

caiete critice

8 (274) / 2010



Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

*Slavici și strategia
moderației (II)*
de Eugen Simion

*Andre Mueller în dialog
cu Alberto Moravia*

*Scriem cum vorbim?
sau despre
ortografia noastră
în mediul electronic*
de Lucian Chișu

*Filme de la Cannes
la București*
de Călin Căliman



caiete critice

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

Redacția:

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

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



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

ISSN: 1220-6350

Colegiul editorial:

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

CUPRINS

8/2010

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: Slavici și strategia moderației (II) 3

CRONICI LITERARE

George NEAGOE: Proza criticului 7

Bogdan CREȚU: Fantezii mateine 10

DOCUMENT

Marin DIACONU: Recuperare publicistică 16

CONVORBIRI

Andre Mueller în dialog cu Alberto Moravia - Traducere de Daniel STUPARU 26

NEGRU PE ALB

Iordan DATCU: La încheierea Dicționarului limbii române 32

Lucian CHIȘU: Scriem cum vorbim? sau despre ortografia noastră
în mediul electronic 35

Felix NICOLAU: Cultură versus universitate 42

A.E. BACONSKY - 85

Aurel RĂU: A.E. Baconsky - o evocare 46

TEODOR MAZILU - 80

Nicolae ILIESCU: A organiza o găină sau a-ți îngriji cinstea 51

COMENTARII

Caius Traian DRAGOMIR: "Justine"	55
Irina GEORGESCU: Recurența aluziilor politice la Alexandru Mușina și Florin Iaru. . .	58
Iuliana BARNA: Portretul unui scriitor în peisaj marin.	64

CARNET PARIZIAN

Virgil TĂNASE: O carte care nu-i exact de memorii	70
---	----

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

Dana DUMA: Festivalul Internațional al filmului de la Valladolid 2010	
- Redescoperirea suspansului.....	73
Călin CĂLIMAN: Filme de la Cannes la București.....	76
Pavel ȘUȘARĂ: Partea văzută a lui A.E. Baconsky	80

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

Eugen SIMION

Slavici și strategia moderației (II)

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), "Correspondența română" (Romanian Correspondence), "Minerva" (Minerva), "Ziua" (The Day), "Gazeta Bucureștilor" (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

Revenind la moralismul acestui prozator cu mintea înceată, dar profundă („greoiul Slavici”, pe care junimiștii îl prețuiau ca scriitor, dar, cu excepția lui Eminescu, nu-l așezau într-un etaj superior al spiritului speculativ), trebuie spus că, pe urmele lui Eminescu și, în parte, în spiritul lui Maiorescu, el face o serie de „studii de psihologie socială” din care putem deduce că pregătirea sa intelectuală, cel puțin în domeniul istoric și juridic (în parte și în filosofie), nu este de ignorat. Vorbind despre „lupta pentru existență” ca lege a timpurilor moderne, face referințe la științele naturale, la progresele științei în genere, la bolile trupesti și la prafurile, picăturile și hapurile împotriva holerei. Pornind de aici, vrea să ajungă să studieze „geneza radicalismului”, apoi „firea radicalismului” și, la urmă, „o fiziologie a radicalismului”, ca și când ar întocmi istoria unui fenomen din natură. De altfel, mai în glumă, mai în serios, el nu ascunde intenția de a scrie „o istorie naturală a radicalismului”. Genul acesta de studiu este în spiritul veacului al XIX-lea și l-au folosit, se știe, Negruzzi, Ghica și mai toți din generația lor sub forma *fiziologiilor*. Mai aproape de preocupările și de știința lui Slavici, Maiorescu face disecții în sfera patologiei

literare. Autorul lui *Budulea Taichii* intenționează să definească spiritul radical și pe oamenii radicali, ca atare, pornind de la premisa absurdă că ei sunt „oameni anormali [care] fac o mulțime de cabazlăcuri”. Și cum oamenii bolnavi se recrutează cu precădere din lumea orașului, prozatorul trage a doua concluzie: matca radicalismului este orașul degenerat. Concluzii stupefiant: „ofticoșii, gheboșii, schilozii, oamenii care n-au stomac bun, oamenii care suferă de insomnie, scrofuloșii, în sfârșit toți aceia care suferă de o scădere constituțională sunt nemulțumiți, nerăbdători și neastâmpărați și, prin urmare, foarte dispuși a împărtăși niște idei care se potrivesc cu starea lor trupestă. Orice boală este negațiunea vieții, astfel bolnavul, trăind chiar mult, viețuiește mai puțin decât oamenii sănătoși, și aceasta îl înfierbântă. Orice boală este o scădere și astfel bolnavul are tot dreptul de a se plânge că firea nu l-a împărtășit deopotrivă cu semenii săi de darurile ei. Astfel este și astfel rămâne. O societate compusă de oameni frumoși, întregi și sănătoși totdeauna se pune împotriva curentului radical, iar una degenerantă prin boli moștenite totdeauna de la sine produce curentul care nu e decât forma sinuciderii sociale. Matca curentului

radical este prin orașele mari, unde condițiile igienice sunt rele, traiul și mai rău; starea morală cu totul rea și cea mai mare parte a oamenilor este o ceată de bolnavi.”

Așadar: omul sănătos nu are timp de gânduri bolnave, chiar sărac fiind, el este mulțumit de viață și nu o hulește, nu este, altfel zis, radical. Soluția este că omul, pentru a se bucura de sine, trebuie să fie cuminte, înțelept și cumpătat (adică „să mănânce bine, să mistuiască bine și să doarmă bine”)... Mai trebuie ceva, după Slavici, în această rețetă a fericirii individuale, și anume: omul să aibă un cap potrivit cu trupul său - „de formă binecuvântată mai mult ori mai puțin rotunjită și îndeobște plăcută la vedere”. Psihologul, recurgând acum la mijloacele fizionomice, stabilește cum arată capul unui om înțelept (genial) și cum se prezintă capul omului de rând, fără multă înțelepciune. Genialul are capul mare, fruntea lată și este în toate componentele sale „o simetrie bine simțită”, iar dacă vezi un om „însemnat” fizic, adică disproportionat („vreo scădere ori vreun prisos”), trebuie să te ferești de el pentru că înțelepciunea și cumințenia lui sunt îndoielnice. Socoteală simplă în analiza făcută de psihologul social Slavici: „o scădere ori mai multe la un loc, o boală trupească, o mustrare, o patimă jignesc într-un chip ori într-altul lucrarea sufletească și în aceeași vreme accentuează răutatea firească a omului”.

Odată criteriile stabilite, prozatorul poate alcătui fișa tipului radical. Ea conține 7 puncte, dintre care 5 sunt obligatorii pentru a determina prototipul radicalului. Iată cum arată acest portret robot:

- 1) „O frunte lată și ieșită, dar îngustă.
- 2) O frunte îngustă și ieșită, dar scurtă.
- 3) O frunte lată înaltă, dar căzută îndărăt.
- 4) O boală trupească îndeobște incurabilă.
- 5) Un „dar” precum este beția, cartoforia și altele.
- 6) O avere avută ori una câștigată pe nedrept.
- 7) Un nume rău.”

Aceste propoziții naive și împiedicate au hazul lor și, ne vine să credem, o ironie ascunsă. Oricum, numai de știință și de o

istorie naturală nu poate fi vorba în ele. Slavici perseverează și, după ce întocmește fișa fizionomică a omului radical (omul „însemnat”, anormal, bolnav trupește și sufletește, resentimentar, neînțelept), ajunge la „stârpitură” care populează lumea radicalilor. *Stârpitura* este omul care imită ideile pe care nu le înțelege, individul superficial care vrea să țină pasul cu moda, fără a cunoaște, în fond, dialectica socială.

El vrea să schimbe lumea, dar nu știe cum, este un individ „staționar în niște idei foarte înaintate”, dar devine ușor apostolul unei minciuni, se agită, comunică, nu are stare, nu crede în „sfințenia adevărului” pentru că nu crede în nimic și urăște temeinic totul. E singurul lucru, scrie cu năduf Slavici, pe care omul radical (stârpitura) îl face din toată inima...

Nu-i greu de observat că *stârpitura* lui Slavici este o variantă mai puțin reușită literar a *bizantinului* din proza politică a lui Eminescu. În modul lui încet și fără ironie intelectuală, Slavici definește pe omul „formelor fără fond”, cel care preia ideile altora fără a le înțelege. În studiile ce urmează, duce acest tip radical, în sens peiorativ, să nu uităm, în domeniul economic și juridic. „Stârpitura”, dar, recomandă taxele vamale, acceptă cheltuielile pentru a crea o industrie națională, primește ideea de a construi o școală în care nu intră nimeni, votează liberul schimb și convențiile comerciale fără a ști care sunt consecințele acestor lucruri... O primă concluzie în raționamentul conservatorului, potrivit lui Slavici, adept la acest punct al teoriei lui Maioreșcu (fără a-l numi) și de partea lui Eminescu în lupta contra fantasmagoriilor susținute de „bizantini”, adică de „roșii” (liberalii) care voiau să modernizeze societatea românească: „adunând toate acestea la un loc, găsim că între omul cu mintea sănătoasă, omul înțelept, și stârpitură este o deosebire fundamentală: omul cu minte e răbdător și receptiv, omul înțelept e liniștit și roditor, iară stârpitura e un om nedomerit și comunicativ. Tocmai pentru aceea stârpitura este o adevărată stârpitură, iară nu o tranzițiune de la om cu minte la om înțelept; aceasta transmisiune se face prin gradațiunea cu-

minției. Stârpitura nu este nici cu minte, nici înțelept: este un cap scrântit.”

Argumentele lui Slavici împotriva formelor fără fond sunt sărace și, uneori, de-a dreptul copilărești pentru că nu poți condamna un om pentru că vrea să știe („e nedumerit”) și să comunice sau că acceptă ideea de a încheia convenții comerciale. Pentru toate acestea nu-i îndeajuns pentru a-i spune că are „un cap scrântit” și este primejdios pentru nație... Mai este ceva, avertizează prudentul Slavici: nu trebuie date treburile statului pe mâna *stârpiturilor* care vor să introducă votul universal. Votul universal în sine ar fi, după mintea prozatorului, o mare primejdie și, dat în grija stârpiturilor (radicalilor), ne așteaptă dezastrul. Gândirea prozatorului ieșit totuși din lumea țărănească și a micilor meșteșugari este cât se poate de restrictivă, pentru a nu zice absurd conservatoare: dreptul la vot să aibă doar „oamenii mai bogați, mai înțelepți și mai energici” pentru că ei au mai multă înrâurire asupra mulțimii decât „cei săraci, năuci și nevoiași”... Logica lui Slavici este sucită și nedemocratică: „Mulțimea poate să aibă dreptul de a hotărî acolo unde este vorba de interesele ei; îndată însă ce este vorba de apărarea acestor interese, îndată ce se pune întrebarea cum un lucru s-ar face mai bine, este o nebulie a cere sfatul celor mai mulți.” Morala acestui raționament iese de la sine: votul universal nu-i folositor, el *scrânțește* pe omul simplu și înțelept și nu aduce beneficii decât stârpiturilor care, venind la putere, lichidează țara... „Din lichidațiune în lichidațiune numai la desfacerea totală”, încheie înspăimântat, scârbit politologul Slavici.

