebastian câștigă nuanțe ignorate de perspectivele anterioare. De pildă, pasajele despre funcția *poietică* a ipseiității din *Întâmplări în irealitatea imediată* sau demonstrația eșecului intimității în *Patul lui Procust*, generat de o rescriere romantic-existențialistă a sinelui (iar nu „substanția-

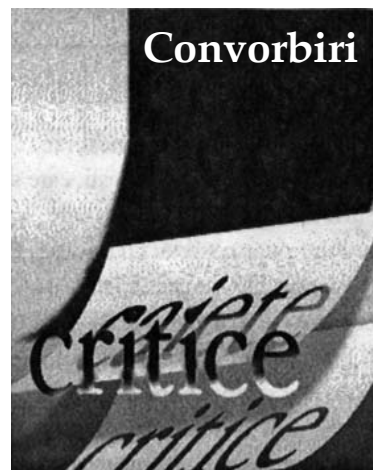


listă” și „vitalistă”, cum o proiectase prozatorul”) îi va convinge – până și pe cei sceptici – că literatura română (interbelică) nu și-a epuizat relevanța pentru momentul actual, ci totul stă în forța și conștiința (critică) de a prezentifica un trecut artistic/al receptării. Pe de cealaltă parte, profilele postdecembriste ale lui Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Gheorghe Crăciun sau Adrian Oțoiu sunt conturate verosimil, valorizarea lor constituindu-se într-un fel de *lobby* discret și eficient pentru proza anilor ‘90.

Pornind din afara literaturii (studii de biologie, neurologie, psihologie), Simona Sora ajunge în miezul ei, restituind conceptual intimitatea ca *ansamblu de resorturi* scripturale puse în slujba exteriorizării/obiectivării corporalității interioare, dar și ca *proces* (ideal) de *întrepătrundere* (conștientă) a cititorului „implicat” cu autorul „implicit”. Schemariul său hermeneutic, a cărui evanescență e recuperată stilistic la cel mai înalt nivel, transformă această „sursă a modernității solide din alte vremuri și submersia în modernitatea fluidă a timpurilor noastre” într-o lectură mereu germinativă, ce reproblematicizează raportul tensionant dintre un om și o carte.

**Marinică Preda - fiul lui Sae și fratele lui Sorin;  
prin urmare, nepotul scriitorului Marin Preda**

**"Scriu la o carte despre mitul  
iubirii, o iubirea în care voi,  
tânara generație, nu mai credeți"**



### Abstract

*Marin Preda's nephew remembers a few facts about his uncle. He admits that his memories are puzzled, but he remembers the summer holiday that he spent in Bucharest with the writer. Marinica Preda speaks about the time when the novelist was writing his last work - "Cel mai iubit dintre pământeni" ("Earth's Most Beloved Son") - specifying that the uncle was long time unable to find a suitable final.*

*Keywords: Marin Preda (uncle), Marinica Preda (nephew), memories, "Cel mai iubit dintre pământeni" ("Earth's Most Beloved Son").*

*Întâmplător sau nu, ai avut marele noroc să fi stat mai mult decât mine în preajma lui Marin Preda. Cum îți apare acum în memorie? Îndrăznești să-i faci un portret?*

Indiferent de ce crezi tu, pe Marin Preda l-am cunoscut pe bucățele, ca să zic așa, în reprize inegale și greu de adunat la un loc. Nu am o imagine unitară, ca să-i pot face un portret... Deci, amintirea lui Marin Preda este, în mintea mea, un joc de puzzle din care lipsesc niște piese importante. Nu e nici o noutate să spun că era un tip dificil, care nu se confesa oricui. În ultima parte a vieții sale, pot spune că l-am cunoscut ceva mai bine și ne-am apropiat...Din copilărie, pe când aveam 4-5 câțiva ani, nu-mi amintesc decât doar câteva imagini din apartamentul lui din Dionisie Lupu. Avem și niște fotografii făcute de Aurora Cornu...

*Știi acele fotografii, așa cum știu și strădania sadică a Aurorei de a ne ciupi, de a ne face să ne purtăm dezinvolti în fața aparatului de fotografiat.*

Am în minte imagini când mă întindeam pe covor și Aurora, de fiecare dată, mă ciupea într-adevăr, mă făcea să râd la poză, în timp ce el, Marin Preda, rămânea foarte serios, foarte concentrat, cu ochelarii lui cu ramă groasă – arăta ca în poza lui celebră din tinerețe, impenetrabil și ușor misterios.

*Semăna cu Panait Istrati...*

Era modelul intelectualului acelor ani. Era o modă, o anumită expresie facială, coafură, ochelari – acesta era modelul...Dacă te uiți cu atenție, cam toți scriitorii din epoca aveau aerul acesta. Aurora în schimb mi se părea a fi o zână. Era și frumoasă, și caldă, și știa să comunice. Îmi amintesc când ne-a adus la pat niște confeturi din Turcia...Era superbă și cred că, în sufletul ei, a regretat că nu are copii.

*Da, țin minte...Cutii de plastic și ebonită. Vedeam pentru prima oară ebonita – neagră și alunecoasă.*

Pentru noi, atunci, era ceva extraordinar! În plus mai era și un joc de șah, adus din URSS, la întoarcerea din China...Pe Marin, îl țin minte și când mai venea prin Bacău și ne lua pe genunchi...Țin minte râsul lui aparte, forțat, inconfundabil. Tocmai ne sculase din somn și voia să râdem. Nu știu de ce voia el asta...În orice caz, era rapid și nu avea răbdare. Ne-am mai întâlnit cu el în Bacău, pe stradă, împreună cu Eta, când ne-a cumpărat niște stilouri de la librărie...Eta îl privea de departe, reticentă și ușor nemulțumită...După aceea, nu știu...Eu am primit, pentru prima dată, o invitație ca să mă întâlnesc cu el în vara lui 70, când s-a făcut filmul acela documentar, la Siliștea...



Cred că era în vacanța din clasa a X-a, când am ajuns în studioul lui Tudor Vornicu. Atunci a fost toată trășenia...Deci, unchiul mi-a dat telefon, dar eu nu l-am recunoscut - semăna la voce cu Roni Căciularu, un ziarist din Bacău. Și zice Marin cu vocea lui pe care o confundasem: „Știi cine sunt?”. Zic: „Da, domnu’ Căciularu. Bineînțeles că știu!” ...”Păi, unde sunt ai tăi?” ...”Păi – zic eu, știind că ieșiseră împreună la un restaurant - nu-s cu dumneavoastră, domnu’ Căciularu?”. Ne-am contractat așa, preț de câteva minute, după care a început să râdă și-mi zice: „Mai ghicește”. Atunci am înțeles și i-am recunoscut vocea. Prost și naiv nu am apucat să spun decât: „Doar nu sunteți...”, și am lăsat puncte apăsate de suspensie, iar el a izbucnit în hohote de râs: „Uite, vreau să te chem la București, ca să ai o vacanță de neuitat”. Și așa a fost. M-a așteptat la gară, m-a condus, a avut grijă de mine. La București, am regăsit ceva din amintirile mele de când eram mic. Era Bucureștiul interbelic, superb și ușor baroc, Bucureștiul de care mă îndrăgostisem eu la 4-5 ani și, când am ajuns la ușă (chiar asta mi-a spus-o Marin Preda) am simțit că sunt Felix, din romanul lui Călinescu - tânărul venit, în București, la casa lui Moș Costache...Da, mi se părea, așa, un gest de ieșire în altă lume în marele oraș pe care trebuia să-l cuceresc.

*Afi plecat împreună la Siliștea.*

Da, am plecat... Pe drum, Marin era reticent și preocupat de nu se știe ce. Se uita la mine, cam într-o parte, mai ales că i-am deranjat interviul, ascultând muzica de la mașină cu volumul dat la maximum. Când i-am auzit vocea, am înghețat imediat, ca în „Moromeții”, când se aude vocea la Tudor Călărășu...Marin era prost dispus, mai ales că se stricase aparatura de filmare, exact când trebuia să discute, să ia chiar el un interviu Joiței, mama lui și bunica noastră...Altcumva, era un film bine făcut pentru epoca respectivă; un fim interesant, măcar pentru că releva o altă fațetă a scriitorului - o nouă imagine, cum s-ar spune...În fine, după filmul cu pricina am mai rămas un timp în București, ocazie cu care am cunoscut mai mulți scriitori și, mai ales, pe Eugen Jebeleanu, care mă tot lăuda că

sunt un băiat foarte frumos, iar asta mă enerva teribil...Mă rog, a fost o perioadă în care ne-am apropiat, dar ne-am și certat...Cred că știi, de la un breloc.

*Îmi amintesc episodul, așa cum îmi amintesc că Marin avea „limba spurcată”, cum se zice în popor – dacă apuca să spună ceva negativ, acel lucru se împlinea. Îmi amintesc că mie nu a vrut să-mi împrumute „Gramatica limbii franceze”, ediția Larousse, zicând că am să o prăpădesc, deși nu aveam cum – locuiam la subsolul casei de pe „Dr. Herescu”, locuiam deci sub ochii lui. Ei bine, după ce mi-a făcut hatârul și mi-a dat cartea, în cartier s-a produs o inundație teribilă, care a inundat subsolul casei, iar acea carte de gramatică a căzut de pe masă direct în apă și s-a făcut „varză”, exact cum a zis el ! Țin minte că oarecum la fel s-a întâmplat și cu brelocul de care amintești – nu a vrut să ți-l arate, crezând că tu ai să-l furi, fiind atras de ciudățenia brelocului (un căluț de mare învelit în plastic transparent).*

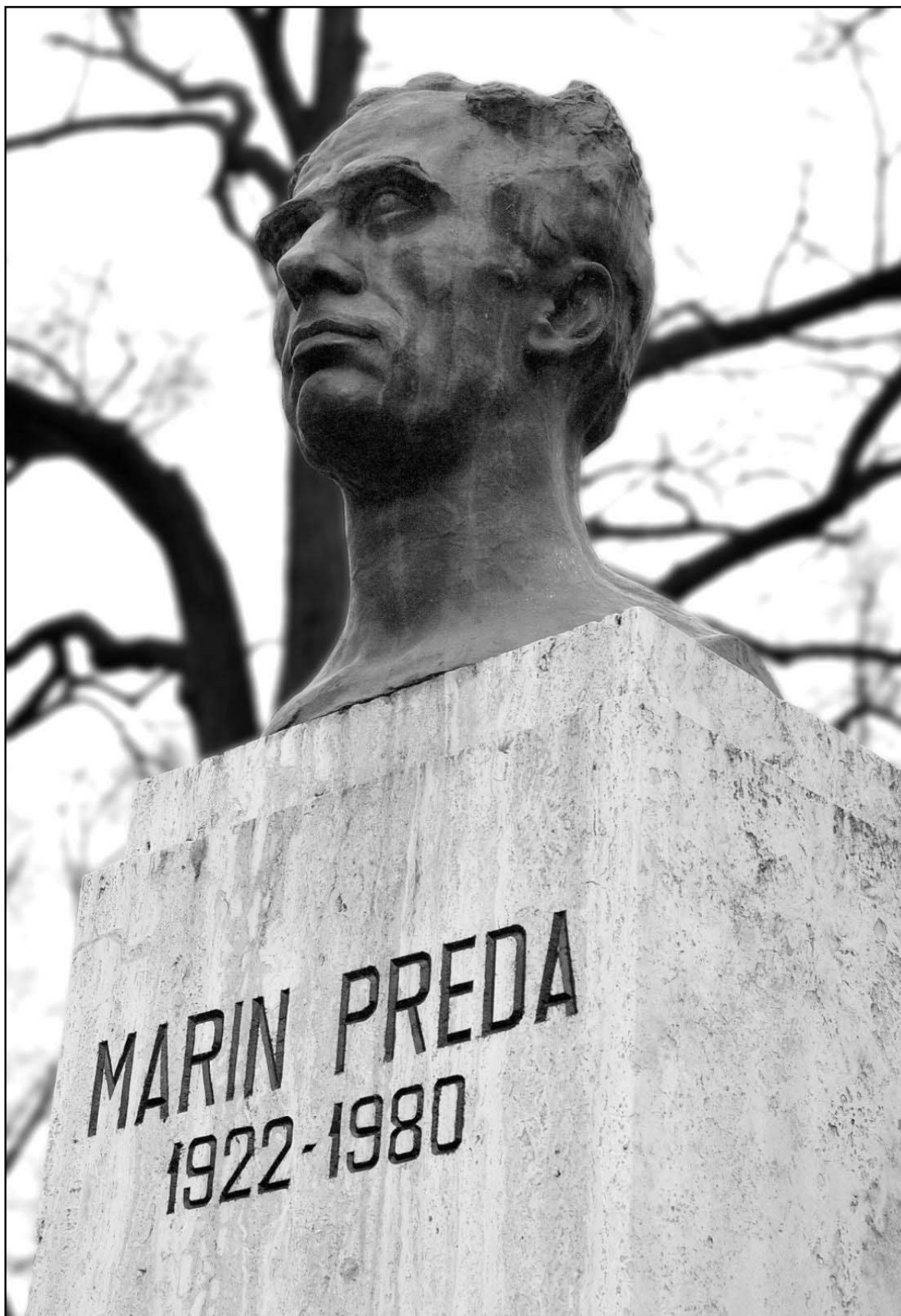
Nu, nu el e de vină, ci Nuți, care i-a băgat în cap treaba asta. S-a supărat pe mine pentru că s-a întâmplat într-o zi să nu o salut. Asta a fost chiar în ziua în care am intrat prima oară în casa lor și am dat cu ochii de ea. Era foarte tânără, cu Nicolae în brațe, încât, pe moment, m-am blocat, neștiind dacă era chiar soția lui (mătușa mea) sau doica. Mi-am dat seama că am făcut o gafă, după cum s-a uitat la mine și mi-a zis: „Ei, pe mine nu vrei să mă saluți?”...

*Brelocul acesta era...*

Marin îmi lăsase cheile, dom’le ! Era un breloc de rahat, din plastic.