Făcând acest portret întunecat al radicalilor, Slavici nu se sfiește să atace în chip direct pe C.A. Rosetti și, prin el, noua clasă politică din vremea sa, cea care vrea să sincronizeze societatea românească. Este la acest punct pe urmele lui Eminescu, cum am precizat deja, fără a avea pregătirea teoretică și imaginația ideilor lui. Are însă câteva convingeri stabilite, dând impresia, când îi citești la rând articolele, că, orice s-ar întâmpla și orice argument i-ai aduce, nu-l poți scoate din ale lui. Această fermitate în



probleme de politică este și bună, și rea. Bună pentru că politica (inclusiv gazetăria politică) nu-i spațiul convingerilor durabile, dimpotrivă, aici acționează regula compromisurilor, legea schimbărilor la față, sub pretext că țara o cere... De aceea în politică prietenii țin puțin și, cum scrie într-un rând Maiorescu, omul politic nu are prieteni, are doar „amici politici” schimbători ca eroii lui Caragiale. Slavici este, din acest punct, *un caracter*. Orientat într-o direcție, el nu părăsește niciodată drumul, orișice ar fi... Rău totuși pentru un gânditor politic sau un scriitor care abordează teme politice esențiale, pentru că blocarea într-o opinie îl face vulnerabil și, până la urmă, închide dialogul.

Revenind la C.A. Rosetti, simbol pentru Slavici, ca și pentru Eminescu al fanarotismului în politica românească: prozatorul ardelean îl atacă pe tema originii lui incerte. Cel care în *Tribuna* cere toleranță și recomandă „statul poliglot”, îi interzice acum

lui Rosetti să vorbească în numele romanității. Din această dialectică elementară iese un pamflet făfnos și fără strălucire, construit pe ideea că adversarul are sângele amestecat: „Nu vom căuta să analizăm sângele d-lui C.A. Rosetti pentru ca să nu vedem câte picături sunt grecești și câte românești; arunce însă tot românul o privire peste viața bogată în lucrare a acestui urmaș al fanarioților și va găsi poate fapte de cetățean zelos într-însa, nu va găsi însă nici o manifestație de individualitate românească. Nu de la poporul român a învățat acest om a vorbi, nu în mijlocul poporului român a învățat a gândi, nu din mijlocul nostru a ieșit acest om; el nu vede în felul nostru, nu simte în felul nostru, viața nu ne-o cunoaște, trebuințele noastre nu le are; nu este nici român, nici românizat. Cu toate acestea el ne tăgăduiește nouă romanitatea și se pune de a vorbi în numele nostru, ca și când el ar ști mai bine decât noi înșine de unde venim, unde ne aflăm și unde trebuie să ne ducă firea noastră românească.”

Odată pornit împotriva liberalilor care vor să schimbe bunele rânduieli ale țării, spiritul polemistului se oprește greu. Atacă acum și pe I.C. Brătianu („I.C. Brătianu e mort, mort nu politicește, ci istoricește”) și, în genere, pe bizantinii și „bizantinismele” din lumea românească (un articol are acest titlu!). Aici domnește ura, intriga și fățaria („lipsește din mijlocul nostru iubirea, încrederea, gândirea ce împreună pe oameni; lipsește chiagul care face din indivizi o societate organizată”) și triumfă demagogia și dezbinarea. În stilul lui Eminescu, Slavici face un tablou înspăimântător al Țării Românești: „o mlaștină în care se scurg toate existențele problematice ale țărilor din Orient”... Nu uită „existențele catilinare” (*naturile catilinare*, le zice Eminescu), adică pe junii corupți care, sosind de la Paris, pun mâna pe putere și strică morala romanității...

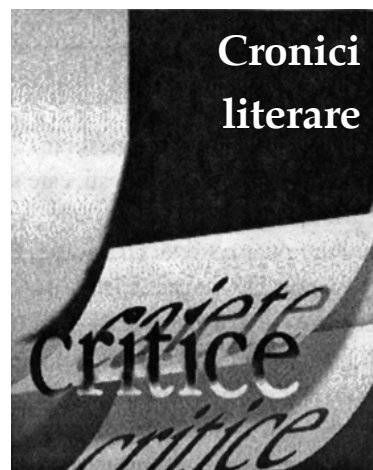
În chestiunea *chiagului* (unității românilor), am putea spune că și Slavici are o vină. Cel puțin când e vorba de *chiagul* românilor din Transilvania. Slavici nu și-o recunoaște și, când i se aduce aminte, reacționează indignat. Maiorescu are impru-

dența să scrie undeva că Slavici a fost trimis la *Tribuna* din Sibiu de D.A. Sturdza, care este, se știe, „iredentist” când e vorba de Transilvania; autonomistul Slavici, fost junimist sau, oricum, amic al junimiștilor, răspunde numaidecât: „D-l T. Maiorescu a luat legăturile mele personale drept punct de plecare pentru o manevră politică”. Cu alte vorbe: este drept că am fost în cercul d-lui Maiorescu, dar aceasta nu înseamnă că trebuie să primesc opiniile sale; nici ale d-lui Maiorescu, nici ale adversarului său, d-l Sturdza. Nu se leapădă, dar, de opiniile sale și, atins în convingeri, repetă teoria despre zădărnicia luptei pentru independența românilor: „sunt și eu român ardelean și nu pot să mă desfac de simțământul în care am crescut și care m-a povățuit atâta timp. Nu mă iartă firea să cred că în statul ungar se poate asigura libertatea de dezvoltare a românilor. Doresc în toată sinceritatea ca pacea să se restabilească cât de curând între români și maghiari și sunt gata să aduc jertfe întru sprijinirea celor ce ar voi s-o pună la cale, dar îi cunosc atât pe români, cât și pe maghiari și nu mă pot desface de simțământul că oamenii de stat ai Ungariei nu au nici destulă pricepere politică, nici destulă autoritate, pentru ca să rezolve chestiunea naționalităților. Totdeauna dar gândul meu a fost că în statul ungar lupta pentru asigurarea libertății de dezvoltare e zadarnică și că românii numai într-o monarhie bine consolidată pot să ajungă la o pozițiune potrivită cu aspirațiunile lor legitime.”

Se poate desprinde din aceste idei repetitive, săcâitor de repetitive, un paradox. Paradoxul Slavici! I-a marcat biografia și a îngreunat, în chip considerabil, receptarea corectă a operei sale literare. Paradoxul ar putea fi definit astfel: un mare prozator, dublat de un gazetar cu caracter rectiliniu, neclintit în convingerile sale, în fine, un „naționalist” în marginile adevărului, cum ar zice Maiorescu, luptător redutabil pentru drepturile românilor din Transilvania, surghiunit pentru opiniile sale, se opune cu aceeași vehemență morală și ideologică atunci când românii să trăiască împreună. Teribil paradox, nedrept destin!

George NEAGOE

Proza criticului



Abstract

This is a book review about Florin Manolescu's collection of short stories, entitled "Mentalistii" (2009). The nine tales included in this volume are connected with the previous nine gathered in "Misterul camerei ascunse" (2002). Bizarre and erudite, these works represent an entertaining lecture. The writer proved to be first of all a critic, who knows how to use literary techniques.

Keywords: Florin Manolescu, Mentalistii, short stories, bizarre, bookish references.

Pe Florin Manolescu îl invidiez pentru proza sa: livrescă, dar lipsită de tendințe epatante; savantă și bulversantă deopotrivă în conturarea cadrelor temporale; de atmosferă; reconstruind lumi demolate; debordând de imaginație. La fel ca în prima serie de „nouă povestiri incredibile” (*Misterul camerei ascunse*, 2002), în *Mentaliștii** detectăm primatul criticului asupra scriitorului. Florin Manolescu știe că literatura înseamnă, înainte de toate, un set de procedee care trebuie umplute cu material intertextual, inventat sau autobiografic. Filonul experienței personale este exclus. Rămân celelalte două, așezate în rama unor relatări năstrușnice, delectante, speculative și chiar întortocheate. Nu e vorba nici de o proză realistă, nici de una fantastică. Intră, mai degrabă, în zona straniului și a senzaționalului, ambele categorii derivând dintr-o răstălmăcire creatoare a literaturii enigmatice („poliștiste” nu constituie termenul potrivit) și a basmelor.

Există o succesiune cronologică a momentelor în care se desfășoară acțiunile celor nouă piese din carte. Cred că tocmai timpul reprezintă factorul care dirijează istorisirile. Fapte mărunte, de scandal jurnalistic, fapte grave, de importanță națio-

nală și globală, drame personale se înscriu în calendarul Istoriei. De la Primul Război Mondial, ajungem la cel de-al doilea. De la cele dintâi profeții despre instalarea anarhismului comunist în Europa secolului al XX-lea, trecem la sovietizarea României și ne trezim în mijlocul „sistemizării” urbane a Bucureștiului. Datele sunt ambigue. Anii se duc în numai câteva cuvinte. Rămân însă ruinele unor vremuri inaccesibile. Autorul strânge praful într-o urnă și-și propune să le vadă. Când assemblează informațiile, Florin Manolescu nu le recompune cu fidelitate. *Puzzle-ul* întocmit se arată haotic, încurcându-l pe cititorul care caută factologia. Scriitorul se delectează plasând „diverse detalii anacronice pe axa timpului” (Andrei Terian, *O carte pentru cei care s-au plictisit de sudoku*, în „Ziarul de duminică”, 4 august 2009). Prin aceasta, Florin Manolescu îi încâlcește mintea cititorului. Ne situăm pe o spirală, nu pe un vector.

Prima proză, *Revanșa*, se derulează într-un Paris ce pare din preajma celei dintâi conflagrații mondiale. Convingerea că așa stau lucrurile este clătinată de numeroasele piedici așezate de naratorul omniscient. Toate diversiunile pornesc de la arhitectura intertextuală cu precedentele nouă „pove-

* Florin Manolescu, *Mentaliștii: alte nouă povestiri incredibile*, București, Editura Cartea Românească, 2009, 280 p.

stiri incredibile". Mihai Iovănel și Andrei Terian au semnalat legătura între *Revanșa* și *Saliera* (2009), pe de o parte, și *O conferință de pomină* și *Misterul camerei ascunse* (2009). Profesorul Otto Flamm din Berlin revine în scenă, după ce se retrăsese, promițându-i lui Jacques Bigot din Marseille că va elabora un motor cu ardere internă. Ceea ce se și petrece în *Revanșa*, numai că, la începutul acesteia, distinsul inventator suferă un accident de mașină, din pricina precarității modelului inventat. Pentru cititorii colecției precedente a autorului, efectul este dublu: tragic și comic. Deoarece, în primul rând, știrile din ziare (avide de senzațional și mereu necreditabile) răspândesc zvonul că emeritul intelectual ar fi decedat în urma exploziei motorului. Dar, în al doilea rând, Otto Flamm, care scăpat după deflagrație cu un picior ușor betșugit, joacă o nouă partitură ridicolă, după ce fusese umilit de omologul francez în episodul *O conferință de pomină*. După ce se împăunase că va face o descoperire epocală, savantul german a ajuns din nou de râsul lumii. Pentru asemenea efecte de haz teribil și subtil, e necesar ca orice lector să fie familiar cu pățaniile precedente ale personajului.