*Plastic, dar în care era un căluț de mare, cumpărat în Grecia sau în Franța...*

Căluț sau necăluț, era un breloc lucrat la strung. Brelocuri d-ălea erau pe toate drumurile, chiar și-n Bacău, la fabrica de plexiglas, la Uzina de Avioane...Ca să scurtez povestea, în final nu a mai vrut să-mi lase cheile. A plecat brusc și m-a lăsat pur și simplu pe-afară. Tu pricepi ? A trebuit să mă duc prin curte, prin aripa cealaltă, să cobor la subsol și să intru pe o ușă de serviciu, pe care mi-a deschis-o o vecină și, în sfârșit, am reușit să intru în casă, dar numai în subsol, rămânând câteva zile fără mâncare, fără



bani, fără nimic. Când s-a întors și am început să-i povestesc prin câte trecusem și cum m-a ajutat cu mâncare un prieten de-al meu, care locuia aproape, pe „Dr. Lister”, m-a întrerupt în mod brutal: „Și ce-mi spui mie toate astea?”, iar eu m-am enervat și m-am bruftuluit la el – stai așa, băi frate, mă lași ca proasta-n târg și pleci? Ție ți-ar fi convenit să-ți faci altul așa ceva? M-am răcorit în felul meu, fără niciun efect desigur... După vreo 10 ani, prin 1979, Preda m-a invitat la masă și acolo mi-a spus: „Băi, Marine, am greșit față de tine! Probabil că m-am lăsat influențat de Nuți și am greșit”. Apoi, m-a întrebat mai mult de formă dacă eu am luat brelocul sau nu (știi, ca o ultimă întrebare) și atunci i-am spus: „Dom’le, breloc din ăla se găsea și-n Bacău! Erau în toate magazinele de bijuterii!”. S-a uitat foarte mirat la mine. Parcă nu-i venea să creadă. „Chiar apăruse moda asta și la Bacău?” a întrebat el și nu s-a lăsat până nu i-am confirmat încă o dată: „Magazinele de bijuterii aveau brelocuri din ăstea”. După aia, ne-am împăcat, deși, un timp nu am mai vrut să am de-a face cu el, până când, nevrând să las lucrurile încălcite între noi, i-am spus lui Nuți că vreau să-i vorbesc pe îndelete și ea m-a sfătuit să-l pândesc noaptea, când iese din casă. „Du-te cu el noaptea, la plimbare, și așa puteți vorbi orice și oricât!”. Asta am făcut și, câteva nopți la rând, i-am vorbit destul de intimidat. Cred că i-am făcut impresia unui adolescent din acesta, necopt și frământat. Mi-a zis că mă preocupă lucruri profunde, dar vom discuta altădată, nu atunci... În vara lui 1979 (deja se mutase în strada „Pictor Romano”, iar eu eram student în ultimul an la filologie), Marin mi-a cerut să locuiesc la el, dar cu o condiție – să hrănesc nutriile, pe care le creștea în curte (nu știu de ce, dar țin minte că era o adevărată modă, în toată țara). Am acceptat, dar nu a trecut mult până am ajuns să regret. Prima oară când nutriile au scăpat din cușcă, m-am speriat rău, că aveau dinții ăia mari și lungi, și păreau că mă amenință. L-am sunat imediat la Mogoșoaia și el m-a sfătuit să stau liniștit și să nu-mi fac probleme: „Ia-le, bă, de coadă...” „Dom’le, dar au niște incisivi de speriat!” am zis. El însă

a insistat: „Ia-le de coadă și ai să vezi că nu-ți fac nimic”. A fost o perioadă în care ne-am apropiat foarte mult și am discutat îndelung despre literatură, despre artă în general despre „Moromeții” și multe altele. Imi amintesc mai ales o scenă, pe care am trăit-o cu el în timp ce ne plimbam pe strada „Mântuleasa”. Tocmai discutam în momentul acela despre niște chestii istorice, despre năvălirea slavilor și cum ocupaseră ei zonele cheie ale civilizației, când a tăcut deodată, ba chiar m-a repezit când l-am întrebat nu știu ce. S-a schimbat brusc; devenise un cu totul alt om. Nu știam ce se întâmplă, până în clipa în care mi-am dat seama că, în curtea bisericii de vizavi avea loc o înmormântare. Fără nici o explicație, mi-a cerut să ne întoarcem acasă. Probabil, nu voia să-l văd în starea aceea de tulburare care îl cuprinsese. Probabil, făcuse un atac de panică – nu știu. Nici măcar nu m-am supărat pe el. Știam de mai demult că e sensibil la anumite lucruri și că sensibilitatea asta și-o masca într-un mod foarte brutal.

*Dacă te-a acceptat în plimbările lui nocturne, înseamnă că te invita și la restaurant – la Casa Scriitorilor sau la COȘ, în Piața Cosmonauților. Mâncarea, tabietul ei vreau să spun, și un pahar cu vin îl făceau uneori să fie strălucitor și memorabil.*

Da, așa e. Țin minte că eram odată la Scriitori și la masă venise Dorin Tudoran. Se discuta despre Ceaușescu, despre Păunescu... M-am băgat și eu în vorbă și l-am întrebat ce părere are despre Ceaușescu și el mi-a replicat: „Dom’le, e un tip pierdut”... „Păi, de ce?” l-am întrebat eu surprins (să nu uităm, eram prin 1979) și el s-a uitat la mine, a ezitat un timp (să-mi spună, să nu-mi spună), după care mi-a zis în șoaptă cumva, confidențial oricum: „A pierdut frâiele din mână”. N-am mai insistat, deși îmi stătea multe pe limbă să-l întreb. Discuția s-a mutat pe Adrian Păunescu, la care ținea și cu atât mai mult regreta evoluția lui ca poet. Principalul reproș pe care i-l făcea era următorul: „A intrat în folclor”. Și drept argument a adus catrenul care circula în acei ani: „N-are cur și n-are coaie / Ceaușescu Nicolae / Cât să-l lingă într-un an Cumîlcheamă Adrian”... Cum

spuneam, la masă venise Dorin Tudoran, care i se plângea într-una, că nu știu ce pășise că nu știu ce i se pregătea. Marin Preda l-a lăsat un timp, după care l-a întrerupt, concluzionând, în stilul lui, optimist ironic: „Lasă, Monșer, că vine toamna, vin alegerile, și-i aranjăm noi !”. La început, am luat treaba asta cu alegerile ca pe o glumă amară, dar după aceea mi-am dat seama că se referea la alegerile de la Uniunea Scriitorilor, unde se manifestau deja două tendințe polare ale intelectualității române din epocă: pro Ceaușescu și...un fel de nucleu de disidență, pe care, totuși, cu greu l-ai fi numit „anti”. Oricum, lui Ceaușescu îi cam era frică de această grupare, drept pentru care a desființat organizația de partid din Uniune, Congresul scriitorilor l-a amânat de mai multe ori...Întâmplător sau nu, Uniunea Scriitorilor devenise singurul loc unde comuniștii nu aveau deplină putere.

*Erau „roșii” și „albii” – cei grupați în jurul lui Barbu și cei din jurul lui Preda. Partidul îi lăsa să se certe între ei, le promitea sprijin în parte, și, când lucrurile degenerau în acuze dure și amenințări, îi pedepsea pe toți. Era de fapt o joacă a dezbinării.*

În fine, s-a purtat foarte bine cu Tudoran, l-a laudat, „Poet tânăr, de viitor”, dar întâmplarea a făcut ca am citit o poezie a lui Tudoran dedicată lui Marin Preda: „Un țăran fericit” – nu știu dacă ai citit-o. Eu, când am dat cu ochii de ea, mi-am zis în gând: „Uite, bă, frate, cum se face carieră!”...Amuzant a fost însă altceva. S-a oferit să mă conducă la cămin cu „Fiatul” lui vișiniu și desul de hodorogit și, pe drum (după cum știi conducea execrabil, aproape sinucigaș), am luat-o pe strada Academiei și, în timp ce el se concentra la volan asupra intersecției, am simțit nevoia să-i vorbesc. Îi zic: „Dom’le, știu că am să-ți pun o întrebare care ți se va părea, poate, tâmpită, idioată, dar spune-mi și mie – de unde știi că femeia de care ești atras e aia potrivită?”. El se uită la mine ușor mirat și zice: „N-ai de unde să știi, dar poți verifica !”...„Păi, cum ?” am insistat eu...”Simplu. O scoți în lume, vezi cum reacționează în diverse situații și te lămurești”. Așa era el. Cu Marin Preda, totul ți se părea simplu, totul avea soluții...

Apoi, ne-am continuat drumul în mașină și am luat-o pe o străduță îngustă, pe linia tramvaiului, când motorul a început să dea rateuri și s-a oprit chiar pe șine. Zic: „Hai, unchiule, că dă tramvaiul peste noi !”. Se speriasse și el puțin. Învârtea cheia în demaror într-o veselie și, ca în filmele cele proaste, când tramvaiul mai avea câțiva metri până să ajungă la noi, mașina a pornit. Băi, știi cum a reacționat atunci ? S-a luminat tot la față și, cu o mândrie teribilă, a zis: „Ai văzut ce năzdrăvănie am făcut ?”. Parcă era un puști din acela, de la țară, mândru de isprava lui.

*Conducea mizerabil. Era un pericol public. Trecea în viteză prin intersecție și comenta singur: „Acela a fost un stop...Aia a fost o intersecție unde trebuia să mă asigur”. Nu întâmplător, a avut mai multe accidente.*

În mod ciudat și greu explicabil, de câte ori avea înfățișare în procesul de divorț cu Nuți, făcea accident. De altfel, tot așa o cunoscuse – într-un mic accident de mașină, provocat tot de el... În fine, să revin la masa aceea de la restaurantul Uniunii. Îmi amintesc că își comandase un șnițel de vițel cât farfuria, dar nu l-a putut mânca. Și, privind el îndelung jumătatea de șnițel rămasă în farfurie, a zis: „Uite, vezi ? Dacă m-ar vedea un jurnalist, imediat ar scrie că fac risipă!...Apoi, mi-a dat ca exemplu un articol al lui Marquez, pe care îl citise de curând – cum a ajuns el într-o țară africană, iar președintele țării l-a invitat pe scriitorul columbian în oraș, la un restaurant. Poanta e că, acolo, în restaurant, n-au avut ăia de unde să le dea o friptură, așa mare sărăcie era acolo ! Asta povestea el, în timp ce Dorin Tudoran îl sorbea din priviri și nu spunea nimic. Nu mi-a făcut o impresie prea bună Dorin Tudoran. Atunci, la masă, părea servil, umil...După aia, am auzit că a emigrat în SUA și că s-a făcut mare disident, în grupul lui Tismăneanu. Atunci, la masă, se purta altfel. Se simțea că are nevoie de autoritatea lui Marin Preda, că are nevoie de protecția lui... Nicolae Manolescu chiar a avut un articol intitulat „Efectul Preda”, în care exact asta deplângea – că Marin a apărut prea mult scriitorimea. Și avea dreptate. El înțelegea să lupte pentru onoarea



breslei, să ia apărarea oricărui scriitor în fața partidului, chiar dacă acel scriitor nu ar fi meritat acel lucru.

*Mesele rafinate și vinul bun îl inspirau. Restaurantul era pentru el un fel de spațiu ritualic, în care doar el putea să officieze, să conducă discuția încotro voia el, plasându-și vorbele lui strălucitoare, memorabile... Înconjurat de oberchelnieri și având o masă rezervată numai pentru el, așa cum se întâmpla la Uniune, avea imaginea reușitei sociale și recompensa ambiției sale devastatoare. Asta îl făcea să se simtă confortabil, în siguranță, și atunci, pentru câteva ore, ieșea din carapacea lui diurnă.*

Îmi amintești de ziua în care m-a invitat pentru prima oară la restaurantul „Capșa”. Bineînțeles că eu am întârziat, iar el, care venise mai devreme, m-a așteptat ușor nervos în fața restaurantului. Asta m-a impresionat teribil, cu atât mai mult cu cât nu mi-a făcut niciun reproș. M-a privit doar. M-a privit cum doar el putea să privească în

astfel de situații... În sfârșit, intrând în braserie, a vrut să comande o mâncare mai ușoară. Nu a găsit nimic care să-l inspire și, până la urmă, a luat ceva foarte ușor... niște sarmale – foarte reușite, altcumva. Cu cât mâncam mai mult și paharele se goleau cadentat, cu atât discuția noastră se încălzea. Atunci, am prins eu curaj să-i spun că a făcut o greșală cu „Moromeții” volumul II, dându-i același titlu. Era o eroare de calcul scriitoricesc. Erau două romane distincte, care acopereau două epoci diferite, în tehnici românești diferite, iar el mi-a dat atunci o motivație pe care am crezut-o doar pe jumătate – că a făcut-o din interes financiar, că la reeditare se câștigă mai bine... După aia, l-am întrebat de ce refuză să facă scenarii de film după cărțile lui (amintindu-mi ce răspunsese el într-un interviu la aceeași întrebare: „Dragă, țărani mei sunt desculți și ruptți în fund. Pe ecran nu ar da bine”). De astă dată, nu a mai răspuns în doi peri și a început să dezvolte două motive estetice

menite să justifice refuzul – primul motiv era că absența vocii naratorului scade la jumătate valoarea filmului; al doilea motiv îl reprezenta valoarea actorii și regizorul...Spunea că pentru Ilie Moromete l-ar fi dorit ca actor pe Anthony Quinn, iar ca regizor pe Lucian Pintilie.

*În una din discuțiile cu el, a pomenit vreo dată că vrea să lase un „testament literar”.*

*Mi-ai spus că voia să se dezică de nuvela „Desfășurarea”.*

Nu, despre „Desfășurarea” nu am vorbit niciodată cu el.

*Atunci „Ana Roșculeț”.*

Nu cred că ți-am spus eu despre așa ceva. Cu el, am discutat despre „Cel mai iubit”. Am discutat în două faze – când era la începutul cărții și când era aproape de final. Prima dată, mi-a spus că acțiunea e simplă. Se petrece în Clujul anilor ‘50 și că toată perspectiva cărții este viața cotidiană, viața de familie, dramele din viața unor intelectuali. Nu mi-a dat multe detalii. A vorbit doar despre dorința lui de a surprinde tragicul istoric reflectat în tragedia individuală a unui intelectual. Înainte ca eu să plec în vacanță la mare cu Mircea Cărtărescu (asta era prin 1979), l-am mai întrebat o dată cum stă cu romanul și el mi-a zis: „Dragă, mai am de scris finalul. Dar, în rest, sunt mulțumit de carte. E romanul total”, adăugând apoi că deja se gândea la următoarea carte, că urma să scrie „A opta poruncă”, despre care mi-a zis că e povestea unei bătrâne de la CAP, cu copii plecați la oraș, care e silită să fure de pe propriul ei ogor – petecul de pământ luat de comuniști... Degeaba i-am cerut detalii despre această „A opta poruncă”. Gândul lui era doar la „Cel mai iubit” și se lăuda cu opiniile celor care citiseră în manuscris romanul – Ovid S Crohmălniceanu, Eugen Simion sau Magdalena Bedrosian, care i-ar fi spus că „Cel mai iubit” reprezintă o culme literară – cel mai bun roman al lui. Ceea ce-l nemulțumea era finalul, cum a și recunoscut singur: „Dom’le nu-i găsesc finalul. Îi caut încă fibra. Editura îmi cere să o predau și eu nu mai termin...Fac o pauză și mă mai gândesc”...În august 79, cred că la o săptămână după ziua lui de naștere, 5 august,

m-a căutat și mi-a propus să locuiesc în camera de serviciu din strada Pictor Romano. M-am mutat acolo și, spre toamnă târziu, țin minte că a venit neanunțat de la Mogoșoaia și m-a găsit în bucătărie, jucând șah cu Cristian Teodorescu. Nu a intrat ca tot omul în propria sa casă. Era puțin „făcut” și mai întâi m-a strigat de la poartă, țărănește: „Marineee, ești acasă, bă?”. Am zbughit-o imediat să îi deschid și, la plecare, mi-a zis tot așa, în stil moromețian: „Pa, bă!”. M-a amuzat la nebunie combinația asta între „pa” și „bă” – o expresie neauzită la el până atunci; o expresie și nouă, și explozivă... Apoi, a mai venit o dată și m-a găsit tot în bucătărie, și tot jucând șah cu Cristi Teodorescu. Când a intrat Marin, afară era frig și înăuntru, căldură. Am stat de vorbă, i l-am prezentat pe Cristi și el, după ce ne-a privit îndelung, a zis: „Văd că aicea e prietenie nu glumă!”. Ei bine, când a plecat, m-am uitat în urma lui și m-am întunecat sufletește. Îl știam om elegant, cu lucruri de bună calitate și de bun gust pe el. Știa să se îmbrace când voia, dar, de data asta, paltonul de pe el era cam ros la mâneci, hainele atârnavu nu știu cum pe el – pe scurt, era în faza aia a lui „neglijentă”. Și a mai fost ceva care m-a șocat la această întâlnire. M-a șocat remarca lui Cristi, care, după ce Marin a plecat salutându-ne cu „Pa, bă”, a zis: „Bă, omul ăsta a suferit de frig la viața lui!”. Bineînțeles că n-am înțeles prea bine ce vrea să zică și l-am întrebat de ce spune asta, pe ce se bazează, și atunci Cristi m-a uluit a doua oară, spunându-mi: „Nu mai ții minte ce a spus când a intrat în cameră? A zis: «Aici e cald». A zis cu vocea omului care știe cât de prețioasă e căldura unei camere, când te întorci înfrigurat de la serviciu”.

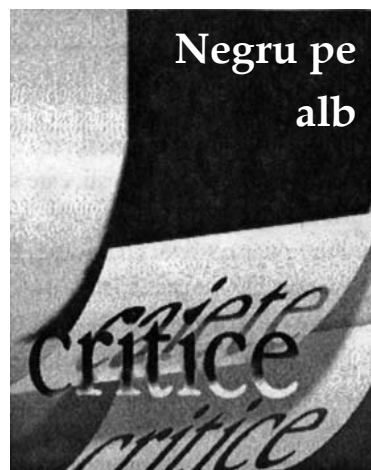
*Deci, despre „Cel mai iubit” nu ați mai vorbit.*

Ba da, o dată, pe fugă, l-am întrebat dacă a găsit finalul și el mi-a confirmat că-l găsisese, nu fără a face o observație ușor răutăcioasă: „Este o carte despre mitul iubirii, o iubire în care voi, generația tânără, nu mai credeți!”.

*Poate că avea dreptate. Când timpul nu mai are răbdare, toate se strică – iubirea, mai ales.*

Nicolae ILIESCU

# Despre viața ca o ocnă de sărbătoare



## Abstract

*In his monthly feature, the author makes another melange of genres and styles. The result is a series of memories and portraits, written with humour, irony and nostalgia. Childhood and maturity, books and writers, people and characters come into the scene as flash backs.*

*Keywords: memories, diary, melange of genres and styles, irony, nostalgia.*

### **Actul I. Scena 2. Concert pentru două orchestre, cor, soprană, contraalto, clavicin, oboi, trompetă și orgă în mi bemol major**

La Antibes, într-o seară, cumpărând clătite flambate ( crepes-susette ) mi se părea că aerul mirosea a vanilie. Și la București, în lungile mele preumblări de adolescent, spre Colentina și strada Mașina de Pâine aerul mirosea a semințe prăjite, a alune. Vizavi de noi era pe vremuri o vulcanizare și mirosul de cauciuc îmi plăcea la nebunie, îmi venea să-l mănânc. Tot așa cum ronțaiam guma de șters sau capetele creioanelor chinezești. Cel mai plăcut miros l-am simțit, l-am probat la Stockholm, într-o vară, miros de săpun fin, de bomboane și de gumă de mestecat. Un miros colorat. Tot așa, mirosul feros de tutun stătut al metroului parizian, sau mirosul de țigară sau țigaretă fină de pe la lizierele teraselor din același oraș. Sau mirosul leandrilor amestecat cu benzina ușoară, fără plumb, din Italia și Grecia. Sau mirosul plin, copt, proaspăt și crud de lămâie adevărată, luată atunci din pom, dintr-un restaurant aflat pe una dintre cele mai frumoase plaje văzute de mine în viața asta, plaja de la Valencia. Când eram mici, ne ziceam unul altuia, eu lui Lucian, sau Lucian mie „miroși a jucărie”, era mirosul ăla de lac, de proaspăt vopsit, dat peste plastic. Sau de oă. Așa mirosea în Magazinul Copiilor, din centru, de pe Calea Victoriei, de peste drum de

Delta Dunării, unde găseai mereu sandvișuri cu icre roșii la doi lei și cincizeci. Erau astfel de bunătați și la Operă, când ne duceau cu școala, ca să ne atragă și ca să ne facă o brumă de cultură muzicală. Veneau la rând mirosurile de pe palier, mirosurile de duminică, pline, gustoase, de mâncăruri cu sos, îngropate în aragazele familiei, masa era un ritual, mâncare însemna orice era în afara fripturii, felul doi, după supă sau ciorba de rigoare, ardei umpluți cu mână, mazăre sau fasole sau dovlecei, chifteluțe marinate, cartofi franțuzești, musaca din aceeași cartofi sau din vinete, gutui sau prune la cuptor sau cu orez, pilaf sârbesc.

Am fost mereu atent și cu simțurile la pândă, mi-a fost teamă întotdeauna să nu put, să nu dau damfuri. Deodorantul a apărut la noi întâi sub firma Farmec, din Cluj-Napoca, apoi luat de mama de la Victoria, cincizeci de magazine într-unul singur, sau de la talcioc sau adus de Tanti Jeni și de Nenea Titel din pachet, cumpărat de mine însumi de pe la Câmpina sau iarăși Cluj, luat în cele din urmă de la coada calului, din Piața Universității. Miraj, Obao, Bac, Narta, Hattrick. Pe când fumam nu aveam miros, ăsta mi-a revenit prin anii două mii, bradul mirosea a brad frumos, pepenele galben a cantalup, gazul a gaz.

\*

Totuși, cel mai mult și mult îmi plăceau mirosul de plastilină, de ziar proaspăt tipărit și de carte nouă, mai ales de poche, de se

găsea la librăria Crețulescu, mai pe sub mână. Întotdeauna, când cumpăr o carte, o frunzăresc și o miros, mă uit la cotor, dacă e cusut sau măcar bine lipită, ca și pantofii, nu o îndoi, nu-i dau foile peste cap, cândva, Nino mi-a împrumutat *Frumoșii nebuni ai marilor orașe* rupând volumul pe din două, era broșat, cu copertă albastră. Mi-a întins prima jumătate spunându-mi „până aici am citit!” și s-a dus spre amfiteatrul Odobescu.

Cărțile. Am ținut mereu la ele, odată le-am și catalogat. Tata venise cu un braț odată, nu știu ce i se întâmplase, *Poeziile* lui Blaga, ediția Gană, niște volume din colecția Meridiane, *Nuovele* de Hesse, *Iarna vrajbei noastre* a lui Steinbeck parcă și nu mai știu ce altceva, plus o carte a unui albanez, Migjeni, *Fructul oprit*, pe care am citit-o pe nerăsuflăte și mi-a plăcut pentru atmosferă.

\*

Traducerea este mereu o înșelătorie în afara celui mai banal și stângaci literalism, parcă Sorescu zice. Și admirabil poemul aista : „Susțineam examenul / La limba moartă / Și trebuia să mă traduc / Din om în maimuță”. Am în față o ediție nouă de-a lui Rimbaud, *Un anotimp în Infern*, în tălmăcirea lui Dan Orghidan, apărută la Brașov, în 1998. Traduce mizerabilă, vād de la bun început couac, *rângăit, un somn beat peste grevă, un sommeil bien ivre sur la greve, împărate, scârpinător bătrân, empereur, vieille demangeaison* etc. Numai primul sens, nici o atenție în plus. Am spus de mi s-a răcit gura că toate, absolut toate traducerile apărute la noi după 1990 sunt proaste, oamenii nu numai că nu mai știu limba-bază, dar nu mai știu nici limba-țintă, nu mai știu românește. Mă laud, mă cânt și mă felicit că nu am cumpărat niciodată vre carte de la Humanitas, fosta Editură Politică ajunsă pe mâna prostului de Liiceanu, băiețel pe care îl vedeam des sau destul de des prin curtea Uniunii pe bicicloanță, el așa ceva ar trebui să facă și acum, să parcurgă aleile alea marcate de pe trotuare cu bicicleta. După cum prostul ălălalt, de Pleșu – nu-i atât de prost ca Liiceanu, scrie niscai articole de ziar mai bine îngăimate, firește nu ca mine, e cu cel puțin cinci clase sub mandea, nu e nici măcar de nivelul lui Tucă, dar scrie oarecum mai lizibil!

- ar trebui să circule în același Trabant, nivelul lui este de Trabant, nicidecum de Volkswagen Passat, parcă asta are. Eram odată împreună cu Puiu Iordăchescu, care s-a grăbit să-l salute, și i-am întors ostentativ spatele. L-am mai împins cândva din calea mea, îndreptându-mă spre profesorul Simion, în Aula Magna a Academiei și i-am surprins privirea scofălcită și noduroasă, de lăutar. Mi-e scârbă să mai vorbesc despre ăștia doi mai mult de-atât, niște înghesuiți la minte care au vrut să se cocoate acolo nu le e locul. Numai proștii îngrămădiți și sfertodocții se uită în gura lor, țoapele culturale.

\*

După cincizeci de ani nu mai ai somn, te trezești dis-de-diminează la patru, la cinci. Așa și eu. Am revenit la scrisul de mână căci într-o bună zi m-am pomenit cu laptopul inundat, căzuse apă pe el, din pod și l-am scos din priză, din toate firele, că nu e fără fir. Adică e fără fir, wireless, dar îi menajez bateria, am citit undeva că acum totul este „less”, adică fără, minus, fără zahăr, fără cofeină, fără aer, fără soutien etc, lipsă, deloc, zero, iaurt zero, brânză zero, bere fără alcool. O lume în impas, care cotrobăie, care orbecăie, care se târăște. Și noi facem la fel, nu știm nici ce vrem, nici încotro s-o apucăm, dăm emailuri, semeseuri, dar vorbim mai puțin la telefon, scriem mai rar, avem puțin timp la dispoziție pentru noi, pentru prieteni, nici prieteni nu prea mai avem de fapt, și nici dispoziție. Căscăm ochii, ca proștii, la televizor, la computer sau ordinator, nu mai mergem la cinematograful, nu mai căutăm mulțimea, o evităm. Și la cinema, ce miros specific se întindea, miros de întuneric și catifelat, de scaune date cu lac și cu praf stătut. Spunea cineva că un om care se uită două ore la televizor este pierdut pentru cultură. Un film, cât de banal, durează o oră jumate, un documentar, cu tot cu reclame, așisderea. Și ăia, care fac emisiuni zilnic, când mai au timp să citească, să se documenteze, să se plimbe și să mediteze ? Ce paradox, totul este cât mai „fără”, pe de o parte, pe de altă parte asistăm la o inflație, de posesiuni și de obiecte, de titluri – de carte și universitare -, inflație financiară sau monetară, cum vreți, de programe, de teorii, de idei, de vedete. Parcă pe



globalizarea asta, nimeni nu mai are timp de nimic și de nimeni.

\*

Insulele Canare sau Fortunatae. Apare acolo o revistă de filologie clasică extrem de interesantă. Aflu de Tereus, rege trac și mare jigodie, de tărășenia lui cu Filomela, de ceea ce i s-a pregătit la masă de nevastă-sa, Progne și încep să citesc amănunțit.

\*

Deseori simți nevoia să-ți descarci sufletul sau preaplinul gândurilor, pui mâna pe telefon și îndrugi verzi și uscate, câte și mai câte. Așa făcea mama mea, o suna pe Tanti Jeni, singura ei prietenă, și i se văita, ba de mine, ba de tata. Și Tanti Jeni îi mai călca pragul și începea cu „sunt plină, Țicuța”, asta însemna că avea multe de spus, de povestit și Țicuța i se zicea maică-mii, Puiu îl alintau pe taică-meu, Tanti Jeni și nenea Titel erau finii alor mei, ea, fata mai mică a surorii mamei - soră moartă la bombardamentul din ..., Anica, de se măritase cu un jandarm din Supur, din Ardeal care își crescuse apoi singur copiii, Ioan, Ioana și Elisabeta, undeva pe la Dej -, el, ieșean, amestec de evreu cu grecotei din Târgul Cucului, poposit în Piața Chibrit și devenit mare rapidist -, tanti Sora era sora mamei, mai în vârstă, o chema fie chiar așa, fie Frusina, Eufrosina - că toți ai mamei aveau nume grecești sau vechi românești, Maria, Magdalena, Caliopi, Gavrilă, Ioniță, Ghiță, Cristache, bunicul era Manole, Manole Vasilache, văr cu alde Cociașu, Pascu și Portase, mai apărea prin neam și câte un Traian, răspândit în Balta Brăilei, și dinspre tată veneau Lina, Mița, Vița, Stanca, Mona, sau astea erau doar diminutivele, nu am să știu niciodată dacă așa erau și în acte, în buletin – iar nenea Stoica era un gargaragiu din Ploiești, un pierde vară, om de lume și mare pișicher, plin de voie bună, bețiv moderat, care mereu făcea zarvă la noi în casă când dădea ochii cu Tanti Doda, de ședea pe Parfumului sau pe Valeriu Braniște, în fostul ghetou bucureștean, o brunetă lungană plină de nerv și de umor, cu ochi luminoși, bulbucați și negri, era nașa mea, se despărțise de nașul care plecase haihui prin lume, prin Israel și pe urmă prin America. Era nașa mea e un fel de a zice, că nu mă duseseră la biser-

ică ai mei, făcuseră un fel de procesiune în casă, nici nu știu dacă împreună și cu încuviințarea popii de la Sfinții Apostoli, stăteam atunci pe Bateriilor, la comun, cu familia Eibenschutz, Frida și Mihai, iar taică-meu era ofițer, locotenent sau nu știu ce spanac, de se ferea să.