Otto Flamm revine în Franța, cu sarcina de-a aduce în Imperiul German „talismanul lui Charlemagne”, aflat în posesia Academiei Franceze. Deși misiunea se dovedește aproape imposibilă, profesorul are prilejul de a-și lua *Revanșa*. Până a discuta strategia prin care diplomatul convinge conducerea înaltului for cu sediul la Paris să-i predea obiectul solicitat de majestatea sa Guillaume, se arată mai interesant să sesizăm cum naratorul instalează deruta. Starea cititorului provine din crearea unei frustrări. Nu știm când are loc reîntoarcerea universitarului în Republica Franceză. La un moment dat, apare menționat anul 1906, cu referire la conducătoarea statului, împărăteasa Eugenia, soția defunctului Napoleon al III-lea. Carevasăzică republică monarhică?! Ce-i drept, nevasta nepotului lui Bonaparte a trăit până în 1920, dar, în preajma lui 1910, Franța intra în al patrulea deceniu de la proclamarea celei de-a treia republici. Cea mai simpatcă scornire este participarea

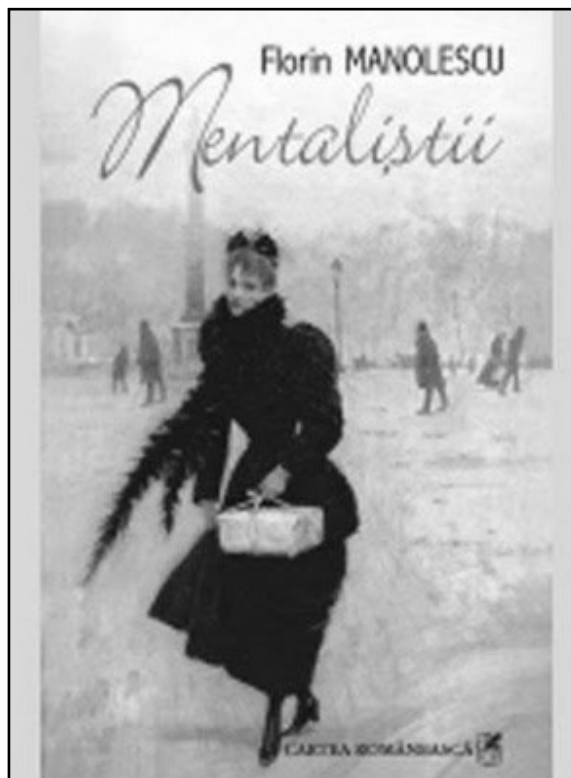
României la Cupa Davis, într-un context în care echipa tânărului regat danubian ajunge în finala competiției, urmând să joace împotriva învingătoarei dintre Franța și Austria. De precizat, la meciurile pentru Salatierea de argint asistă Franz Ferdinand, moștenitorul Imperiului Austro-Ungar. Dar arhiducele a fost asasinat în 1914, iar România a intrat în Cupa Davis abia în 1922.

În *Revanșa* se manifestă obsesia timpului. Otto Flamm își organizează cu rigurozitate și precizie nemțească atât programul șederii în capitala franceză, cât și viitoarea călătorie la Viena. Povestitorul precizează că profesorul se găsea la Paris în ziua de 22 septembrie, fără a specifica anul. Acest detaliu are menirea de a instala senzația că orbecăm printr-un labirint de oglinzi, că privirea e ademenită de imaginea nepotrivită. Tehnica lui Florin Manolescu mi se pare exemplară și în ea constă valoarea prozei. Nici nu contează ce spune Otto Flamm în conferința susținută în fața academicienilor francezi. *Revanșa* se numără printre acele scrieri care nu trebuie înțelese, ci admirate. Bineînțeles, profesorul obține „talismanul lui Charlemagne” și, după obicei, își trimite o carte poștală: „Dragă Domnule Profesor, // Bine ați venit acasă și felicitări penstru succesul reputat la Academie! // Un admirator! // P.S.: Bastonul cu care ați fost văzut la Paris face cât toate bastoanele de mareșal la un loc! Jos pălăria!” (p. 72). Mesajul ascunde esența *Revanșei*, umor fin, livresc, autoironie și nelipsita grandomanie a protagonistului. Aluzia la dictonul lui Napoleon I n-are nevoie de explicații suplimentare. Dar, pe profesor, bastonul îl ajuta să meargă. Handicapul e transformat în avantaj. Oratorul se bucură, fiindcă îi impresionase pe auditori cu teoriile sale despre probabilitatea de a anticipa numerele extrase la loterie. Neîndoiebnic, în acest discurs identificăm urme ale exegetului care, în *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii* (ediția a II-a, Humanitas, 2002), observa că Lefter Popescu din *Două loturi* câștigase de fapt cu ambele bilete și că funcționarul îl înșelase și-l înnebunise cu faimosul „viceversa”.

Salatierea reprezintă continuarea *Revanșei*. Personajul principal îi lasă locul lui Arsène

Lupin, împrumutat în scopuri artistice de la Maurice Leblanc. Hoțul galant, căutând mereu să se deghizeze sub o mustață, își făcuse simțită prezența și în textul precursor, dar mai mult ca jurnalist sportiv al cotidianului *L'Equipe*. Oricum, despre el vuiește Parisul, deși nimeni nu cunoaște identitatea făptașului care furase, din Muzeul Luvru, bustul lui Nefertiti. Acțiunea se mută în capitala austriacă, acolo unde are loc finala Cupei Davis. Lupin ajunge acolo din două motive: în interes de serviciu (să sustragă celebra „salieră” a maestrului Benvenuto Cellini), respectiv să înfăptuiască un act justițiar (să „repatrieze” Salatierea de argint în Franța, unde aparținea de drept, după ce austriecii fuseseră ajutați de arbitrul central). Rolul său este unul esențial, întrucât îl scoate definitiv din literatură pe Otto Flamm, furându-i ceasul pe care acesta din urmă și-l cumpărase din Paris. Timpul profesorului berlinez se încheie. O dată cu dispariția lui, ieșim din climatul „Belle Epoque”.

Cu *Mentaliștii* pătrundem în universul României din perioada celui de-al Doilea Război Mondial. Oamenii n-au sentimentul catastrofei, viața lor mondenă nefiind afectată nici de știrile îngrozitoare de pe front, nici de dezastrele produse în oraș de raidurile aeriene. Inconștiență? Înclin să cred că altele sunt răspunsurile. Unul: o formă de a scăpa de spaima iminentelor carnaje și distrugerii. Celălalt: încercarea de a conserva niște tabieturi, prin care indivizii să ducă o viață privată neafectată de treburile cetății. Oamenii nu caută pâine și circ, ci șansa de a se refugia, de a uita că moartea s-a mutat lângă ei: „Și cum toate efectele catastrofale ale războiului se făceau din ce în ce mai simțite, sau poate tocmai de aceea, bucureștenii se înghesuiau să meargă la cinematograful, la Ateneu, ca să-i asculte pe Enescu și pe Lipatti, și bineînțeles la Circ” (p. 152). Întâmplările au în centru trucerile unor indivizi „înzestrați” cu puteri paranormale și parapsihice („mentaliști”), care se întrec într-un concurs organizat de Circul Kratyl. Nu aflăm câștigătorul, căci la finală asistă Regele și Regina Mamă, care pleacă înainte de a se da verdictul. Iar acesta era



semnalul „stingerii”, toți cetățenii fiind obligați să reîntre în casele lor, iar cei dornici de viață nocturnă să se ascundă. E indiciul că bucureștenii se pierd cu ocupații mărunte, uitând că sirenele pot „să anunțe un viitor atac aerian” (p. 184).

Albert Jochemko și pisoii săi vorbitori, Motaș, sunt protagoniștii prin intermediul cărora scriitorul readuce tonurile sumbre ale României postbelice. Cenzura și prigoana scriitorilor constituie tema din *O poveste de Crăciun*. *Ultima poveste* înfățișează dărâmarea clădirilor de patrimoniu din Cetatea lui Bucur. Spațiu blestemat, Bucureștiul de altădată dispăre în praf. Tânărul burlac și motanul vor fi nevoiți să-și părăsească locuința, deoarece aceasta se numără printre clădirile ce urmează a fi distruse. Sfârșește un alt ciclu al omenirii: „Firește, dacă era vorba de oraș, zarurile fuseseră aruncate. De supărare, în toiul demolărilor din Dealul Spirii, arhitectul-șef al capitalei făcuse un infarct și în câteva minute se prăpădise. Prin urmare, partida era ca și jucată” (p. 271). În moloz se pierde timpul povestirilor din ingenioasa și agreabila carte a lui Florin Manolescu.

Bogdan
CRETU

Fantezii mateine

Abstract

The author makes an analysis of Ion Iovan's "Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale" ("The Last Annotation of Mateiu Caragiale"), proving that, although it is a well documented novel, the book is pure fiction. Based on the diary fragments (in French) conserved from the son of I. L. Caragiale via the inaccurate transcription made by Perpessicius in "Revista Fundațiilor Regale" ("Royal Foundations' Magazine"), Ion Iovan created a dandy character, who resembles with the author of "Crailor de Curtea-Veche" ("The Older Court Don Juan's").

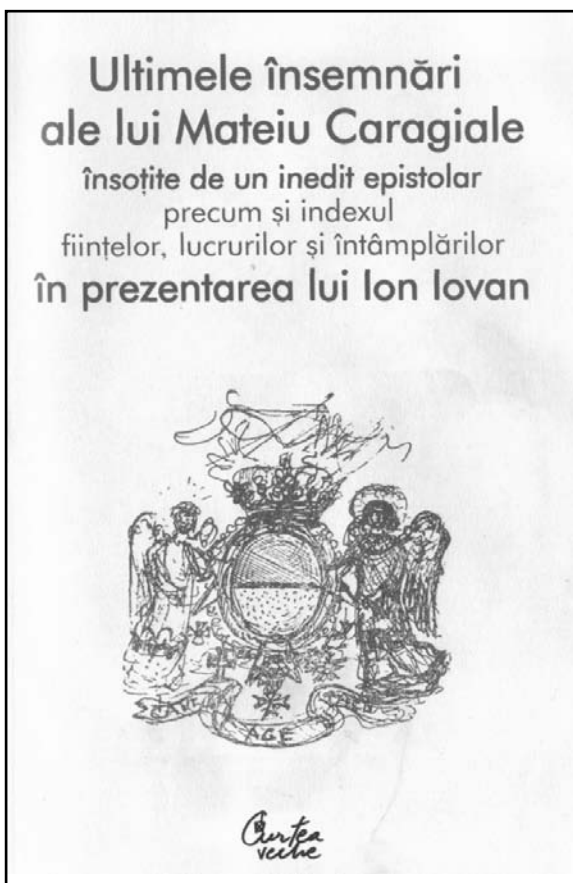
Keywords: Ion Iovan, Mateiu Caragiale, Perpessicius, diary, fiction, dandyism.