\*

Uneori simți nevoia de liniște, te enervează până și claxonul de pe uliță sau scâncetul unui copil. Alteori vrei să sune telefonul care, cel puțin după o anumită vârstă, sună cât mai rar. Chiar și când dormi, visele sunt tot cu vorbe și când citești în tăcere nu faci altceva decât să silabisești de fapt în gând.

\*

Orice dimineață înseamnă o tocire. Îți mai tocești din existență, mai tocești din încălțăminte, mai consumi din pasta de dinți, din borcanul cu miere de albine, din cheseaua cu zahăr, din cutia de cafea, din frigider. Mai tocești din săpun, mai cade șurubul care susținea până adineaori prosopul, se mai tocește lama de ras. Care lamă a evoluat și ea, nu mai e ca pe vremea primului bărbierit, când făceai colecție de. Când se deschide dimineața deasupra capetelor noastre, nu, mai simplu și mai suplu, când se deschide dimineața și atât, încep mirosurile. Începi să te învârtești prin cameră, să-ți cauți locul, s-o iei cu existența de la capăt.

\*

Văz că mai toți românașii preferă culturile mediteraneene - Italia, Spania, Franța, Grecia, Israel. Să fie o reminiscență latino-turcălească? Să aibă dreptate proful cela al meu care zicea cum că noi suntem de fapt urmașii troienilor ? De fapt și eu însumi nu cred că există țări mai frumoase decât ca alea de mai sus, cele mai multe obiective înscrise pe lista unesco aparțin Italiei, Spaniei și Franței. Chiar dacă unesco nu are nicio valoare, e totuși un semnal.

\*

Ce ciudat, Poe mi se pare extrem de ironic, simbolic, heraldicos ! Stil excelent, parodiare multă, atmosfera este nu de coșmar. ci de cădere în mistere. Ca și Hanu Ancuței, prozele sale negre sunt agape, etimologic și esoteric !



\*

Borges este un Eco avant la lettre: hermeneutică prozastico-eseistică de consum curent ! Bine scrisă, firește, dar seacă, exerciții de virtuozitate făcute de un om deștept. Am citit de curând Leonid Andreev, Nălucile, mult mai bună.

\*

Ce mult știau americanii despre unguri: Poe vorbește despre doi nobili ce se numesc Berlifitzing și Metzengerstein. Habsburger SV!

\*

Alte televizii fac istoria mediatică, ale noastre nu au încă istorie.

\*

În creație, Dumnezeu nu-i niciodată superficial. Are întotdeauna un scop ( Binele ) și îl

urmărește destoinic. Păcatul, dacă tot este iertat permanent și șters, ca să începi o nouă viață și să parcurgi un nou drum, mai există el, ca păcat ? Sau totul este un păcat etern ? Există etică sau și dumneai este tot o plăsmuire omenească, o funcție, o ecuație a unui Timp dat ? De le simplu la complex, așa merg toate lucrurile în lumea asta. În prima călătorie inițiată descoperi simplitatea elementelor care ți se devoalează treptat ; în cea de-a doua, începi să simți lumea, să o cercetezi, să o măsoari, să-i vezi stilurile, să o clasifici ; în fine, cel de-al treilea voiaj te renaște, te contopește cu divinitatea, te învață să lucrezi și să vezi că Universul însuși nu-i decât atracție și respingere, întuneric și lumină, iubire și moarte.

\*

Citesc o grămadă deschisă de cărți polițiste. Aproape toate conțin poncife : detectivul

este mereu tânăr și necăsătorit, cu o viață sexuală pustie sau pe fugă, îmbrăcat neglijent, fumător asiduă, șmecher dar băiat bun, victima sau personajul negativ este mai mereu o femeie frumoasă, apetisantă, abordabilă, acțiunile se petrec intens în pat, în restaurante elegante sau pe străzi dosnice, replicile sunt pline de umor de vodevil, iar traduceri noastre se dovedesc execrabile, nici o palmă nu se dă "pe față", ci peste sau pe obraz, oricum ! Geaba ne-am plimbat - pe bune ori pe internet - prin lume și ocupăm subsolurile de pagină cu informații despre meniuri și despre aeroporturi, tot provinciali părem !

\*

Observez un șoz foarte interesant : încercarea de a smulge lacrimi și emoțiuni simple în fapte diverse, în sport, unde șampionul nu mai apare singur, ci anturat de famelie, până și în filmele xxx, adică porno hard, unde imitarea iubirii trage mai mult în imagine decât mecanica pozițiilor.

\*

Istoria oare există și altfel decât pe hârtie ? Ce e aia "istorie" ? Cronologie de fapte, înșiruire de vieți, amestec și amalgam de evenimente ? Școala franceză, ca de atâtea ori, a luat-o înainte și a făcut din istorie un recitativ, un inventar de norme și de habitudini, un ghem de patimi și de in

\*

Fiecare dintre noi trebuie să-l includă, să-l repete și să-l trăiască, firește că metaforic, pe Iisus !

\*

Oare de ce o fi zis Heliade Curier de ambe sexe? Dorea o literatură bună și pentru Zița și pentru alde Călinescu ?

\*

Ce bine e să ai copchii. Îi poți folosi ca telecomenzi - ia aia, fă ailaltă, dă-mi aia, adu-mi ailaltă ! Am de luat niște rezultate ale unor analize ale sângelui și nu știu cum să ajung la acel laborator, că tare e peste mână. Se află situat în dosul blocului de vizavi de Perla, pe lângă ambasada Turciei, o încurcătură de mațe stradale, un mic sat, de altfel, cu parc, cu parcuri, cu parcaje, cu parcele. Un labirint înfundat, căci Labirintul trebuie să aibă o

deschidere, o cheie, o ieșire. O ascundere sub mormanele de ciment ale blocului. Ce bună era o telecomandă !

\*

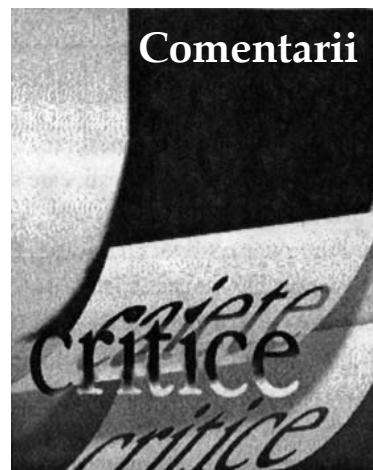
Mă văd în dosul copilăriei, ca după o pânză, cam cum văd acum cu ochiul stâng unde s-a instalat un început de cataractă. Stau singur pe un covor de iută ( mult mai târziu aveam peste parchetul din sufragerie unul persan!) confecționându-mi jucăriile. Mașinuțe colorate, oameni pe care îi disecam ( văzusem sau auzisem, citisem în manuale, mă pocnise informația televizată - era prin 1965, murise Dej și se dădeau zilnic buletine medicale ). Nu aveam decât un Schuko, cu cheie și cu telecomandă printr-un furtun de plastic, o chestie nemțească luată de la Romarta copiilor, un trenuleț de lemn, lucios, cu vagoane vopsite strident în roșu și în galben și cu o locomotivă cu abur, neagră, negrul ăla intens, dens, misterios, fără niciun orizont de pe piesele de șah de aceeași culoare sau de pe pionii ăia de la țințar. Mai aveam și niște cuburi, din lemn, pe care i le-am dăruit odată Rodicăi, în liceu, pentru fiica ei. Dintre toate jocurile cel de fotbal cu nasturi îmi plăcea cel mai mult. Jucam singur dar și cu vecinii de scară sau de bloc - Luță, Vali, Vova, Petea, Adi, Dan, Cristi și cu Flocamete, Mirel, Lumbă, ultimii deja plecați din copilărie și din adolescență direct în moarte

\*

Copilăria ca un instrument - taragot, flaut, oboi, tubă. Să-mi acord copilăria. A fost oare un paradis, o fază demnă de reținut, fără de griji, fără de Timp, format panoramic ? Sau una strâmtă, săracă, plină de umezeala inactivității și a unei dragoste materne extrem de exagerate ? Nici, nici, copilărie standard, de sat așezat pe verticală, la bloc, bloc mare, cu opt scări, apartamente semi-sociale, îngrămădite unele peste altele, cu câte două sau cu câte trei camere, cu balcon, cu dependințe, fără boxe ( doar una singură, în holul fiecărei scări ), cu ghenă și cu spatele blocului, curte cu vedere spre Moara Dâmbovița. ( Astăzi, după dărâmarea morii și pe același loc se înghesuie un ansamblu numit "Central Park"! )

Caius Traian  
DRAGOMIR

## Despre dictatură, popor și stat. *Considerații irreverențioase*



### Abstract

*No one of these main terms of the system of the political existence of a nation should not be idealized - leader, people or the power and the structure of the state. The government could evolve into a dictatorial condition or express a tendency of this kind. The people is not necessarily bound to the democratic decision under no matter what type of economical or international situation. The structure of the state is, very often, heavy and inefficient.*

*A dictator is always the servant of an external or occult national force, for having the possibility to constrain his own nation. The people give, in all the history, an open way to different forms of repression, being easy to become manipulated. The state has the preference for increasing its power.*

*The only chance of democracy is a creative relation between the leadership of a nation, the people and the system of the state. Idealization is due only to God.*

*Keywords: dictatorship, people, communities, state, government*

Relația istorică între termenii existenței comunităților umane trebuie, evident, înțeleasă, pentru a avea fie și cea mai simplă idee despre lumea în care trăim; neîndoindu-ne însă, nu acesta este cazul – cel al unei înțelegeri, fie și mediocre, asupra unui subiect, sau a unor subiecte, implicând enorme consecințe în sfera intereselor -, aceasta inclusiv într-o lume în care pretenția posturii analitice și obiectiviste atinge maximum nu doar al prețiozității ridicole ci, de-a dreptul, al aroganței. Poate că este nevoie de o oarecare lipsă de reverență în considerarea termenilor corelației politico-istorice pentru a se ajunge măcar la niște schițe inițiale, incipiente, succinte, exprimând însă, relevând, baza de adevăr ale unor viitoare teorii, complexe, solid construite, corect articulate, profunde.

Ce este un dictator? S-ar părea că toată lumea poate răspunde la o astfel de întrebare; nu este nici pe departe așa. Dictatorul dictează; dictatorul își impune voința - intenția, opinia - structurii unui întreg stat și, pe calea oferită de stat, determină acți-

unea, evoluția, involuția, istoria, unei societăți; încearcă să domine o civilizație și o cultură, influențează hotărât existența fiecărui individ aparținând comunității unui popor. Obiectivul oricărui dictator este să oblige pe fiecare dintre cetățenii țării sale să participe în toate războaiele lui – fie că aceștia abia s-au născut, fie că sunt centenari ei au de contribuit cu lucruri concrete anume în războiul declanșat și condus, ori acceptat, de dictator -, pretinde tuturor să se lase în suferința curbelor sale de sacrificiu, în efortul construcțiilor sale faraonice, în răsplătirea epuizantă a camarilei și familiei lui. Orice dictator este, sau încearcă să fie, vârful unui sistem totalitar – de obicei el reușește să își vadă speranța împlinită și, abia apoi, ajunge să iasă din politica efectivă, ori din memoria politicii împlinite în calitate de civilizație, spre a intra în eternitatea istoriei oprobriului. Toate lucrurile acestea sunt perfect cunoscute tuturor persoanelor interesate de caz; marxismul a adăugat un aspect, definitoriu și acesta, al condiției dictatorului: el nu este, decât în



chip absolut secundar, o voință individuală – reprezintă, în realitate, orientarea, interesele, voința și deciziile unei clase. Ideea nu este cu totul eronată, dar, în exprimările tipice ale comunismului, conceptul slab este cel de clasă. Un dictator poate fi vectorul intereselor unui grup cu mult mai limitat decât o clasă – uneori el se poate situa într-o situația exact contrară, dar astfel lucrul se întâlnește cu mult mai rar. Oricum, atât în viziunea comună – dictatorul ca autoritate nelegitimă individuală – cât și cea pusă în circulație de Karl Marx – dictatorul ca agent

economic de clasă – ei, dictatorii, se dovedesc a fi, sunt cu siguranță, la o privire atentă, în modul cel mai limpede și sigur, niște simple și ordinare slugi: pentru a putea aservi un popor trebuie să fii servitorul unui stăpân apt să te acopere și protejeze prin capacitatea sa. Ajuns în vârful piramidei sociale, de obicei printr-o falsă construcție de imagini proprii, el devine independent de propriul popor, cu prețul dependenței față de un protector care, în cazul țărilor mici, se află în afară, ca actor al scenei internaționale, iar în cazul țărilor aflate în condiția de mari puteri, se identifică unui grup istoric, deci pasager, inexpugnabil, aparent cel puțin.