Încă din titlu, o carte *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale*, însoțite de un inedit epistolar, precum și de indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan (Editura Curtea Veche, 2008) tinde să stârneasce mai curând nelămuriri decât certitudini. În orice caz, atrage, dar și incită. Să fie vorba de o descoperire a unui istoric literar, care, săpând prin cine știe ce arhive, a dat peste un manuscris inedit al autorului *Crailor de Curtea-Veche*? Când am citit primele fragmente din acest text în „Viața românească”, așa am fost ispitit să cred, mai ales că totul pare a purta marca stilistică (și temperamentală) a bastardului lui Caragiale. Știam totuși că jurnalul lui Mateiu, atâta cât s-a păstrat, fusese redactat în franceză și era mult mai lacunar decât aceste „ultime însemnări”, care, de s-ar fi dovedit autentice, ar fi putut reprezenta o lovitură de maestru postumă a nedreptățiului scriitor. Și totuși, suspiciunea este o atitudine foarte potrivită atunci când citim. Notele diaristice

ale lui Mateiu aveau toate datele pentru a da naștere unui mit ori măcar unei „misticțiuni” (în sensul stabilit de Mircea Anghelescu). Manuscrisele au existat la sediul Fundației Regale cam până în 1941, când au dispărut fără urmă; Perpessicius, editorul dintâi al scriitorului, le-a avut sub ochi, dar le-a copiat în grabă, fără să respecte cu fidelitate originalul. Șerban Cioculescu ar fi fost în posesia copiilor pasajelor care lipseau din ediția Perpessicius, dar le-a rătăcit într-un negoț inedit cu Tușchi, sora scriitorului. De altfel, în notele cu un tacit caracter istorico-literar din final, „îngrijitorul” acestei ediții explică tranșant acest lucru: „Ne-publicată onest la vremea potrivită, în lipsa materiei olografe, memorialistica mateină e nevoită să respire aerul fabulației”.

Prin urmare, în absența originalelor, însemnările diaristice se cer reconstituite, inventate, *contrafăcute*, urmărind totuși datele ce pot fi recuperate în urma unei atente sondări a ultimului an din viața scriitorului dandy. De altfel, Ion Iovan a dat, în 2002, un excurs prin biografia lui Mateiu neegalat ca informație de niciuna dintre contribuțiile în domeniu. Și atunci a preferat, în loc să redacteze o monografie sau barem o biografie ca la carte, să așeze totul sub forma unui permanent dialog cu opera autorului. A ieșit un portret compus *à la manière de...* Mateiu I. Caragiale. Biograful se lasă contaminat de stilul scriitorului și plămădește figura unui *dandy* la care istoricii literari se pot referi, dar nu cu liniștea pe care le-o dă, de regulă, un document. Era vorba în *Portretul unui dandy român* de un fel de ficționalizare ludică a documentului, de o regizare a efectelor, astfel încât rezultă un personaj care s-ar fi simțit oricând acasă în opera lui Mateiu. Autorul ar fi putut să comită, pornind de la acest material, fie un roman biografic, fie o lucrare științifică de referință. A ales calea de mijloc.

Un singur pas pregeta încă Ion Iovan să facă: acela de a strânge toate aceste date, pe care le stăpânește la perfecție, și să scrie, pornind de la ele, jurnalul scriitorului. Așa cum, probabil, l-ar fi scris el însuși dacă ar fi făcut-o. Sau așa cum poate l-a și scris, doar că el s-a pierdut. Nemulțumit de urmele rămase din manuscrise, el se decide, prin



urmare, să le reconstituie, într-o tentativă care ține mai mult de arheologia literară decât de ficțiunea pură. Sigur că e vorba de un joc cu cititorul, căruia nu i se oferă mură în gură, fără echivoc, acest statut apocrif al însemnărilor de taină ale autorului *Crailor*, dar e un joc măcar pe jumătate serios. Demersul lui Ion Iovan, un degustător încăpățânat al experimentului și în opera romanească (amintesc aici *Comisia specială*), trebuie situat, oricum, la jumătatea drumului dintre roman și istoria literară, dintre ficțiune și nonficțiune. Da, e vorba de o inventare fantezistă a unor însemnări în care autorul *Crailor de Curtea-Veche* ar fi consemnat tot ce a considerat de cuviință în ultimul său an de viață, dar totul e nu numai plauzibil, ci, la o adică, chiar verificabil. Ion Iovan nu inventează de capul său, nu-și trădează personajul, ci preia date din realitate și le aranjează într-un puzzle care, dacă nu arată cu precizie cum au stat lucrurile, oferă indicii verosimile despre cum ar fi putut sta. Pe scurt, așa cum, în

1933, Gertrude Stein scria o ciudată carte intitulată *The Autobiography of Alice B. Toklas*, care nu era propriu-zis un roman, cum cititorii s-ar fi așteptat, ci, nici mai mult, nici mai puțin decât o „autobiografie” a unei prietene, scrisă, prin delegare, de scriitoare; așa cum, cu multe veacuri mai înainte, *Cartea lui Messer Marco Polo*, zis și *milionul, cetățean al Veneției*, în care se istorisesc minunățiile lumii, deși semnată de cunoscutul aventurier, fusese redactată de un autor de romane de consum, scos din anonimat, nu cu totul, tocmai de această colaborare, pe numele său Rustichello da Pisa, Ion Iovan și-a asumat, cu de la sine putere, sarcina de a scrie propriu-zis „jurnalul” lui Mateiu I. Caragiale. Folosind, bineînțeles, materialul clientului. O ispravă similară, însă sub forma unei farse, a comis, în 1966, Radu Albala, lăsând să se înțeleagă că ar fi găsit chiar continuarea narațiunii *Sub pecetea tainei*, considerată de unii comentatori neîncheiată; firește că zvonul a umplut de speranțe pe mulți mateini, dar a și indus în eroare pe destui alții. De fapt, nobilul prozator, un rafinat și un erudit, a scris, mimând perfect stilul lui Mateiu, nuvela *În deal, pe Militari*, care continuă bucata părăsită subit de autorul ei. Publicat în „Viața românească”, textul a stârnit dezbateri multiple. Ulterior, în 1987, Radu Albala a așezat această continuare în deschiderea volumului său de nuvele *Făpturile Paradisului*. Între timp, critici pricepuți, precum Alexandru George ori Nicolae Manolescu, au cercetat problema și au stabilit paternitatea precisă a nuvelei.

Să revenim însă la aceste însemnări redactate de Ion Iovan și puse, jumătate în glumă, jumătate în serios, pe seama lui Mateiu I. Caragiale. Cum trebuie să procedeze un cititor confruntat cu o asemenea voluminoasă contrafacere? Să refuze, rigid, convenția și să parcurgă totul cu un ochi exigent, semnalând neconvergențele temporale și de alt natură și căutând nod în papură ori intrând în joc și pretinzând că îi acordă încredere autorului și că nu este încercat de niciun dram de suspiciune? Altfel spus, ce fel de pact trebuie să semnăm cu acest text: unul nonficcional, autobiografic eventual ori pur și simplu unul ficțional?

Răspunsul este mai simplu decât pare: *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale...* nu reprezintă decât un roman bine documentat, care încearcă să reconstituie ultimul an din viața scriitorului, bazându-se pe fapte, documente oricând verificabile. Oricum, e vorba de ficțiune în stare pură, chiar dacă ea este armată documentar.

De fapt, cartea lui Ion Iovan trebuie citită în paralel cu jurnalul și agendele mateine, chiar în forma necreditabilă în care ni le-a lăsat Perpessicius, căci exact așa a și fost scrisă. Aproape nimic nu este lăsat la întâmplare, totul fiind supus datelor foarte precis identificate. Dar, mai important decât acest alibi documentar este faptul că autorul reușește să păstreze intact spiritul lui Mateiu I. Caragiale. Intră, altfel spus, în psihologia lui, îi cunoaște temperamentul, complexe, frustrările, lecturile, concepțiile, ambițiile, relațiile cu unii confrăți ș.a.m.d. De aceea, însemnările nu sunt străine de spiritul *dandy*-ului, care ar fi fost, probabil, satisfăcut de aceste pagini și ar fi constatat că ele îi oglindesc perfect preocupările și ifosele ciudate. Așa cum reușise să demonstreze Ion Iovan în prima carte dedicată fiului lui Ion Luca, Mateiu era orice, doar un personaj comun nu. Cultiva straniețatea cu obstinație, era malițios și distant-disprețuitor, se visa într-o altă lume, față de care cea în care îi era dat să trăiască era un surogat nedemn decât de dispreț. Căci lui, avea credința marele scriitor, care se simțea un nedreptățit nu numai al tatălui, dar și al sorții, lui i se cuvenea tot ce e mai bun și mai demn de noblețea sa înăscută. Iată ce scria, bunăoară, la 21 februarie 1935, cu o autoindusă siguranță de sine: „J'ai été condamné à vivre pauvre, moi qui plus que tout autre, étais né pour être riche et jouir largement et sagacement à la fois de tout ce que la belle civilisation et son confort peuvent offrir”. De fapt, această morgă afișată la tot pasul, această aparentă siguranță a propriei nobleți ascundeau, în cazul lui Mateiu, nu puținele complexe și frustrări pe care ilustrul său părinte i le crease. El este nevoit să-și impună să creadă în tot soiul de simulacre, de la ascendența sa nobilă, la mariajul cu Marica Sion, pentru a se apropia



de personajul în care singur s-a proiectat. Dar nu e nimic mai potrivit acestei sensibilități de *dandy* decât ipostazierea în tot felul de figuri ale alterității, identificarea cu masca paradoxală arătată lumii. E dificil, prin urmare, să păstrezi intactă, fără să falsezi, această detașare trucată și acest ego(t)ism întemeiat al scriitorului, obișnuit a raporta totul la sine însuși, mereu aflat în căutarea unor detalii care să-i susțină aristocrația autoproclamată.

Acum, după ce am demontat convenția, nu ar trebui să ne refuzăm plăcerea de a intra în jocul autorului și de a citi acest *jurnal* pentru farmecul său în sine (care, veți vedea, există cu prisosință), fără a păstra morga cititorului profesionist, mândru nevoie mare că a deprins tertipul autorului, că nu a căzut în capcană. La urma urmelor, măcar atâta lucru merită și Mateiu I. Caragiale, fie și în ipostaza de personaj. Trei mi se pare că sunt temele majore ale acestor însemnări de taină: autoreferențialitatea, deci propriul statut, corelată cu mai larga problematică a scrisului, a literaturii ca boală; raportarea diaristului la lumea din jur și în special la parcela literară a acesteia;

și, în fine, preocuparea sa de a-și mistifica trecutul, cu tot ce conține acesta mai sulfuros, de la relațiile încordate cu părintele, la ascendența modestă, care îi provoacă setea de parvenire. Le voi lua pe rând, nu înainte de a observa că ele sunt firești prelungiri ale obsesiilor mateine, așa cum reies ele din literatura sa și din scrierile confesive.

Acest Mateiu are ceva din blazarea și dezamăgirea aristocrată a lui Pașadia: scrie din consecvență cu sine, fără a mai găsi însă vreun rost înalt acestui gest. Își satisface, pe de o parte, o necesitate, dar nu una pe care s-o considere prioritară. Altele par a fi valorile sale: heraldica, căpățuirea, decorațiile, viața de moșier și motanul Calimach. De altfel, declară, în repetate rânduri, că a recurs la însemnările cu pricina doar pentru a se dezobișnui să „literaturizeze”. Este o fugă de estetism a celui mai estetizant dintre scriitorii români. Altfel, conferă acestor pagini o funcție curativă: prin intermediul lor, se ține sub observație, se contemplă... Toată grija sa se concentrează asupra efortului de a nu înflori, de a nu falsifica. Mateiu I. Caragiale pare a depăși marele deziderat al autenticității, contemporan lui, și a fi descoperit, pe cont propriu, acea viguroasă vână existențială topită în scriitură, pe care o presupune ceea ce a fost numit „autenticitatea scriiturii” (cf. Marin Mincu). La curent cu toate aceste achiziții de dată mai recentă, Ion Iovan a știut să le inducă și personajului său neconvențional. Scriind fără sistem și fără program, neținând cont de nicio regulă și dejucând cu relaxare orice canon, Mateiu se construiește, de fapt, pe sine însuși ca protagonist, ca *actant* și se contemplă din afară cu o mulțumire altfel interzisă: „Însemnările zilnice îmi dau satisfacție, asta e. Cuvintele vin repede, nu literaturizez, nu fac nici un efort de imaginație, de construcție. Niște vorbe, acolo, despre lucruri care abia s-au consumat. Scrise nu cu trudă și meșteșug, ci cu lenevie și lejeritate; fără a fi nevoit să finalizez ceva. O adevărată îndeletnicire regală – îndeletnicirea ta regală, Mateiu, sauvegardé soit ton nom”. Se simte, altfel spus, mai liber, mai în apele sale în acest joc fără reguli precise; gratuitatea gestului răscumpără ceva din încor-

darea efortului de a fi scris *Craii de Curtea-Veche*, operă pe care o apreciază mai ales prin prisma capitalului de stimă pe care i l-a adus. De altfel, reacționează cu superior dispreț la elogiile criticii aduse capodoperei sale: „Mi se lăuda, în motivațiune, talentul; nu am talent, domnilor, îmi vine să le strig, inteligență da, am, mai multă decât juriul dumneavoastră în corpore. Și asta voiesc eu a proba – inteligența, nu talentul. Talentul îndobitocește”. Iată un Mateiu situat în fățișă disidență față de propriul scris. A descoperit, în cele din urmă, deliciile responsabile ale acestei investiții existențiale în text. Așa s-ar explica faptul că el a renunțat la scris, că romanul său n-a fost urmat de altul, că *Sub pecetea tainei* nu a fost încheiată: scriitorul este sâstisit de toate convențiile literaturii, pe care este nevoit să le respecte dacă dorește să rămână înscris în sistem. Or, nimic nu falsifică mai mult decât literatura! „Între închipuita originalitate și autenticitate, prefer acum autenticitatea”, declară el. Dar, atenție, nu se referă la autenticitatea pe care o proclamau și o practicau Camil Petrescu, Anton Holban, Mircea Eliade și alții. Nu e vorba de a mima fără rest viața, de a crea iluzia vieții, ci de a muta viața în text, de a o înțeți transformând-o în discurs. Scenariul lui Ion Iovan are, după cum se vede, conotații dintre cele mai atent drămuite, el presupunând o radicală modificare de poietică. Dacă într-adevăr așa ar fi stat lucrurile, nu le-ar mai fi rămas mare lucru de inventat optezciștilor ori lui Marin Mincu.

În ceea ce privește al doilea filon generos al însemnărilor, cel al modului în care scriitorul și nobilul închipuit Mateiu I. Caragiale se raportează la cei din jurul său, primul lucru care trebuie constatat este mizantropia sa. Nimeni nu îi este pe plac cârcotașului scriitor, cu excepția motanului său Calimach, cea mai deosebită ființă din preajma sa, singura care îl înțelege și în compania căreia el se simte în largul său. În rest, tot o apă și un pământ. Nu e vorbă, această atitudine a preluat-o Ion Iovan chiar din jurnalul scriitorului, accentuând de cele mai multe ori malițiozitatea și aroganța care dădeau tonul și acolo. În ceea ce privește relația cu Marica Sion, consoarta sa, ea nu

are cum să fie roz: Autorul nu ne lasă să uităm că „cele două surori (Marica și Florica, n.m.) sunt nominalizate de Claymoor printre fetele de măritat în 1880, cu cinci ani înaintea nașterii lui Mateiu”. Diferența de un sfert de veac dintre cei doi „amorezi” a impus și natura decentă, glacială de cele mai multe ori, a relației lor. De la noaptea nunții petrecută în tren, la somnul în dormitoare separate, totul definește un mariaj din interes, lucru pe care cei doi soți nici nu catadicesc să îl ascundă. Pe el îl interesau noul statut social pe care i-l oferea intrarea în ilustra familie Sion și averea aferentă, pe care spera chiar să o moștenească, pe ea (re)numele Caragiale și prezența unui bărbat, care să se ocupe de treburile moșiei. Așa că nu ne mirăm că pe bietul Mateiu, om în putere, îl cam chinuiesc visele erotice. Și nici nu găsește resurse să reziste farmecelor nurliei Emma, secretara lui Al. Rosetti de la Fundațiile Regale. Cine l-ar putea învinui?

Delicioase sunt paginile în care hirsutul scriitor își încondeiază confrății. Că nu era un sociabil, asta o știe oricine, dar de aici până la a trasa, în tușe uneori grotești, atâtea fizionomii e semn de imaginație debordantă. Totuși, Ion Iovan nu trădează spiritul reticent și stilul arogant-vindicativ pe care Mateiu le plasa între el și ceilalți. Ținte predilecte sunt Perpessicius (parcă în semn de răzbunare postumă pentru neprofesionalismul cu care a tratat însemnările diaristice și agendele), Șerban Cioculescu (mare admirator al tatălui), Gala Galaction, dar nici ceilalți scriitori ai epocii nu scapă neîncondeiați. Nu gustă „proza de magazin popular” a amicului Cezar Petrescu, disprețuiește „dizenteria literară” a lui Ionel Teodoreanu. În plus, îi tratează cu un profund dispreț pe cei care, deși au succes, nu au acces la noblețea pe care el o consideră calitatea sa de căpătâi. Iată-l, de pildă, pe „bietul șansonier” Ion Minulescu: „N-am pomenit dâmbovițean mai ubicuu – se rostogolește din cafenea în cafenea, emfatic, unsuros și neplăcut de volubil”. Deși se uită chiorăș către scriitorii vremii, frecventează cu asiduitate Capșa și manifestă o curiozitate stărnită parcă de figurile mărunte și schimonosite care se dau în stambă în vreun

bâlci provincial. Mult mitizata cafenea interbelică, despre care unii au scris cărți și pe care au ridicat-o la rang de instituție culturală, este caricaturizată de acest misogin cu fandoseli de aristocrat, care-și răscumpără, în acest fel, nu puținele complexe. Tinerii din jurul lui Nae Ionescu (Noica, Cioran, Eliade, Țuțea, Sebastian) sunt far-seuri, autori minori, fără perspective, gălăgioși, cu nasul pe sus și găunoși... Mai că nu îi poți recunoaște, dacă parcurgi în grabă însemnările „mateine”: „Criticuțul Ionescu de la Slatina, Iordache, zis Streinu, poetaș de Argeș, bubosul Alindor, speranța dramaturgiei oltene, teleormăneanul Noica (pe care, cel mai adesea, îl numește «traducătorul lui Edgar Wallace» – n.m.), dușmanul lui Mickey-Mouse, constănțeanul autoporeclit Ahab”. Peste toți, patronează hidos Arghezi, prins parcă sub propria lupă deformatoare: „În mod ciudat, coada junilor e ținută de răspopitul Theodorescu, care la șaiszeci de ani are aceeași față de bădăran sadea; de altfel, se trage dintr-un negustor de cartier, din spiță joasă miruită cu nume fals. Îl știu dinainte de război, pamfletar abject, deși nemțofil. După înfrângere își lasă mustață, își pune lavalieră și se face poet; câteva cuvinte potrivite și gata – noul Eminescu! Biblie și Țiganiadă, sfinți și borfași, flori de cimitir și mucigaiuri ca-n dugheana lui taică-său”. Cu câtă ușurință vorbește Mateiu despre falsificările spiței! Ai spune că strămoșii săi s-au lăfăit de când lumea în palate și pe domenii nemăsurabile. Doar că el are încredere oarbă în sine însuși și în calitățile sale, pe lângă care ale celorlalți sunt biete mojicii de neam prost. Tot ce e lipsit de eleganță îi repugnă, tot ce nu respectă eticheta, de la literatură la oameni. Imagina unui Sadoveanu înfruptându-se pantagruelic din bucate rudimentare îi provoacă urticarie: „Împrejurul nostru, destui mîncăi; cele mai hămesite personaje par a fi gloaba de Teodoreanu care se ghiftuie cu zaharicale și plăvanul de Sadoveanu. Țasta din urmă nici n-ar trebui să fie aici, în localul cu cea mai ferchezuită grădină din București; în codru e festinul lui, acolo unde se mănâncă jivina în sânge și se ia grăsimea de pe buze cu degetul”. E multă

malițiozitate în aceste crochiuri, dar nimic nu ne indică faptul că Mateiu nu ar fi gândit astfel. Este, de fapt, modul său de a vedea lumea și de a o raporta, reducându-i dimensiunile, la sine însuși. Dacă el este Pașadia, firește că toți ceilalți sunt replici ale grobianului Gore Pirgu.

Dar toate acestea sunt, sugeram mai sus, simple tentative, impuse în primul rând pentru propriul confort psihic, prin care bastardul ține să se elibereze de anumite complexe și frustrări. În jurnalul autentic, la finele vieții (1933-34), Mateiu își acuza părintele că l-a deposedat de moștenirea care i se cuvenea din partea unei mătuși, fapt ce i-ar fi schimbat cu totul viața. Ura împotriva tatălui nu se stinge cu vremea, iar fiul este capabil să rostească vorbe usturătoare la moartea acestuia, chiar dacă nu se dă înapoi de la a profita de pe urma numelui acestuia. În fine, ca semn de răzbunare cumplită, se decide să pună capăt spiței Caragialeștilor: „Mais, consciemment et intentionnellement, par le fait même de l'acquisition de la fortune, a été virtuellement décrété l'extension de ma race, ainsi que je l'avais décidé auparavant moi-même, afin de lui épargner dans l'avenir les avanies que le sort autant que ma propre inadvertance à un moment de ma vie m'ont infligé et que ma descendance n'aurait peut-être pas eu la force et la patience de traverser”. Prin urmare, dacă așa era Mateiu în realitate, e normal ca și proiecția sa ficțional(izat)ă să împrumute același radicalism. Nu trece nici la maturitate peste ura pe care a acumulat-o față de alintatul frate vitreg Luchi, după cum pe tatăl său nu îl iartă pentru tot răul pe care îl consideră de nerăscumpărat. Mai mult decât atât, pe „berarul” Caragiale îl neagă cu încăpățănare mai ales în calitate de scriitor. Când cutare critic îl numește „fiul lui Caragiale”, el răbufnește cu violență: „Dobitocul – asta e valoarea mea, că mă trag dintr-un berar?” Altfel, imaginea tatălui este mereu recompusă în tușe urduroase: el e ba negustor, ba „căpă-tuit ignar, nici măcar snob”, ba „fostul comediant devenit tyran de operă bufă” ori, mai blând, „ctitor de berării”. Iritat de efigia tătanelui, nu poate afișa decât dispreț pen-

tru onorurile care i se aduc *post mortem*, crezând cu toată ființa că singurul scriitor al familiei el este. Dar, înțelegând în adâncul conștiinței sale că rămâne, în pofida numeroaselor strategii de falsificare a rădăcinilor, tot „bastardul unui ins vulgar”, se consolează cu gândul că, în plan spiritual, înțietatea îi aparține: „Am conștiința de a fi ultimul. Nu ultimul Caragiale – ultimul Mateiu. Până la urmă poporanul Ion Luca se va dovedi repetabil, oricând poate să apară un ins de tipul lui. Pe mine însă nu mă va repeta nimeni”. Toate aceste obsesii sunt verosimil montate în discursul complexatului urmaș al dramaturgului, netrădând nici cu o iotă realitatea cunoscută.