Când într-o țară mică se constituie o dictatură, ori se desfășoară manevre care sugerează o astfel de tendință, întrebarea care se cere pusă este: ce altă țară - mare, bineînțeles - generează, acoperă, întreține, această mișcare? Când într-o țară mare, sau în țări mari, de tradiție democratică, apar tendințe sau incitații spre a fi reduse drepturile omului și libertățile democratice, întrebarea obligatorie este: ce forță exactă, limitată ca număr de membrii, virulentă însă, va sacrifica o persoană politică, probabil carismatică dar încărcată de complexe, transformând-o cel puțin într-un cvasidictator? De ce însă niște aspirații – nu doar interese, poate uneori chiar antiinterese, contra-interese -, planuri, intenții politico-istorice s-ar împlini mai curând prin dictatură și dictatori? Răspunzând la această întrebare se relevă paradoxul dictaturii: dictatura este interesantă și utilă unor mari comanditari criminali – state puternice sau structuri internaționale de forță – dar aceasta numai pentru un timp; ulterior dictaturile deranjează, prin apetitul lor de a se detașa de autoritatea comanditară, prin alterarea imaginii inițiatorilor, prin riscul descoperirii diferitelor conexiuni care mențin apropiate, în manieră ocultă, stăpânul și servitorul – din acel moment dictatorul rămâne suspendat deasupra unui dublu gol, cel al lipsei de susținere populară și cel al protecției, interne sau externe, dispărute. A fost cazul lui Saddam Husein, cazul tipic, prin sfârșitul lui, cel al lui Ceaușescu și foarte multe altele,

intoxicând istoria Americii Latine, a Asiei, Africii și, aparent în mai mică măsură, dar, în realitate, în primul rând, cea a Europei. Despre ce interese este vorba în materie de inducere a dictaturilor?

Dacă o țară, o zonă geopolitică, un continent, sau lumea, urmează a fi dominate, ori se încearcă aceasta, neputând să fie însă ocupate – nefiind nici măcar avantajos să fie ocupate – cum pot fi ele supuse controlului? În modul cel mai sigur: prin inducerea, în respectivele spații, a unor dictaturi. Dictatorii, asemenea criminalilor tuturor mafiilor, nu mai pot redeveni oameni liberi – ei rămân servitorii forțelor dominante, comanditarilor, câtă vreme acestea își păstrează puterea; dacă ei și-o pierd, dictatorii sunt spulberați de noile autorități și puteri ale zonei; dacă nu și-o pierd, vor fi ei înșiși interesați să suprimă mai vechile dictaturi și mai vechii dictatori, pentru motive deja arătate aici, mai sus. Când ordonatorii dictatorilor persistă, ca forțe internaționale, mai îndelung? Este simplu de știut: când sunt democrații. Să ne temem cu toții de dictaturile generate de democrații și, deci, aflate la ordinele democrațiilor. Dictatorii înșiși ar fi cazul să se teamă pentru situația lor tocmai când depind de astfel de state, de structuri sau forțe democratice – este, evident, vorba într-o astfel de situație de condiția istorică de nivelul cel mai pervers. Oricum, într-o lume în care istoria în loc să se oprească, așa cum au pretins analiști tentați de speranța epatării opiniei actuale, are un drum sinuos, însă nu rareori precipitat, este preferabil să nu fii nici măcar suspect ca aspirant, sau să devii asimilabil unui dictator începător. Riscurile acestei profesii de evidentă vocație combinată, servantă și mafiotă, au făcut ca, în lumea modernă, doar persoanele fără o meserie certă, distinsă ori elevată, să fi adoptat această cale.

Sunt, însă, popoarele niște comunități inocente, exceptate de voința rea? Evident, suveranitatea statelor nu poate aparține decât popoarelor. Ce înseamnă însă această frază? Suveranitatea aparține celor uniți printr-un destin istoric și politic indivizibil, în relațiile cu întreg restul umanității. Popoarelor suverane li se pot atribui cel puțin



tot atâtea genociduri pe cât și celor aflați sub suveranitatea unor monarhii sau a unor dictatori. În această privință, precum și referitor la modul în care se instalează dictaturile, merită de văzut, sau revăzut, cartea lui Hannah Arendt „Originile totalitarismului”.

*Homo sapiens sapiens* este prima și singura specie animală care, prădătoare fiind, își află drept principală pradă indivizii proprii speciei – în forma canibalismului, sclaviei, războiului. Atitudinile civilizației prezentului în fața suferințelor omului actual, omul zilelor pe care tocmai le trăim, mă



convinc în mod absolut că toate pogromurile și martirajele istoriei, vechi și noi, crimele comunismului, la care ne întoarcem continuu, foarte motivat de altfel, crimele naziste, a căror amintire este încă mai frecventată, genocidul indienilor nord-americani, represiunile ucigătoare împotriva indigenilor din cursul războaielor decolonizării, bombardamentele aeriene cu obiectiv genocidar expres, atomice, incendiare, folosind bombe cu bile, gaze, explozibili în cel mai bun caz, au stârnit în epoca lor reacții, fie și interioare, pur emoționale sau morale, foarte palide. La istorie se referă, în primul rând, așa pare să fie, maxima lui La Rochefoucauld, spunând că „suntem întotdeauna destul de puternici pentru a suporta nenorocirile altora”, aceasta mai ales când respectivele nenorociri sunt produse de noi înșine. În fapt, sunt aproape sigur că procente importante, uneori, poate adesea semnifica-

tiv majoritare ale populațiilor, ale popoarelor, au aprobat, au susținut și poate chiar au fost stimulate comportamental și emoționale de starea adusă prin participarea, asistarea sau cunoștința legată de o agresivitate maximă, dezlănțuită. Așa cum trebuie să știm că orice dictatură este manipulare și rezultat al unei acțiuni incontrollabile, chiar și de către persoana dictatorului, să înțelegem în toată severitatea și profunzimea concluziei care se impune din examinarea enormității tragediilor istoriei, că suveranitatea populară, că valoarea ideii de popor și a principiului popular, inseparabil de celălalt principiu, cel democratic – acela al contractului social – nu constă într-un drept, ci în răspunderea solidară a popoarelor, în răspunderea ce revine ireversibil majorităților, în calitate de surse ale unanimității destinelor. Poporul nu are de ce fi subiect de adulație, așa cum nu are de ce fi nici con-

ducătorul – cultul personalității este un eufemism pentru cuvântul nebunie ultimă, paranoie în formă agravată. Așa cum nu are de ce să existe un cult al personalității ca individualitate, nu are de ce să se accepte nici atât de frecventul cult al unei personalități colective, multiple – la limită, a poporului. Pentru fiecare individ, unic sau multiplu, colectiv, dreptul trebuie să fie al celui-lalt – a ta nu trebuie să fie decât datoria; dreptul tău va fi atunci darul celorlalți pentru tine.

Sunt, bineînțeles, pentru un stat laic – aceasta pentru motivul că sunt credincios; credința este o formă a iubirii și deci într-un stat de tip teocratic, impunându-mi-se o anumită credință, mi se cere un lucru imposibil: să iubesc în baza unui ordin, a unui decret. A ți se ordona să iubești înseamnă a ți se răpi condiția decisivă a iubirii, ori eu sunt, atât cât pot știu despre mine însumi, în fața lui Dumnezeu, un om credincios – gândul meu acesta este. Observ totuși că modelul oricărui stat ține, într-un mod absolut de ordinea religioasă foarte veche. În alți termeni ar trebui spus că statul este un hard, care ar putea primi diferite softuri – diferite politic, deci. În realitate însă, hardul deține mult prea mult din informația sistemului și din operabilitatea acestuia. Statul este prin esența sa o forță conservatoare; în mod excepțional statul poate fi asumat de revoluții și să se transforme într-o putere a schimbării, altfel spus revoluționară. Ciocnirea dintre conservatorism și revoluție în stat generează mult din dramatismul istoriei. Am trăit, până de curând, într-o epocă a Revoluției; s-ar părea că ne aflăm acum în plină contrarevoluție. Cunoașterea a fost, pentru multă vreme, revoluționară, democratică, progresivă – ea tinde acum să devină sofistică, scolastică, dogmatică și, implicit, conservatoare.

O raportare la tiparul Evangheliei, în litera sa, în imanentismul faptelor prin care apoi se urcă, precum pe scara lui Iacob, în transcendență este lămuritoare: statul este, nu din vremurile biblice, din totdeauna – să zicem, de cinci-șase mii de ani -, exprimându-ne metaforic, anacronic totodată, comunitatea cărturarilor și fariseilor. Marcu

relatează în Evanghelia sa: „Oamenii erau uimiți de învățătura Lui; căci îi învăța ca unul care are putere, nu cum îi învățau cărturarii” (1,22). În Evanghelia după Matei, Iisus le atrage atenția ucenicilor: „Luați seama și păziți-vă de aluatul fariseilor și saducheilor” (16,6). Iar apoi, tot în Matei: „Vai de voi, cărturari și farisei fățarnici” (23,15). Iată, deci, esența statului: cărturari, farisei, saducheii. Nu încerc acum o interpretare a Bibliei, știu însă că statul, de niște mii de ani stă pe pretenția intelectualilor, cărturarilor, care se consideră atoeștiutori, oameni care transformă tradiția în dogmă, indiferent cum se vor fi numind ei. În fața lor, tot în stat, se poate afla acela care vorbește „ca unul care are putere”, iar apoi, modest, cel care vine după ce află iluminarea pe drumul său către Damasc. În fiecare stat apar, mai des ori mai rar, oameni care transmit lumii chemări înspre o schimbare fericită a istoriei – mesajul lor e rareori primit în plenitudinea lui, dar el nici nu rămâne lipsit de sens și amprentă în istorie; ei s-au numit Constantin cel Mare, Jeanne d’Arc sau, mai recent, Nicolae Bălcescu, Mahatma Gandhi, Charles de Gaulle, Nelson Mandela. Forța statului conservator – în sens dogmatic, rigid – este enormă, dar în afara statului perspectivele schimbării umanității devin încă mai firave. Pe drumul Damascului se afirmă – să zicem – intelectul în revoluție.

Ce poate lega între ele, aceste trei elemente: conducătorii, păzindu-se de capcana dictaturii, poporul la adăpostul atracției unei involuții primitiv-agresive și statul, ferit de intrarea într-o rigiditate idolatrizantă? Conducătorul neadulat printr-un cult, poporul neadulat prin demagogie, un stat neadulat pentru refuzul revoluției sale structurale. Adevărata democrație înseamnă o relație creativă popor-personalitate-structură statală. Paradoxal: omul de azi are sentimentul de a trăi într-o lume istoric finită structural, pe când în realitate ea, această lume, trebuie reconstruită zilnic, prin rațiune și nu prin nestare. Omul este departe de orizontul speranțelor sale nu din întâmplare, sau prin constrângerea istoriei, ci prin vulnerabilitatea conducătorilor, a ființei individuale și colective precum a structurilor statelor.



Virgil TĂNASE

## „Cum ai mânca clătite”



### Abstract

*Le style des récits de Tchekhov est un déni du style. N'ayant jamais envisagé de devenir écrivain, Tchekhov commence à publier pour gagner quatre sous, et écrit « comme on mange des crêpes ». Lorsqu'il découvre qu'on le prend pour un écrivain, il est paralysé : il a une autre idée de la mission de celui-ci. Il continue à écrire parce que ses revenus de médecin sont insuffisants, mais avec la modestie d'un homme de science. Il écrit comme « un chimiste » : il met des caractères dans l'éprouvette d'une situation et fait un rapport. Cela ne lui donne pas le droit d'attirer l'attention sur lui en introduisant dans l'écriture les signes stylistiques qui, en la rendant partiellement opaque, détournent le lecteur du phénomène vers les états d'âme de l'observateur. Tchekhov découvre intuitivement « le niveau zéro de l'écriture » qui n'est pas l'extrême transparence (un signe, elle aussi, d'une idéologie qui ne dit pas son nom), mais le langage commun, la banalité du parler quotidien : « J'ai trouvé, dit-il, la meilleure description de la mer dans le cahier d'un écolier : „la mer est grande” ».*

Anul acesta, colocviul de literatură comparată al societății savante Sigismundo Malatesta a avut loc în mai la Santarcangelo di Romagna unde teii erau în floare. Ulița cu scări dădea ocol palatului Cenci, îndreptându-se pieptiș spre cel al Malateștilor, o hărăbaie de cărămidă de prin secolele IX-X, cocoțată pe-un țanc în mijlocul peisajului vălurit din care se iscă, tot atât de semeț, pedestalul de stâncă pe care s-a zidit cetățuia San Marino.

Subiectul întâlnirii este proza scurtă, și-am fost rugat să vorbesc despre Cehov.

Eram stingher în mijlocul atâtor universitari de mare competență, printre care Toma Pavel ; ne-aducem aminte că acum 40 de ani, scria prefața pentru cartea lui Roland Barthes *Despre Racine*, pe care-o tradusesem, publicată sub îngrijirea lui Sorin Mărculescu la Editura de literatură universală unde Romul Munteanu se străduia, în ciuda restriștilor ideologice, să adune ce se făcea mai nou și mai inteligent în lume. Mă aflu aici pentru că am publicat

o biografie a lui Cehov unde, tocmai, nu e vorba nici o clipă de ceea ce face bucuria profesorilor, adică preumblarea ca pe sanie de la o literatură la alta și de la un secol la altul, de la un personaj la o temă și de la o referință critică la un text uitat (uneori pe nedrept). Eu am povestit o viață, fără să mă amestec în bucătăria literară, ceea ce Cehov ar fi privit cu ironie.

E-adevărat însă că „stilul” lui Cehov, dacă putem vorbi așa de ceea ce este, tocmai, refuzul unui stil, mi se pare a fi un fapt de viață, mai degrabă un element biografic decât o construcție estetică.

Când, în ultima clasă de liceu, Cehov începe să scrie nu o face pentru că ar avea ceva de spus omenirii sau ca să-și exprime emoțiile, cum se întâmplă de obicei. Nu e scriitor, și nu-i trece prin minte să devină. Sărac lipit, ca și părinții săi care, la Moscova, n-au după ce bea apă, își imită fratele mai mare. Student la matematică, acesta scrie ocazional în diferite reviste umoristice ca să câștige doi șfanți. În anii următori, când a

ajuns și el la facultatea de medicină, Cehov scrie fără să se preocupe de altceva decât de gologanii de care are absolută nevoie ca să-și întrețină familia (nu poate conta pe frații mai mari, unul afurisit de taică-su și cu grija copiilor soției sale dintr-o altă căsătorie, celălalt alcolic). Cehov scrie pe colțul mesei, între două uși, între două cursuri, la baie, la petreceri. Puțin îi pasă de modificările redacțiilor, nu semnează (sau semnează cu pseudonime ridicole: Cehonte, Fratele lui frate-meu, Fărăsplinescu, Ulysse), nu păstrează nici un text : la ce bun din moment ce nu așteaptă decât să-și ia diploma ca să isprăvească cu „bazaconiile” astea care-i aduc un venit apreciabil, dar nu reprezintă o îndeletnicire de om serios. În iunie 1884, când obține diploma de doctor, trimite redactorului șef al „Libelulei”, unde publică un articol, o schiță sau o cronică la fiecare trei zile o scrisoare semnată „A. Cehov, medic departamental”.

Dar veniturile de doctor sunt deocamdată neînsemnate. Cehov continuă să scrie „cum ai mânca clătite”, așteptând ziua când va putea pune capăt acestei activități atât de nesperioase încât nu vrea să-și compromită numele adevărat – pe care-l păstrează pentru medicină – continuând seria pseudonimelor.

În decembrie 1885, Cehov care și-a cumpărat pantaloni noi și un palton, pleacă la Petersburg. Acolo rămâne trăsniț. Autorii importanți pe care îi admiră citesc caraghioslăcurile pe care le scrie și îl consideră scriitor. Cehov e flatat, dar răspunderea acestui statut îl paralizează. Pentru el un scriitor e cel care crede într-o menire a semenilor săi, pe care caută să-i îndrume către acest orizont. Nu e cazul lui. Cehov nu știe unde merge lumea sau unde ar trebui să meargă. Mai mult decât atât, sufletul lui e gol. Apartine unei generații care nu vrea nimic, nu crede în revoluție, și nici măcar în fantome. „Iar în ceea ce mă privește, adaugă Cehov, nu mi-a frică nici măcar de moarte sau să-mi pierd vederea. Cel care nu vrea nimic, nu speră nimic și nu i-e frică de frică de nimic nu poate fi artist.”

Deci el nu este scriitor, și nici nu vrea să fie. Considerația de care se bucură îi pune

pe umeri o povară pe care n-o poate duce. După ce-a publicat 129 de texte în 1885 și 116 în anul următor, nu mai publică decât 9 în 1888 și încă mai puține după aceea. El e om de știință, scrie „ca un chimist”, mărturisește într-o scrisoare adresată Mariei Kiseleva. Ia din jurul lui caractere – ceea ce-i va aduce neplăceri : prietenul său Levitan vrea să-l provoace la duel –, le pune în eprubeta unei sitații și descrie ce se întâmplă așa cum un chimist face un raport despre o experiență.

Stilul, adică sistemul de semne care atrage atenția asupra celui care scrie, un fel de-a spune că acesta își ia răspunderea de-a îndruma cititorul, este, pentru Cehov, de competența adevăraților scriitori (îi citează uneori : Dostoievski – deși prea se ia în serios – Tolstoi, Leskov, Grigorovici, Korolenko sau chiar Davidov, simpaticul poet al votcii și al femeilor ușoare...). Ar fi necinsit din partea sa să capteze, prin stil, încrederea sau admirația cititorului, așa cum ar fi nepotrivit ca un om de știință care descrie un fenomen să se ia drept scriitor și să caute rime, bălăcindu-se în metafore. Cehov care vrea să dispară din scriitură descoperă intuitiv ceea ce se va numi mai apoi „nivelul zero al scriituri”. Numai că obiectivul noului roman din analiza căruia ia naștere această noțiune ne ducea spre ideea unui text fără nici o culoare, pur denotativ, atât de străveziu încât până la urmă ne atrage atenția, ca atunci când geamul e atât de bine spălat încât ne vine să felicităm gospodarul care l-a spălat.

Cehov, în ceea ce-l privește, se mulțumește să spună lucrurile așa cum le spunem când nu facem literatură. Nivelul zero al scriiturii, spre care tinde pentru că are o idee greșită despre menirea literaturii (moare convins că va fi uitat în mai puțin de zece ani), constă în a menține discursul în convenția socială, acceptând banalitatea și incompetența unui limbaj cu care trăim totuși de bine de rău, și care, așa cum e, ne îngăduie să ne înțelegem cât de cât. „Cea mai bună descriere a mării, îi spune el lui Bunin, am găsit-o în caietul unui școlar : « marea e mare »”.

Dan CRISTEA

# Cyberspațiul



## Abstract

*The World Wide Web is continuously changing. It includes more and more spectacular functionalities which add new communication valencies. If, till recently, the Internet contained mainly public data, the last moment developments prefigure a massive placement there of private information. A large part of our private life is deposited somewhere on the world computing network. And the technology prepares the day when the identity of the objects around us will migrate there too.*

*Keywords: cyberspace, internet, Web 2.0, social web, Companions, ubiquitous computing, Internet of Things.*

Când și ultimul trib de războinici a fost descoperit într-o pădure a Braziliei, pentru prima oară umanitatea a devenit un graf complet conectat. Teoretic, se creaseră mijloacele ca o informație deținută de orice locuitor al planetei să ajungă la oricare altul, oriunde s-ar afla unul ori celălalt.

După apariția scrisului și, mult mai târziu, a presei scrise, viteza de comunicare s-a accelerat enorm. Dar numai foarte recent ea a devenit egală cu cea a luminii: prin media audio-vizuală și, abia de câțiva ani, prin internet<sup>1</sup>. Apariția internetului nu a schimbat structural modul de comunicare, dar a făcut ca densitatea de conexiuni să devină infinit mai mare: dacă până atunci o știre putea ajunge de la un individ la altul prin câteva mii ori zeci de mii de intermediari, de acum ea e la distanță de doar câteva atingeri de mouse ori de touchpad. Au fost scurt-circuitate milioane de legături (desigur, ca efect lateral, acest lucru a dus la creșterea covârșitoare a numărului de conexiuni la care este expus direct fiecare dintre noi).

Planeta începe să arate din ce în ce mai mult cu o plasă cu ochiurile tot mai fine. Ele au fost mari cândva, dar sunt din ce în ce mai mici, mai minuscule, în anii din urmă. Și ochiurile se cos mereu, pentru că noi legături de adaugă celor existente. Până la urmă ochiurile plasei vor fi țesute complet și plasa va deveni o mătase unduitoare, un cearșaf, o prelată greoaie, iar în cele din urmă – o crustă groasă, deși încă flexibilă, al cărui unic rost este o incredibilă capacitate de a comunica, deci, în esență, de a raționa. Omenirea seamănă din ce în ce mai mult cu un ocean gânditor, ca cel din Solarisul lui Stanislaw Lem. Informațiile trimise și recepționate prin miliardele lui de axoni și sinapse sunt valurile și scânteierile acestuia. Această supă gânditoare, această formațiune care crește și descrește, se încrețește, se strânge, geme și surâde este cyberspațiul. Zumzetul și vibrația lui permanentă însoțește manifestărilor vitale ale planetei. Fierberea aceasta înseamnă temperatură. Planeta e caldă, e vie și acest lucru se reflectă în cyberspațiu. O veste bună este recepționată

<sup>1</sup> Prin termenul "internet" (scris cu minusculă, sau "web") se înțelege, în general, infrastructura globală de interconectare a calculatoarelor, spre deosebire de "Internet" (cu majusculă, uneori "Web"), care s-a încetățenit ca mulțimea de informații, structurate ori nu, care pot fi accesată prin internet.



cu bucurie peste tot. E resimțită imediat acolo unde produce cel mai viu efect, dar cel puțin reacția la ea, dacă nu bucuria în sine, ajunge peste tot. La fel, o nenorocire care lovește o comunitate provoacă tristețe și pe cealaltă față a lumii ca și alături de locul tragediei. Dacă am asocia culori emoțiilor comunicate în cyberspațiu, am vedea instantaneu cum planeta își modifică permanent culoarea de la azurul bucuriei la griul întunecat al necazului.

Mai mult încă, emoția planetei e acum măsurabilă. Cyberspațiul îi trădează trăirile. Vibrația planetei poate fi văzută cu ochiul liber pentru că agitația cyberspațiului exprimă însăși neliniștile ei, marile ei emoții

colective. La a 7-a Conferință de Resurse Lingvistice și Evaluare<sup>2</sup>, care a avut loc între 3-10 mai 2010 la Valetta, Malta, Ralf Steinberger<sup>3</sup> a prezentat conferința invitată: *Challenges and methods for multilingual text mining*. El a aratat că JRC, la cererea unor instituții și organizații guvernamentale din cadrul dar și din afara UE monitoriza în martie 2010 aproximativ 100.000 de articole pe zi în 50 de limbi, descărcate permanent de pe aproape 2.500 de pagini web. Ei pot realiza acum: inventarierea și clasificarea știrilor, detectarea celor de impact, urmărirea în timp a evoluției evenimentelor, extragerea de informații etc. Un soft precum *Europe Media Monitor*<sup>4</sup> este capabil să vizual-

2 LREC-2010 (*Language Resources and Evaluation Conference*) – [www.elra.org/lrec-2010](http://www.elra.org/lrec-2010)

3 Ralf Steinberger este directorul Laboratorului de Tehnologia Limbajului, la JRC Ispra, Italia – unul din centrele de cercetare tehnico-științifice ale Comisiei Europene – v. <http://ec.europa.eu/dgs/jrc/>.

4 Steinberger Ralf, Bruno Pouliquen & Erik van der Goot (2009). An Introduction to the Europe Media Monitor Family of Applications. In: Fredric Gey, Noriko Kando & Jussi Karlgren (eds.): *Information Access in a Multilingual World - Proceedings of the SIGIR 2009 Workshop (SIGIR-CLIR'2009)*, pp. 1-8. Boston, USA. 23 July 2009.

izeze pe hărți zonele cele mai fierbinți în privința evenimentelor, poate genera grafice relative la un anumit eveniment din care să reiasă reflectarea lui în presă în lungul unui interval de timp ș.a.m.d.

Internetul depozitează acum cu precădere informații de uz general. Găsim în Internet mersul trenurilor, ultimele apariții ale unei edituri, filmul din seara aceasta de pe canalul preferat, când s-a născut Beethoven și când a compus ultima lui simfonie, dar nu găsim când avem programată următoarea vizită la dentist și unde a pus nevastă-mea biletele la teatru (și nici biletele însele...). În ultimul timp însă se constată o tendință nouă.

Cyberspațiul începe din ce în ce mai mult să pătrundă în sfera socialului și cea privată. Web 2.0, de care se vorbește de câțiva ani deja, reprezintă începutul generalizării acestei stări de fapt. Internetul devine acum Internet social, datorită, cu precădere, emailului, chatului și bloggurilor. El este „social” pentru că a devenit mijlocul cel mai la îndemână de a forma grupuri, de a conecta persoane. Dar el începe să fie tot mai mult și un repository de informații personale accesibil de oriunde. Desigur calculatoarele, mai ales cele portabile, laptopurile, notebook-urile și Mac book-urile, au o influență tot mai mare asupra ocupațiilor noastre. Imens de multe meserii depind acum de calculator.

De fapt, mi-e greu să numesc repede o îndeletnicire (cât de cât cultă) care să nu fie dependentă, într-un fel sau altul, de calculator. De obicei, acesta se află pe birou, îl deschidem la venirea la serviciu și îl închidem când plecăm. Ori îl luăm cu noi oriunde mergem. În el se află toate documentele asupra cărora lucrăm. Înainte de a trimite o scrisoare prin poșta uzuală ori electronică ea se află mai întâi în calculator. Înainte de a anunța partenerilor o nouă strategie de dezvoltare a companiei, un document a fost creat în calculator. Mai nou însă, acestea se pot depune și în Internet.

Google, de exemplu, dar nu numai, a deschis servicii de memorare și partajare a documentelor<sup>5</sup>. Pot acum să-mi memorez calendarul propriu, de exemplu, într-un spațiu virtual, aflat în afara calculatorului meu, pe un server pe care îl ignor, dar care mă lasă să-l citesc și să-l actualizez de oriunde m-aș afla în acel moment, dintr-o sală de conferințe, dintr-un aeroport sau din tren, folosind orice calculator care se întâmplă să-mi fie la îndemână, ori chiar un telefon portabil. Și la fel poate face oricare dintre colaboratorii mei.

Lucrul în colaborare prin intermediul cyberspațiului a devenit de mult o manieră de lucru comună a programatorilor, dar el se extinde și la alte ocupații. E comod, facil, accesul e rapid și sigur.

Dar mai departe? Ce va urma? Eu cred că dimensiunea personală a cyberspațiului va fi cea care se va dezvolta cu precădere. Vom găsi pe Internet informații din casa noastră (normal, bine protejate, ca să nu le poată citi oricine). E deja posibil să conectăm la internet propria casă, așa cum am conecta, de exemplu, o imprimantă folosită în comun și așa cum putem vedea acum dacă pe pârtia preferată mai este ori nu zăpadă. Ca să găsim casa caldă la întoarcerea acasă, după vacanța de Crăciun, putem transmite o comandă în internet, care va porni căldura cu un ceas înainte de a ajunge noi acolo. Putem programa, porni și supraveghea udatul peluzei, ori putem vedea ce face câinele lăsat singur în casă. Toate aceste lucruri – conectându-ne la o adresă de internet care e cea a casei<sup>6</sup>.

Dar cea mai surprinzătoare veste e că după ce calculatorul personal a devenit indispensabil, după ce el (ori numai o componentă a lui, microprocesorul) a fost incorporat în aproape orice obiect din preajma noastră (aparat foto, telefon, automobil, mașina de spălat rufe, combina muzicală ș.a.m.d.), ar fi cazul ca el să dispară. Pentru că fiind peste tot în jurul nostru ne vom servi de el fără a ști de existența lui. Acest

<sup>5</sup> Google Docs se numește serviciul.

<sup>6</sup> Termenul de Internet al Lucrurilor (the Internet of Things) se referă la soluții de interconectare automată, prin wireless, a obiectelor din imediata noastră vecinătate.



calculator ubicuu e foarte aproape de *Companionul* lui Yorick Willks<sup>7</sup>.

Până la urmă e vorba de cuvinte și de capacitatea unui sistem artificial de a interacționa cu omul prin intermediul canalului cel mai natural acestuia – limbajul. Și probabil aici cercul se va închide: așa a început comunicarea – prin cuvinte și așa o vedem în viitorul apropiat. Numai că, între timp, lângă noi, atașat de gulerul de la cămașă, sau strecurat în buzunarul de la piept, se poate afla minusculul *Companion*, capabil să capteze, să digitizeze și să interpreteze vorbele noastre și ale celor din jur, să recunoască când avem nevoie de o anumită informație, ori să fie gata să ne servească când i-o cerem explicit, și care, pentru a ne-o furniza, să navigheze într-un cyberspațiu care va

cuprinde nu numai universul uman al cunoașterii, ci și universul nostru propriu.