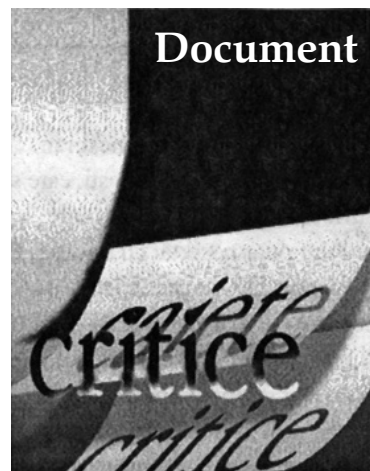
O ultimă întrebare: chiar este Mateiu I. Caragiale personajul construit în aceste pagini? Răspunsul e unul afirmativ: pe cât se poate cunoaște, chiar așa era scriitorul în ultimii săi ani de viață. Temperamental, psihic, el e întreg în paginile acestor voluminoase însemnări plăsmuite (reconstituite) de Ion Iovan. În mod paradoxal, uneori apocrifele sunt mai cuprinzătoare decât originalul. Pe care, dacă nu îl pot suplini, îl pot măcar aproxima și chiar detalia. Dacă scrierea cărții a fost un exercițiu de imaginație, lectura nu își permite să fie altfel.

Mai ales că documentele fictive din final deschid o intrigă polițistă demnă de un roman în sine. Repetând povestea părintelui său, Mateiu are un copil cu metresa sa Emma, pe care, din cauza morții timpurii, nu apucă să îl cunoască, dar care, refugiat în Franța, revine în România anilor 2000 și îl contactează pe Ion Iovan pentru a-i facilita publicarea acestor pagini. Totul rezultă dintr-o bine condusă corespondență între persoane-cheie ale acestei intrigi spectaculoase. E un roman pe care, dacă va dori, Ion Iovan va putea să îl scrie oricând. Deocamdată să ne mulțumim cu aceste apocrife, de care Mateiu probabil nu s-ar fi simțit trădat.

Una peste alta, avem de a face cu o carte agreabilă, care ficționalizează o bază de date ce ar fi putut da naștere celei mai documentate biografii a autorului *Crailor de Curtea-Veche*. Nu văd de ce nu ar urma și aceasta, întrucât cele două cărți nu s-ar exclude, ci s-ar completa.

Marin DIACONU

Recuperare publicistică



Abstract

In 1988-1989, I was proposed by Gabriel Liiceanu to make a collection from E. M. Cioran's articles that he published in Romania, but were not included in his book that appeared in his native country. After the political and ideological changes that happened in December 1989, there was the possibility of reediting the essayist's writings. In the summer of '90, Gabriel Liiceanu gave Cioran 400 pages from a total of 500. The Author withdrew 100 (not those with nationalist tinge, which were kept by us for a future edition), substituted a few words (without any ideological or philosophic signification), wrote a preface and this was how it was published by Humanitas Publishing House "Singurătate și destin" (Solitude and Destiny). Now, when there is one year until E. M. Cioran's centenary, "Caiete critice" gives us the opportunity to republish about 170 from his work. The current issue contains the first series.

Keywords: E. M. Cioran, Gabriel Liiceanu, journalism, "Singurătate și destin" (Solitude and Destiny), rediscovered articles.

Marin DIACONU, July 2010

În 1988-1989, la propunerea lui Gabriel Liiceanu, am pornit împreună să realizăm o culegere cu publicistica românească a lui Emil Cioran, aceea pe care Autorul n-a inclus-o în cărțile editate în țară.

După răsturnarea politică și ideologică din decembrie '89, s-a redeschis posibilitatea editării și a reeditării scrierilor cioraniene.

În vara lui '90, din cele vreo 500 de pagini identificate, Gabriel Liiceanu i-a înmănat lui Cioran vreo 400 de pagini, spre a-și da acordul pentru editare. Acesta a lăsat deoparte vreo 100 de pagini (nu cele mai accentuat ideologice – pe acelea le reținusem noi, pentru împrejurări mai puțin tensionate ideologic decât ele din '90), a schimbat câteva cuvinte (fără vreo semnificație ideologică sau filosofică), a scris un cuvânt înainte și așa s-a tipărit, la Editura Humanitas, culegerea publicistică *Singurătate și destin* (în timpul rotitor, după culegerea *Revelațiile durerii*, îngrijită de Mariana Vartic și Aurel Sasu).

O parte dintre textele rămase în afara culegerii, a fost trimise de Horia-Roman Patapievic (?!...) la revista „Vatra”, unde a apărut în nr. 7-8 din 2004.

Câteva articole au fost incluse și într-o culegere colectivă.

Acum, în preajma Centenarului nașterii lui Emil Cioran, prin bunăvoința conducerii revistei „Caiete critice” și până la adunarea lor într-o ediție (amânată) de *Opere*, revăd lumina tiparului publicistic toate acele aproape 170 de pagini semănate de și risipite al gânditorului rășinărean – începând cu numărul de față.

Marin DIACONU

iulie 2010

EMIL CIORAN

Dimitrie Comșa. Rânduri nu biografice
Un monstru modern: bibliograful
Pentru o orientare înspre cultura germană
Spiritul filosofiei d-lui Rădulescu-Motru
De la istorism la metafizică
„Gândirea”
Ideocrația
Împotriva culturii oficiale
Apologia barbariei
Apologia Germaniei
„Mitul utilului”
Scrisoare germană
Aspecte germane
Prin Universitatea din Berlin
Aspecte berlineze
Germania și Franța sau iluzia păcii
Problematika etica în Germania
România în fața străinătății
Hitler în conștiința germană
Revolta sătuilor...
Dictatura și problema tineretului
Nichifor Crainic. Un luptător
Ce se poate face în România
Spre o altă Românie
Vidul nostru colectiv
Insuficiențele antirevizionismului
Lichidarea democrației
Raporturile dintre sași și români
Ilie Beletuță
Este Italia o mare putere?
Conștiința politică a studențimii
Decepții și speranțe în jurul Ardealului
În preajma dictaturii
Renunțarea la libertate
Profilul interior al Căpitanului
Ardealul – Prusia României

DIMITRIE COMȘA Rânduri, nu biografice

Pentru cei care au fost aproape de Dimitrie Comșa, moartea lui este un prilej de inexprimabilă îndurerare. Cei mulți se vor mulțumi cu informații asupra mersului vieții sale exterioare, dar niciodată, și prin nicio cale posibilă, nu vor ajunge să înțeleagă stilul său interior, particularitatea ființei sale. Exista, în acest om, un entuziasm și o credință în lucruri, o pasiune de a se dărui



pentru orice faptă care interesează colectivitatea, un optimism lipsit de sentimentalitate (fiindcă izvora din vigoarea unui om ce a înfrânt totdeauna durerea)... Omul era capabil oricând să depășească momentele de îndoială prin umorul său viu, care a fost constitutiv firii sale. Noi cei tineri, dezabuzați înainte de vreme, incapabili de seninătate, torturați mai mult din lipsă de energie lăuntrică decât prin frământarea unui fond interior, rămânem înmărmuriți în fața bătrânului, al cărui destin a fost destul de dureros și care găsea, oricând, prilejul să înlocuiască încruntarea printr-un zâmbet. Dimitrie Comșa a fost, înainte de toate, un om de temperament, care colora toate lucrurile personal, le dădea, cu alte cuvinte, caracterul de viață. Nu era nimic în el din spiritul eclectic și de compromis, pe care-l vezi la atâția din intelectualii români, nu era nimic din frica de a privi lucrurile în față, ci era un curaj deosebit, care i-a adus și prieteni, dar și dușmani. Acesta este un lucru foarte important, fiindcă nu oricine poate avea dușmani atât de categorici cum a avut el. A avea dușmani, se știe!, aceasta dovedește că trăiești intens viața, că lupti și crezi în ceva. Este o existență foarte sterilă aceea fără adversari. Idealul oricărui om care trăiește cu adevărat este să nu accepte totul. Nu găseai niciodată, la Dimitrie Comșa, acea renunțare senilă, acea pretinsă comprehensiune, care constă în a accepta totul. Omul era prea viu și iubea prea mult viața, pentru a renunța la luptă. El este absolut reprezentativ pentru tipul omului activ, care împrumută farmec lucrurilor, care dezvoltă toate virtualitățile ființei sale și care se integrează organic în viață. Datorită acestei integrări organice în fire se explică simțul lui pentru concret, pentru ceea ce este particular și viu. Ura teoriile și construcțiile artificiale. Adesea îmi spunea că filosofia (aici nu putem scăpa niciodată cuvinte de dispreț pentru Hegel și Herbart) n-are nici un contact cu viața, că în definitiv totul este să înțelegi lucrurile așa cum se prezintă ele, fără presupuzițiile abstracte ale teoriilor. De aici pasiunea lui pentru științele naturale. El nu era un problematic. Este aceasta un defect? Niciodată n-am putea afirma acest lucru. Este mult mai simpatic un om care

participă viu și spontan la viață, decât acela distrus de cărți și care, mecanizat de lectură, își pierde sentimentul intim și nativ al existenței. Suntem o generație care judecăm oamenii după cărțile citite, atunci când ar trebui să-i judecăm după structura lor particulară, care se descoperă în trăirea concretă și naturală. Dimitrie Comșa iubea fapta mai mult decât ideea. Astfel se explică disprețul lui pentru discuții și formalism, care n-au fost cunoscute de generația lui, mult mai pozitivă decât a noastră; cel puțin așa este cazul în Ardeal, unde generația nouă dă semne de o sterilitate inexplicabilă, împotrivă tuturor așteptărilor.

Despre Dimitrie Comșa va trebui neapărat să se scrie o carte, fiindcă este păcat ca această viață atât de bogată și de complexă să rămână numai în amintirea câtorva. Este iarăși foarte adevărat că nimeni nu va putea să redea farmecul inexprimabil al acestei figuri. Omul a avut în viață tot ceea ce el a avut. În deosebire de majoritatea ardelenilor, al căror caracter specific este închiderea lăuntrică, el se deschidea pentru toți. Numai Ilarie Chendi, care a fost elevul său la Academia Teologică din Sibiu, a mai dezvoltat atâta bogăție și vervă în viață. Nu este locul aci să vorbim despre naționalistul și luptătorul propriu-zis. Aceasta vor face alții care, fiind într-o vârstă mai înaintată, cunosc împrejurările ardeleni. Noi însă, care ne-am împărtășit din farmecul și bogăția lăuntrică a acestui om incomparabil, încercăm momente mult mai intime și mai dureroase, pentru a ne permite considerațiuni biografice. Cu toate acestea, există consolarea: Dimitrie Comșa a fost un om realizat, cu destinul interior împlinit. Acesta e mai mare lucru astăzi când existențele sunt atât de fragmentare și risipite.

„Calendarul”, an I, nr.
februarie 1931, p

Un monstru modern: bibliograful

Aspectul cel mai dureros pe care ni-l înfățișează destrămarea și decadența culturii moderne este desigur acela al bibliografului, o specie de intelectual cu creierul putred și cu conștiința infectată.

Această figură de decadență o găsești în absolut toate țările, și dacă încercăm aici o determinare sumară a notelor ei specifice, o facem din convingerea că ea ilustrează o stare generală de spirit, că ea este revoltătoare pentru o întreagă structură de viață spirituală. Atunci când se va face aprecierea totalității procesului culturii moderne și când se vor stabili aspectele de decadență ale acesteia, primul plan va trebui să-l ocupe, indiscutabil, acest monstru.

Bibliograful este un rob al cărților. El nu citește cărțile pentru ideile pe care acestea le cuprind, ci pentru cărți ca atare, pentru numărul volumelor.

Îndobitocit de numărul lor impresionant, el nu așteaptă nimic altceva, decât consumarea lor cât mai rapidă. Va avea bucurie când în două zile va putea citi o carte ce trece peste 500 de pagini. Socotește numărul paginilor ce le va putea citi într-o săptămână, într-o lună și așa mai departe. Dacă termină cartea, puțin îl importă dacă a câștigat ceva sau a asimilat-o, faptul important fiind doar mulțumirea ce rezultă din considerația grosimii volumului. Când îl întrebi dacă i-a plăcut cartea, el îți va spune că este mai groasă decât două degete. Toate acestea le suportă cu resemnare.

Pe bibliografi îi poți suporta eventual atunci când scriu cărți, fiindcă treci cu vederea peste referințele obositoare. Când însă nenorocirea face să-i întâlnești și să-i vezi, atunci ajungi la disperare. Nu poți vorbi de o idee, nu poți povesti un fapt, nu poți face un simplu comentariu, fără să-ți opună, stăruitor și cu infatuație, pe toți autorii și volumele respective care tratează asemenea probleme. Nenorocitul nu-și poate închipui că tu ești un om care poți aprecia ceva singur și independent, că frământarea ta personală este destul de fecundă ca să fie capabilă de o anumită spontaneitate și productivitate.

Bibliograful crede că totul se poate câștiga numai din cărți. De aici urmează faptul că între el și viață se interpune cartea.

Nemaiputând să gândească viu, se apreciază singur, să înjure sau să aplaude, recurge la aprecieri livrești, care, desigur, pot să fie bune, dar, prin faptul că ai renun-

țat implicit la spontaneitatea personală, te-ai distrus ca individ.

Pentru cei mulți, cartea a devenit un scop; dar un scop nu în sensul bun al cuvântului – cine ar fi acel om absurd, care ar contesta utilitatea cărții, atunci când ea ar fi întrebuințată ca un mijloc de îmbogățire lăuntrică și personală, iar, nu ca un mijloc de robire –, ci în sensul prost, de aservire totală.

Printre bibliografii moderni au apărut exemplare – este drept, mai rare – care pun mai bine în lumină până unde poate duce infectarea cu cărți. Este vorba de tipul omului distrus totalmente de carte. Față de această ființă mizerabilă, față de această vietate antipatică nu trebuie să avem nicio milă, nici chiar curiozitatea pe care orice om ar putea să o trezească.

Intellectualul adevărat a fost înlocuit de bibliograf. Este desigur un rău, dar un rău inevitabil și peste care nu se va putea trece. Tragicul acesta e: omul creează și omul devine rob creației. Bibliograful este omul care s-a încurcat între cărți și care nu poate crea nimic. Este o mare iluzie a crede că numărul impresionant de cărți, care apar pe zi ce trece, ar fi rezultatul vreunui spirit frământat. Dimpotrivă. Aproape toate sunt scrise după fișe, după note luate din alte cărți.

Acesta este adevărul: cultura bibliografilor este o cultură de fișe. Că această cultură de fișe este rezultatul democratizării culturii, nimeni nu contestă. Puțini, însă, sunt înclinați a crede că această cultură de fișe, de savanți cu creierul uscat sau în putrefacție este cu adevărat sterilă. Aceasta din motivul că noi, modernii, apreciem mult mai mult munca decât creația spontană și fragmentară; singura condiție este ca munca să fie continuă. În domeniul culturii propriu-zise, munca nu are o valoare deosebită; ea este un element cu totul secundar. Nu este oare o lipsă de perspectivă bogată în a aprecia munca mărunță și arhivărească a bibliografului? De ce atâta concesie și atâta bunăvoință pentru acest exemplar al decadenței?

„Mișcarea”, an XXIV, nr. 108,
3 aprilie 1931, p. 1



Pentru o orientare înspre cultura germană

Faptul că în România a existat totdeauna o problemă a orientării înspre alte țări, că s-a discutat încontinuu chestiunea dependenței culturii noastre de celelalte culturi, așa încât direcționarea ei se realiza după determinante exterioare, iar nu după o ireductibilă necesitate lăuntrică, dovedește excesiva noastră plasticitate și lipsa organică a unei substanțialități, iar nicidecum o capacitate de viață ce s-a obiectiva în manifestări divergente, așa cum se întâmplă uneori în marile culturi, din cauza unei supraîncordări interne.

Deficiența organică a culturii noastre este iremediabilă, deoarece nu putem concepe o astfel de discontinuitate care să separe în unități structural opuse permanența interioară a unei culturi. În cazul nostru, această permanență nu vizează o structură încheată, ci constanța unei plasticități care nu-și poate găsi nicio formă. Căci noi n-am opus influențelor un stil determinat de viață și n-am refăcut lăuntric motivele constitutive ale unui curent împrumutat. Noi n-am trăit elementele care se cristalizează în evoluția unei

forme de spirit, ci am împrumutat forma respectivă în realizarea definitivă și moartă. Nu se poate ajunge la o adevărată înțelegere a fenomenului culturii românești fără remarcarea faptului că *românului formele culturii îi sunt exterioare*. Din acest motiv, românul este întotdeauna cu părerile ultimului autor răsfoit. Îngrozitoarea receptivitate de care dă dovadă această națiune este semnul unei mari deficiențe, al unei absențe a logicii interioare, al unei lipse de sens immanent, defecte care compromit și fac imposibilă orice încercare de teologie istorică autohtonă. Dacă este așa, atunci se înțelege de ce nici astăzi nu putem trece peste problema orientărilor, de ce și astăzi trebuie să ne găsim un sens în afară. Faptul că eu, Emil Cioran, strig pentru o orientare înspre cultura germană, aceasta dovedește că noi nu avem *destin*. Nu cunosc un singur om serios în această țară, care să fi susținut că noi, românii, am avea o misiune în istorie. Și atunci, înțelegeți de ce nu te poți naște decât jumătate mort într-o astfel de cultură.

Configurația culturii românești ar fi fost desigur alta dacă în locul influenței franceze am fi suferit o influență germană hotărâtoare. Nu vreau să neg valoarea indis-

cutabilă a culturii franceze. De altfel, Franța ar fi salvată în istoria lumii, chiar dacă ar fi avut numai pe moraliști.

Există, însă, în cultura germană virtualități mult mai bogate, posibilități de adâncire mult mai mari, care dau tuturor produselor acestei culturi un caracter de infinitate; evident, acest caracter nu se referă la actualitatea lor, ci la sfera trăirii care le elaborează. Negația formei finite, tendința de a transcende cadrele spre a ajunge la posibilități, problematizarea oricărui conținut de viață și absolutizarea devenirii dau acestei culturi un caracter de infinită seriozitate și profunzime, de grandoare tragică și impresionantă, caractere ce indică un suflet muzical și pesimist. Niciodată imitând astfel de produse și aspecte nu poți deveni ridicol sau caricatural, deoarece realizându-se în expresii mai reduse ele nu compromit ideea inițială și viziunea originală. Întocmai cum nu poate să existe o caricatură a morții, tot așa nu poate să existe o caricatură a culturii germane. Pentru ce aproape tot ce am imitat de la francezi a devenit la noi caricatură? Pentru că tot ce este francez, dacă nu-și menține echilibrul inițial, devine compromis și caricatură. Germanii au văzut în acest fapt un caracter de superficialitate, care ar fi constitutiv întregii culturi franceze. Aprecieri injuste, care nu recunoaște valoarea decât culturilor ce au cultivat monumentalul. Atunci, ce rămân din Japonia, China, Italia și Franța?

Există, în caracterul culturii franceze, un echilibru formal, peste care nu se poate trece fără a distruge acel caracter de splendidă finitate, refractară sublimului și monumentalului, muzicii ca și metafizicii. Din acest motiv, o deviere de la acest echilibru constituie o ieșire din categoriile esențiale pe care le implică o formă de cultură. Clasicism, rococo, impresionism, care toate constituiesc curenți specifici franceze, sunt inconceptibile fără un caracter de grație și eleganță. Cultura franceză este o cultură de nuanțe, în care o vizualitate fin dezvoltată se aplică îndeosebi în specificări și individualizări. Noi, românii, am compromis finețea acestor forme; căci nu este un popor pentru care forma (în accepția estet-

ică) să joace un rol mai redus. Decât, în România absența formalismului ca o expresie sau formulă spirituală indică mai puțin o spontaneitate (cum este în Germania), cât o incapacitate de hotărâre, de alegere și de precizare.

La noi în țară, atmosfera spirituală a Germaniei este aproape complet necunoscută. Expresionismul n-a avut aici nici un răsunet. Întreaga problematică a filosofiei vieții, a istorismului și a raționalismului nu a trăit-o nimeni intens. Câți au citit ceva din Simmel, Scheler, Trötsch, Klages, Stefan George? Nu este semnificativ că filosoful danez Kierkegaard, a cărui influență în Germania de azi este imensă, deși a trăit cu 100 de ani înainte, este complet necunoscut la noi, fiindcă în Franța de-abia acum s-au făcut două traduceri fragmentare?

Este sigur că ne vom găsi între cei tineri o pleiadă de germanofili, care să înviorăm o atmosferă îmbâcsită de prea multă literatură franceză. Pentru cei formați în cultura franceză, suprema discuție ce o pot întreține este asupra romanului. O lipsă de spirit filosofic care te impresionează. Dacă această cultură românească are ceva de așteptat, atunci numai de la intelectuali cu formație spirituală germană, cum sunt d-nii Tudor Vianu, Lucian Blaga, Ștefan Nenițescu, este îndreptățită la unele surprize. Restul? O cultură de cârpeală, câștigată din lectura unor esești francezi.