Suntem în continuare conectați la realitatea din jurul nostru, prin toate cele 5 simțuri, dar ni se pregătește un nou organ cu care să vedem-auzim-simțim în cyberspațiu, această realitate virtuală a cunoașterii fără granițe.

Numai că, prin asta, noi înșine am devenit niște persoane expuse. Secretele noastre cele mai intime sunt acum undeva, în niște mâini despre care tragem nădejdea să fie de bună credință. Safe-ul personal, ținut până nu de mult acasă cu sfințenie, începe să devină desuet. O bună parte din ce suntem noi este dizolvat în cyberspațiu. Și, nu cumva, noi înșine începem să fim la fel, o părticică a cyberspațiului?...

<sup>7</sup> Profesor în Grupul de Cercetare asupra Limbajului Natural din cadrul Departamentului de Informatică al Universității Sheffield, și cercetător principal la Oxford Internet Institute și la Florida Institute of Human and Machine Cognition, Y.W. propune modelul de *Companion* – un agent inteligent care, având capacități perceptive apropiate de cele ale omului, să devină un fel de alter-ego, un însoțitor permanent, un „scutier” al cunoașterii, care să-i stea, dacă „stăpânul” dorește, de-a dreapta acestuia pentru a-l sprijini, oferindu-i informații, calculându-i trasee, sugerându-i soluții, punându-l în legătură cu lumea, ori izolându-l, dacă e nevoie, pentru a-l feri de agasări.

Dana DUMA

# Filmele crizei



## Abstract

*Starting from recent American movies, the author analyzes a new tendency of hollywoodian cinema: making the 2008 financial crisis an important source of inspiration. She examines some different approaches of these topic.*

Cunoscătorii istoriei cinematografului nu pot rezista tentației de a compara efectele actualei crize economice asupra filmului hollywoodian cu cele ale crizei din 1929. Nu se poate să nu observăm că nici atunci, nici acum, industria cinematografică n-a prea fost afectată. Oamenii au umplut sălile de cinema mai mult ca oricând, pentru a evada din grijile cotidiene, după explicația sociologilor (chiar și în România numărul spectatorilor a crescut constant, în ultimele luni). Ceea ce deosebește efectul celor două crize este însă felul în care fenomenul este reprezentat pe ecran. Dacă în vechiul Hollywood criza devenea sursa de inspirație a filmelor cu gangsteri sau a comediiilor care pledau pentru solidaritatea socială, în cel de azi ea pare să inspire mai degrabă pelicule de suspans.

Crahul bancar de pe Wall Street din septembrie 2008 era anticipat în thrillerul *The International*-Puterea banului

de Tom Tykwer. Folosind ingredientele de suspans specifice genului, filmul adaugă aluzii politice care ținesc să asigure producției o platoșă de seriozitate care s-o distingă printre multe alte titluri comerciale. Este povestea unui agent al Interpolului (Clive Owen) care, ajutat de o procuroare incoruptibilă (Naomi Watts), face totul pentru a aduce în fața justiției una dintre cele mai mari bănci din lume după ce descoperă implicarea acesteia în multe activități ilegale. Legăturile corporației cu crima organizată și cu terorismul internațional sunt devoalate de investigațiile care îi poartă pe eroi de la Berlin la Milano, de la Istanbul la New York.

Coproducție internațională între Germania, Marea Britanie și Statele Unite, *Puterea banului* impresionează prin forța imaginilor sale de a sugera că, sub fațadele impresionanțelor clădiri ale metropolei ultramoderne, ticăie amenințător ceasul

unei explozii, mai amenințătoare în accepțiunea ei la figurat, decât la propriu.

O senzație asemănătoare comunică și recenta peliculă *Wall Street 2. Banii nu dorm niciodată* de Oliver Stone, în povestea căreia se evocă declanșarea crizei financiare din 2008. Dacă în superproducția lui Tom Tykwer asistăm la un spectacol al distrugerii pus în scenă cu admirabilă stăpânire a mijloacelor genului de acțiune, în filmul lui Stone suntem introduși în „culisele” oligarhiei bancare de unde răul s-a propagat. Pentru regizorul cu reputație de contestatar al establishment-ului american înseamnă o revenire pe un teritoriu familiar. Mai vechiul *Wall Street* (1987), care descria pentru prima dată cinismul monumental al bancherilor, îl transformase pe interpretul principal, Michael Douglas într-o vedetă și lansase replici-cheie precum „lăcomia e bună” („greed is good”). Gordon Gekko, protagonistul machiavelic și de neoprit



al acestei prime incursiuni în lumea finanțelor, era însă sancționat în final, demascată și condamnat la opt ani de închisoare.

În *Wall Street 2* el reapare și, deși cinismul nu l-a părăsit, Gekko e aproape un personaj pozitiv pe lângă cei responsabili pentru criza de azi. Reprofilat ca autor de cărți inspirate din pilduitoarea sa experiență, el pare obsedat de recuperarea afecțiunii fiicei sale care îl ocolește, socotindu-l răspunzător de sinuciderea fratelui ei. Logodnicul acesteia, un ambițios tânăr specializat în consilierea investițiilor, îi cere posibilului socru sfatul atunci când se infiltrează într-o corporație bancară al cărei manager general l-a distrus moral pe mentorul său, împingându-l la sinucidere. Interpretat de starul la modă Shia La

Beouf (protagonistul din *Transformers*) tânărul cu geniul afacerilor recurge și el la mijloace prea puțin ortodoxe pentru a-l împinge la faliment pe magnatul ale cărui speculații fără limită au provocat moartea prietenului mai în vârstă, dar șimarea criză din 2008. E destul de dificil să distingi ceea ce este cu adevărat etic în această poveste despre „orice naș își are nașul”.

Urmărită cu plăcere, povestea răzbunării și a resudării familiei Gekko recurge însă la destule artificii hollywoodiene pentru a reliefa cu adevărat credibil și critic-iresponsabilitatea bancherilor. Oliver Stone face totul pentru a compensa concesiile făcute cinematografului dominant, recurgând la strategii de docu-dramă. Aluziile la instituțiile făcute răspunză-

toare pentru uriașul faliment sunt numeroase și clare (trimiterile la cazul Enron, mai ales). Tupeul cu care acestea au cerut compensații guvernamentale pentru a se salva este amintit cu sarcasm. În plus, personaje reale de pe Wall Street își fac apariția, printre personajele ficțiunii, pentru un plus de autenticitate. Cu toate astea, *Wall Street 2. Banii nu dorm niciodată* nu poate fi socotit „marele film despre capitalism” al lui Stone, așa cum *Născut pe 4 iulie* era „marele său film despre Vietnam” sau *Născuți asasini* „marele pamflet împotriva violenței promovată prin mass media”.

Și totuși, nu putem să nu-i recunoaștem anumite calități. Este, în primul rând, un film bine scris, cu replici citabile precum „oricine trebuie să aibă un mentor și un





protejat” sau „dacă tu încetezi să spui minciuni despre mine, voi înceta și eu să spun adevăruri despre tine”. Foarte bine filmat de Rodrigo Prieto, pelicula descrie foarte expresiv (mai ales în filmările din elicopter) monumentalitatea rece și amenințătoare a „pădurii” de bănci de pe Wall Street. În afară de reînălțarea cu Michael Douglas, filmul ne mai oferă plăcerea de a revedea, în partituri mai mici dar perfect susținute, actori precum Susan Sarandon și Josh Brolin. Bine jucat și foarte bine regizat, *Wall Street 2* lasă, totuși impresia că regizorul Oliver Stone a pierdut ceva din incisivitatea lui proverbială, din pasiunea contestării, care îl făcea cândva incomod, devenind, în schimb, mai dornic de a fi acceptat printre cineștii hollywoodieni „de bază”.

74

Dacă pofta noastră de a vedea, evocate cu sarcasm pe ecran, efectele crizei nu e satisfăcută de *Wall Street 2*, s-ar putea să căpătăm o compensație privind *Sus în aer* de Jason Reitman, film care se preface a aborda cu umor problema șomajului. Eroul principal este un funcționar perfect (jucat de elegantul George Clooney) specializat în dispobilizări. El este angajatul extrem de bine plătit al unor mari companii care, atunci când vor să-și anunțe salariații că își pierde locul de muncă, recurg la serviciile sale. Individul perfect stăpân pe sine și pe formule de o cruzime politicoasă îi lasă fără grai pe cei care află cu surprindere că de ceea ce era frică n-au scăpat. El stăpânește toate eufemiemele posibile, toate răspunsurile la întrebările celor demși, îi domină prin sigu-

ranță și prin aerul imper-turbabil. Pentru mai multă autenticitate, și în pelicula lui Reitman se recurge la câțiva interpreți profesioniști în scenele cu demiterile pe bandă rulantă.

Personajul specialistului cinic nu are viață personală. El petrece mai mult de jumătate din viață în avioane sau în hotelurile localităților unde se duce ca „mesager al destinului”. Nicăieri nu e cu adevărat acasă iar atunci când e dispus să se implice într-o poveste de dragoste află cu surprindere că n-a fost decât o aventură pentru femeia cunoscută pe un aeroport (Vera Formiga).

După ce l-a interpretat pe avocatul specializat în „curățarea” imaginii unor afaceriști delincvenți, George Clooney portretizează acum cu ironie un corporatist lipsit de scrupule. Eleganța și farmecul său inspiră din nou comparați cu Cary Grant sau cu James Stewart, interpreți ai unor eroi idealizati din filmele anilor 30-40. Numai că, dacă în comedile lui Frank Capra, de pildă, aceștia interpretau personaje care, deși confruntate cu necazurile crizei, credeau în depășirea ei, Clooney din *Sus în aer* nu prea e un mesager al optimismului. E mai degrabă și el o victimă colaterală a recesiunii. Este evident că Hollywoodul nu ocolește criza economică, dar nici nu pare dispus s-o discute în profunzime. Ce puțin deocamdată.

Călin CĂLIMAN

## Remember Victor Iliu

### Abstract

*The author evokes the personality of the important Romanian film director Victor Iliu, a Renaissance spirit with a remarkable contribution to film theory.*

La începutul toamnei am primit un telefon din Săliște: era regizorul Nicolae Cabel care mi-a comunicat că în ziua aceea a avut loc "dezvelirea" plăcii memoriale de pe casa în care a locuit, ani la rând, regizorul Victor Iliu (între 1918-1930, urmând, în respectiva localitate, școala primară, gimnaziul și liceul comercial), cineastul născut la 24 noiembrie 1912, într-o familie de țărani din Râu-Sadului. Este un bun prilej de a evoca încă o dată personalitatea ilustrului regizor, chiar dacă nu avem de a face cu o aniversare sau comemorare "rotundă" (sau tocmai de aceea!). Să insistăm asupra faptului că regizorul s-a născut, a copilărit și s-a format în spațiul de taină al Mărginimii Sibiului, această generoasă enclavă de spiritualitate românească? Regizorul Nicolae Cabel, cel care se mândrește, pe bună dreptate, că a făcut parte din promoția "Victor Iliu" a Institutului de Artă Teatrală și

Cinematografică (alături de regizori ca Mircea Veroiu și Dan Pița), și cel care a publicat, cu câțiva ani în urmă, și o importantă carte sentimentală despre Victor Iliu, este preocupat insistent, în ultimii ani, de cinstirea cuvenită, în contemporaneitate, a unui cineast care ne-a părăsit de mult (în septembrie s-au împlinit 42 de ani de la plecarea dintre noi a regizorului Victor Iliu), dar care a însemnat enorm pen-

tru cultura românească. O boală necruțătoarea încheiat prematur – la numai 56 de ani – viața celui care a fost (cum a spus-o Lucian Pintilie) "cea mai înaltă instanță intelectuală a noastră, a cineștilor, prima noastră conștiință estetică", transfigurată, prin noblețea și strălucirea ei, într-o "conștiință criteriu". La despărțirea de Victor Iliu, Ecaterina Oproiu scria, de asemenea, câteva pagini antologice, din care reiau un singur pasaj: "Filmele lăsate în urma lui, filme esențiale pentru cultura românească a acestor decenii, au închis mărturia unor memorabile sculpturi în celuloid. Tăieturi viguroase, muchii dure, o tumultuoasă forță virilă. El, blândețea personificată, a lăsat amintirea unei arte aspre, mustind de patimi grele, mișcată de porniri neîndurătoare. Opera lui transmite un sentiment de forță, dar cel care o radiografiază cu atenție simte că muchiile tari tremură sub o





rază nespus de fragilă. Din inima conflictelor acelea neguroase pâlâie înspre noi o lumină dulce-amară. Lumina aceea este fără îndoială propria lui suflare”.

În ceea ce mă privește, amintirea reputatului regizor și profesor Victor Iliu este, și va fi mereu însoțită de sentimentul unei profunde recunoștințe. Pe cartea mea de muncă figurează, din anul angajării (1959) până la ceasul pensionării (1997), un singur “loc de muncă”, revista “Contemporanul” (la care colaborez și acum!). Profesorului Victor Iliu îi datorez faptul că, prin cumul, la sfârșitul deceniului 7 din

veacul trecut, am intrat în “corpul profesoral” al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică și am predat Istoria filmului și a teoriilor de film studenților din doi ani terminali, printre audienții mei de atunci fiind și studenții promoției “Victor Iliu”, printre care Nicolae Cabel, Mircea Veroiu, Dan Pița, Petre Bokor, Youssouff Aidabi, dar și studenții anului anterior, printre care Timotei Ursu, Felicia Cernăianu, Constantin Vaeni, Nicolae Oprițescu, Andrei Cătălin Băleanu. N-am apucat niciodată să-i mulțumesc personal profesorului Victor Iliu pentru onoarea pe care mi-a făcut-o

(în toamna anului 1968, Victor Iliu părăsea această lume, chiar înainte de a-mi începe eu cariera profesorală, și lăsând “orfani” chiar pe studenții promoției care-i purtau numele), dar recunoștința mea este veșnică. Nu cu multă vreme în urmă – tot la inițiativa regizorului Nicolae Cabel – am trăit câteva momente de pioasă reculegere în fața uneia din casele bucureștene în care a trăit Victor Iliu (aceea de pe strada Tudor Arghezi), împreună cu alți câțiva oameni de film care îi sunt mereu recunoscători profesorului – eram acolo cu Nicolae Cabel, Dan Pița, Titus Vâjeu și cu un nepot al cineastului – și fiecare dintre noi a depănat amintiri de neuitat din anii petrecuți în apropierea sa. Studenților mei de astăzi le împărtășesc, de asemenea, multe dintre prețioasele “lecții de artă” și “lecții de viață” primite de la Victor Iliu. Recunoștința pe care i-o voi purta mereu profesorului și regizorului Victor Iliu a generat, de fapt, și aceste rânduri de “aducere aminte”: fac parte dintre aceia care au, practic, îndatorirea morală de onoare de a transmite contemporanilor și generațiilor ce vin tot ceea ce poate prelungi “viața de după moarte” a unor adevărate modele de viață și de artă, cum a fost și cineastul de neuitat Victor Iliu. În această ordine de idei, aș sublinia și faptul că regizorul Victor Iliu a avut încă o șansă de excepție (pe lângă aceea de a se fi format în enclava de spiritualitate

românească a Mărginimii Sibiului), înainte de a realiza primele filme a urmat, la Moscova, în cadrul unor studii de specializare în regie, cursurile lui Serghei Eisenstein! Dar să recapitulăm și filmele realizate de Victor Iliu înaintea capodoperei numite *La moara cu noroc...*

Este mai puțin cunoscut faptul că regizorul Victor Iliu a fost, înainte de toate, un remarcabil documentarist. Împreună cu Jean Mihail, pe un scenariu de Geo Bogza, Victor Iliu semna, la o sută de ani după revoluția din 1848, filmul documentar *Anul 1848*, o rezonantă evocare istorică, cu substanțiale mărturii despre principalele evenimente și personaje ale anului revoluționar. Primul documentar realizat de unul singur al regizorului Victor Iliu a fost *Scrisoarea lui Ion Marin către "Scânteia"*, un film marcat, evident, de "semnele timpului", dar în care, dincolo de aceste avatari, și dincolo de "verbul înflăcărat", regăsim satul românesc cu problematica lui reală, într-o "nuvelă" cinematografică de mare bogăție stilistică, peste care planează – anunțând evoluția regizorului și a operatorului Ovidiu Gologan – "amintirea" unui Dovjenco, a unui Eisenstein. Satul românesc este protagonist și în lung metrajul semnat de Jean Georgescu și Victor Iliu în 1951, *În sat la noi*: un regizor, așadar, citadin prin excelență (dar cu o remarcabilă experiență cinemato-



grafică la activ) și un regizor mult mai puțin experimentat la data respectivă, dar un bun cunoscător al lumii țărănești s-au lansat în temerara întreprindere a înfățișării pe ecran a "noului sat românesc". Rezultatul? După cum sublinia criticul George Littera, "un răspuns polemic la idilismul operetistic al vechilor noastre filme", filmul fiind remarcabil și pentru tentativa de a surprinde "fizionomia adevărată a satului românesc, peisajul, portul, chipurile, totul respiră autenticitate, poartă o amprentă specifică". Despre acest film, iată ce scria poeta Nina Cassian în "Contemporanul" (din 21

septembrie 1951): "Un câmp, o uliță, o ogradă, o fată cu o ie înflorată, trecând zorită drumul, o casă: suntem, într-adevăr suntem, În sat la noi. De cum auzi primele replici rostite în grai românesc, simți o puternică emoție, care suie cu fiecare imagine: emoție mereu proaspătă de a vedea un film al nostrum, rod al muncii noastre, un film despre viața noastră. Recunoști priveliștile, recunoști oamenii, recunoști faptele lor și te simți acasă la tine". Sunt, aceste cuvinte, un frumos și meritat omagiu adus filmului de ieri. Filmul mi se pare important și pentru că, printre interpreți se afla și...

Liviu Ciulei (debut actoresc la 28 de ani). Împreună cu regizoarea Marieta Sadova, Victor Iliu semna, în 1952, și filmul *Mitrea Cocor*, ecranizare a romanului conjunctural cu titlu omonim de Mihail Sadoveanu. Chiar dacă filmul rămâne "datat", pentru că datat rămâne romanul sadovenian, pentru că datele rămân personajele, problematica și conflictele sale, n-aș trece repede peste generozitatea criticului francez Georges Sadoul, care, într-o cronică a acestui film consideră că Victor Iliu și operatorul său Wilfried Ott "posedă o calitate foarte rară care este însăși esența artei filmului, știu întotdeauna să surprindă în imaginile lor esențialul, nu există în aceste fotografii nete și sesizante un singur detaliu inutil, o caldă umanitate învăluie până și personajele secundare". Lui Victor Iliu îi datorăm și "consemnarea" pe peliculă a unei montări teatrale de excepție, spectacolul Teatrului Național cu *O scrisoare pierdută*, în regia lui Sică Alexandrescu, cu Nicki Atanasiu (Ștefan Tipătescu), Alexandru Giugaru (Zaharia Trahanache), Marcel Anghelescu (Pristanda), Costache Antoniu (Cetățeanul Turmentat), Radu Beligan (Agamemnon Dandanache), Ion Finteșteanu (Tache Farfuridi), Grigore Vasiliu Birlic (Brânzovenescu), Ion Talianu (Nae Cațavencu), Ion Henter (Ionescu), Ion Iliescu (Popescu), Elvira Godeanu (Zoe Trahanache)

în distribuție. Nu este vorba decât despre un film-spectacol, dar cât de important pentru cultura română și pentru publicul de ieri, de azi și de mâine!

Vine la rând, prin forța lucrurilor, capodopera *La moara cu noroc*. Premiera filmului *La moara cu noroc* – cinematograful bucureștean "Patria", 26 ianuarie 1957 – a avut caracter de eveniment. Operatorii "Jurnalului de actualități" de la Studioul cinematografic "Al. Sahia" au omagiat efortul artistic al realizării filmului, re-impunând o performanță testată cu un alt prilej: ei au filmat festivitatea premierei, oferind spectatorilor, la sfârșitul proiecției – după o dezvoltare rapidă a peliculei la Laboratorul Floreasca – imagini impresionate cu două ore în urmă. Pe genericul filmului figurau multe nume rezonante, "de viitor", pentru filmul românesc: alături de regizorul Victor Iliu și operatorul Ovidiu Gologan, compozitorul Paul Constantinescu, scenariștii Alexandru Struțeanu și Titus Popovici, scenograful Nicolae Teodorescu și Filip Dumitriu, autoarea costumelor Florina Tomescu, regizorul secund Liviu Ciulei, operatorul secund Ștefan Horvath. Să ne reamintim și distribuția, cu personajele preluate de la nuvela lui Slavici: Constantin Codrescu (Ghiță), Ioana Bulcă (Ana), Geo Barton (Lică Sămădău), Colea Răutu (Pintea), Marieta Rareș (Bătrâna), Gh. Ghițulescu (Răuț), Benedict Dabija

(Buză Ruptă), I. Atanasiu-Atlas (Săilă Bouarul), Willy Ronea (Comisarul), Valeria Gagialov (Doamna în doilie), Sandu Sticlaru (Morți), Aurel Cioranu (Lac)... Victor Iliu a adus cu sine în acest act cinematografic esențial, gravitatea, tenacitatea, hotărârea și gospodărească meticulozitate a țărânului ardelen, pe care l-a moștenit și l-a asimilat din moși-strămoși. Cu un dezvoltat simț al epicului, dar și cu unele poezii ale poetului, Victor Iliu s-a apropiat de nuvela lui Slavici cu un profund respect creator, consemnând cu fidelitate comuniunea spirituală dintre literat și cineașt: drama lui Slavici și-a dezvoltat, întrepătrunse, implicațiile social-istorice-etice, psihologice și estetice, într-o sinteză prielnică ecranului, portretele realiste ale filmului păstrându-și, peste decenii, vigoarea. Printre cronicarii de la premieră ai filmului s-au numărat D.I. Suchianu ("Viața Românească"), Valentin Silvestru ("Contemporanul"), Eugen Schileru ("Gazeta literară")... Acesta din urmă conchidea: "Se poate spune că poporul nostru, atât de înzestrat pentru poezie, muzică și artele plastice, dovedește printr-o asemenea realizare aptitudini remarcabile și pentru creația de filme artistice".

Victor Iliu va mai realiza, după *La moara cu noroc*, un singur film de lung metraj: *Comoara din Vadul Vechi* (cu premiera în 2 noiembrie 1964). Regizorul rămânea în universal său predilect,

satul românesc, surprins, de data aceasta, la o altă vârstă istorică, într-o altă zonă de preocupări și tendințe sociale. Acțiunea este situată în anii postbelici, terifiantii ani de secetă care au urmat urgiei războiului, când, într-un cătun uitat de oameni și de Dumnezeu, cu peisaje pârjolite de soare, se întoarce un renegat al locurilor, îmbogățitul de război Prisac (Ștefan Mihăilescu-Brăila), aducând cu el o "comoară" – zic oamenii –, provizii, trei cai viguroși și un foarte tânăr ărgat, Ion (Ion Caramitru). În peisajul selenar de la Vadul Vechi începe o adevărată bătălie a omului cu natura, o înfruntare coșmarescă, vizând, pentru unii îmbogățirea (profitul de pe urma urgiștilor sorții), pentru alții supraviețuirea. Dincolo de trama propriu zisă (scrisă de V. Em. Galan), *Comoara din Vadul Vechi* impune – ca și *La moara cu noroc* – prin rafinamentul plastic, prin subtilitățile de limbaj: regăsim pomul uscat de la margine de hotar, bătut de vânturi, care străjuia și împrejurimile hanului de la răscruce, iar secvența aratului, spartul bolovanilor (cu pieile cailor, răpuși de în-crâncenarea demențială, puse la uscat) sau "războiul" cu ciorile sunt doar câteva dintre momentele de virtuozitate ale peliculei. Toate sunt semne ale neînduplecatei "voințe de stil" dovedite, permanent, de regizorul Victor Iliu, virtuți estetice care și-au păstrat sau chiar potențat forța, la



aproape jumătate de veac de la premiera filmului. Recurg, cu îngăduința cititorului, la amintiri personale din perioada turnării filmului *Comoara din Vadul Vechi*: am stat o săptămână întreagă în mijlocul echipei de filmare, pe dealurile cu vii de la Pietroasele, participând, în fiecare seară, la discutarea amănunțită a planurilor de filmare pentru a doua zi, printre cei prezenți fiind, pe lângă regizorul Victor Iliu și directorul de imagine Gheorghe Fischer, cu asistentul acestuia, operatorul Vasile Oglindă, câțiva din principalii interpreți, printre care Ștefan Mihăilescu-Brăila, Ion Caramitru, Gheorghe Dinică, Mariana Pojar, Corina Constantinescu, Nicolae Tomazoglu, Iulian Necșulescu, Eugenia Bosânceanu, ca și asistentul de regie, nimeni altul decât Lucian Pintilie. Nu mi se pare deloc întâmplător faptul că pe genericul filmului Reconstituirea de Lucian Pintilie (cu premiera la începutul anului 1970) scrie negru pe alb: "Acest film este închinat memoriei lui Victor Iliu"...

Din păcate, *Comoara din Vadul Vechi* a fost ultimul film al regizorului Victor Iliu. În atât de tristul septembrie 1968, o boală necruțătoare a încheiat prematur viața eminentului cineast. La cinci ani după aceea, Editura "Meridiane" publica, subtitlul "Fascinația cinematografului", o fascinantă antologie de texte ale atât de regretatului regizor, antologie îngrijită cu dra-

goste și pricepere de Bianca Sofia Iliu – soția cineastului – și George Littera, cu un cuvânt înainte de Mihnea Gheorghiu și cu o postfață de George Littera. Multe analize din capitolele "Filmul și viața", "Filmul și celelalte arte", "Sinteza cinematografică", "Regia ca unitate creatoare", ca și considerațiile privitoare la regizori străini ca Michelangelo Antonioni, Jean Cocteau, Cecil B. De Mille, Serghei Eisenstein, Marcel L'Herbier, Andrzej Munk, Georg Wilhelm Pabst, Lionel Rogosin, Roberto Rossellini, François Truffaut sau cele privitoare la cinești autohtoni precum Liviu Ciulei, Manole Marcus, Iulian Mihu, Francisc Munteanu, Lucian Pintilie, Ion Popescu-Gopo, Mircea Săucan, denotă, din partea regizorului Victor Iliu, și vocația de teoretician al artei a șaptea. Adevărate "lecții de cinema" sunt decupajele regizorale incluse în volum, la cele două mari filme ale lui Victor Iliu, *Moara cu noroc* și *Comoara din Vadul Vechi*. Confesiunile regizorului, ca și proiectele sale cinematografice ("filmele visate") sunt alte pagini pasionante din volumul antologic Victor Iliu, care conține, de asemenea, "mărturii despre Victor Iliu" (semnate de Tudor Arghezi, Liviu Ciulei, Ecaterina Oproiu, Lucian Pintilie) și o, de asemenea, pasionantă "schită pentru un portret" de George Littera, din care îmi permit să citez un fragment (chiar mai lung): "Cinematograful,

scria Iliu, trebuie făcut cu dragoste. «Și când spun dragoste mă gândesc la tot ceea ce înseamnă cinematograful ca artă, ca instrument de educație și element de cultură, ca unealtă de investigație a spiritului, ca auxiliar al științei și al moralei. Și când toate acestea laolaltă înseamnă cinematograful, e lesne de înțeles de ce facerea unui film nu-i numai un simplu proces industrial și comercial, ci implică suflet și conștiința răspunderii». Iată o profesiune de credință care nu a fost niciodată dezmințită. Această pasiunea cinematografului, pură și mistuitoare ca o flacără, această patimă a pus o pecete profundă asupra destinului lui Iliu, s-a convertit, ca la puțini alții, într-un mod existențial, și toate ipostazele sub care ni se înfățișează personalitatea lui – regizor de film, critic, profesor sau animator al vieții de breaslă – nu mărturisesc decât consecvența, exemplară, cu care a fost slujit un crez. Astăzi, odată cu trecerea timpului, Victor Iliu ne apare, cu mai multă claritate, ca una dintre figurile esențiale ale vieții noastre cinematografice din ultimele două decenii, ca unul dintre puținii artiști-gânditori pe care i-a avut filmul nostru în acest răstimp. Viața lui, adevărata lui viață, a fost reflecția permanentă, interogația continuă, fervoarea cu care s-a dedicat muncii și umilitatea, o superbă umilitate în fața cinematografului".