Chiar dacă uneori este justificată o rezervă asupra germanului, să nu se uite că o cultură se cristalizează progresiv într-o structură autonomă, constituind o sferă de valori independentă, desprinsă de rădăcinile originare din care a plecat. Pentru înțelegerea fenomenului culturii, un psihologism excesiv a împiedicat mult pătrunderea mai amplă a lumii culturale.

Este iarăși drept că această autonomizare nu salvează universalitatea valorilor culturii. Faptul că există o cultură germană, alta franceză etc. explică de ce relativitatea este fatală. Tot din acest motiv, o germanofilie nu poate fi integrală.

„Calendarul”, an I, nr. 12,
10 august 1932, p. 1.

Spiritul filosofiei d-lui Rădulescu-Motru

Fără a forța și a denatura prea mult caracterul multiplu și diferențial al vieții istorice, se pot trasa totuși două tipuri de filosofi – și implicit două tipuri de sisteme filosofice – pe care le relevăm nu dintr-un principiu metodic, ci dintr-o constatare reală. Stabilirile tipologice prezintă, în acest caz, un caracter de reducere esențială, în care simplificarea nu înseamnă schematism, ci un spor de inteligibilitate.

Dacă în *tipul subiectiv* intră toți aceia pentru care existența lor personală este problema centrală, care aruncă lumini și perspective asupra lumii din frământările și încordarea lor lăuntrică, revelarea existenței ținând de orientarea și tensiunea propriei subiectivități, în *tipul obiectiv* sunt subsumate eforturile tuturor acelor care găsesc un principiu constructiv și sistematic plecând de la datele obiectivității, având prin aceasta un raport impresional cu lumea și încercând să clădească bazați pe date deja achiziționate și recunoscute.

Dacă la întâiul găsim pe Pascal, Nietzsche, Kierkegaard, Șestov etc., într-al doilea fac parte toți filosofi de stil clasic, pentru care asimilarea într-o problemă exclude – cel puțin intențional – preocuparea intensă și chinuitoare de propria subiectivitate.

Sistemul filosofic al d-lui Motru se încadrează, indiscutabil, în cercul de probleme pe care le implică tipul obiectiv de filosofare. Aici este justificarea mai adâncă a faptului că d-l Rădulescu-Motru a conceput toată viața domniei-sale activitatea filosofică inseparabilă de cea pur științifică. A interpreta acest fapt numai istoric – prin încadrarea domniei-sale într-o epocă de științism – este a neglija rădăcinile psihologice ale unei orientări. Unii au vorbit – neglijând chiar aceste date și rădăcini profunde – de consecvența și excesiva plasticitate a d-lui Rădulescu-Motru. Decât, aceste lucruri se pot afirma despre orice intelectual român, numai despre domnul Rădulescu-Motru, nu. De la teza domniei-sale de doctorat – pe care o citează Bergson, în *Introducerea în metafizică* – până la ultima carte, există o

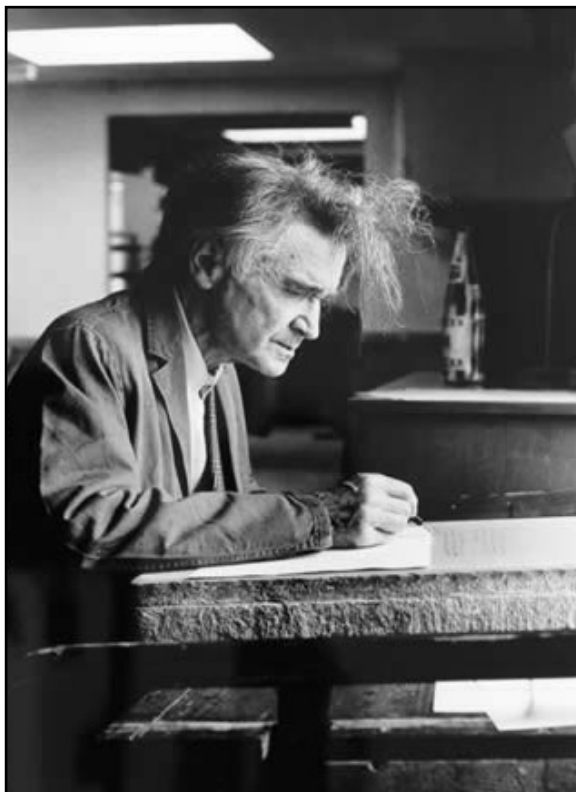
continuitate sesizabilă de atitudine și gândire, care face dintr-o desfășurare a unei cariere filosofice un efort de adaptare și explicare a presupuzițiilor inițiale ale sistemului.

Există, de altfel, în structura tipului obiectiv de filosofare, evoluția liniară a gândirii, menținerea în cadrul immanent al datelor de la care ai plecat, excluzând discontinuitatea, saltul și transfigurările atât de frecvente la gânditorii subiectivi.

Poziția originală a d-lui Rădulescu-Motru față de problemele filosofice ale timpului în care a activat îmi pare a se preciza în două puncte, dintre care primul se referă la atenuarea excesului formalist din neokantianism, iar al doilea, la eliminarea parțială a perspectivei mecaniciste din biologicism.

Neokantianismul, deși inițial părea a lua o direcție realistă (Riehl), a sfârșit sau, mai bine zis, a sombrat în cel mai vid formalism. Plecând de la fenomenul conștiinței creatoare, a ajuns la concepția sistemului de valabilități pur formale, eliminând psihologicul și existențialul. Astfel, neokantianismul a ajuns, prin Cohen, echivalent al formalismului, al logicii pure și al idealismului celui mai fad și mai abstract, pentru ca la Vaihinger să ia forma ficționalistă. Față de această inconsistență și exagerare formalistă, meritul remarcabil al d-lui Rădulescu-Motru este de a fi salvat conștiința ca fenomen spontan și creator, fără să elimine elementele ontologice. Acestui fapt se datorește apariția *Elementelor de metafizică*, pe care neokantienii ortodocși din generația d-lui Rădulescu-Motru o disprețuiau. Astăzi, neokantienii au părăsit în mare parte formalismul și logicismul, îndreptându-se înspre ontologie și dialectică (Nicolai Hartmann, Arthur Liebert etc.).

Există, însă, și alt element care l-a îndepărtat pe d-l Rădulescu-Motru de formalism și idealism: biologicismul. Am observat că acei dintre tineri care sunt ostili d-lui Rădulescu-Motru s-a format prin progresiva eliminare a perspectivei mecaniciste, pe care tradiția spenceriană o cimentase în conștiința ultimelor decenii ale secolului al XIX-lea. Întreg *Personalismul energetic* se bazează pe ideea de structură organică, de



unitate funcțională și dinamică, elemente specific antimecaniste. Singura obiecție valabilă s-ar referi la faptul refuzului tranșant și categoric pe care l-a manifestat d-l Rădulescu-Motru referitor la filosofia contemporană a vieții, în direcția ei iraționalistă. Eu nu voi dovedi atâta neînțelegere încât să fac din aceasta o obiecție capitală. În definitiv, filosofia iraționalului, a intuiției sau fenomenologia în forma lui Heidegger sunt produse de o mentalitate pe care numai noi, cei tineri, putem s-o avem, mentalitate de dezabuzăți, de chinuiți și de detracăți. Și apoi, toată filosofia de la război încoace este o filozofie de tip subiectiv, în care problematica vieții interioare a luat forme dureroase și chinuitoare. Omul nu mai are sentimentul siguranței în lume, nu mai are senzația unei integrări în fire. De aceea el umblă după formule personale de viață, după un echilibru subiectiv, deocamdată iluzoriu. Aici rezidă explicația fenomenului renașterii lui Sören Kierkegaard. Odată depășite aceste incertitudini, filosofia d-lui Rădulescu-Motru va câștiga desigur în actualitate.

Este un punct în care d-l Rădulescu-Motru are indiscutabile afinități cu prob-

lematica filosofică a prezentului, punct care dovedește cât de superficiale sunt afirmațiile acelor care vorbesc de o inactualitate a domniei sale. Ne referim la problema antropologiei filosofice. Deși n-a fost în intenția d-lui Rădulescu-Motru de a scrie o antropologie, nu se poate contesta că opera domniei-sale cuprinde toate elementele pentru o antropologie filosofică. A te preocupa de situația omului în cadrul lumii organice, de nașterea conștiinței, de procesul de formare a personalității, de vocație etc., toate acestea înseamnă a netezi drumul pentru elaborarea explicită a unei antropologii. Nu pot să știu dacă este în intenția d-lui Rădulescu-Motru de a scrie o antropologie, dar știu că opera domniei-sale conține toate elementele, fiind necesară doar o coordonare cu ajutorul unei perspective antropologice centrale.

Astăzi nu se mai poate filosofa fără a pune explicit problema omului și a sensului său în univers. Iată de ce antropologia filosofică a devenit modă cu drept cuvânt. Cercetările și perspectivele pe care le-a adus d-l Rădulescu-Motru vor fi absolut necesare pentru astfel de studii. Într-o cultură de diletanți nu poți să nu ai respect pentru un om a cărui operă, prin seriozitatea ei, este într-adevăr o excepție. Și acesta este cel mai mare omagiu.

„Calendarul” an I, nr. 212,
7 noiembrie 1932, p. 2

De la istorism la metafizică

Orientarea metafizică a prezentului a permis – într-o măsură pe care generația anterioară n-o putea aprecia și realiza – stabilirea liniilor esențiale ale istorismului și cadrele valabilității lui explicative. Preocuparea metafizică nu s-a putut dezvolta decât prin succesivă lichidare a istorismului. O altă perspectivă a istorismului o avem noi astăzi, care stăm oarecum în afară de el, fiindcă l-am depășit atât principal cât și (paradoxal!) istoricește, decât generația lui Dilthey, adânc înrădăcinată în istorism, sau cea a lui Trölsch, care, deși a făcut un efort încordat de transcendere, a rămas, totuși, prinsă în problematica lui, deoarece există o fatalitate inexorabilă în a nu-ți putea depăși

printr-un efort rațional sentimentul intim de viață. Apelul la voință pe care îl făcea Trötsch este lipsit de un determinant mai adânc, de un fond interior. Nu te poți stabili dincolo sau dincoace de relativitățile lumii istorice printr-o atitudine voluntară, printr-o sustragere silită sau printr-o orientare conștientă, ci numai printr-o prefacere esențială, ce nu poate rezulta decât din modificarea unui sentiment de viață.

Despre imensa valoare pe care o are sentimentul de viață ca substrat al diverselor atitudini sau curente, lumea de astăzi, orientată în altă direcție decât cea raționalistă, este atât de convinsă, încât o explicare deosebită este inutilă. Cine ar mai putea vorbi de Renaștere sau baroc fără să evidențieze sentimentele specifice din care au răsărit, interpretându-le ca presupoziii organice ale unor stiluri particulare de viață istorică. Nu vreau să contest că și istorismul are un merit în a fi remarcat această necesitate de fundamentare organică a explicărilor istorice (în special în istoria artei). Viciul lui organic consistă în a fi absolutizat istoria, precum altădată s-a întâmplat cu mecanica.

Istorismul este un fel de filozofie a spiritului omenesc, o viziune a valorilor realizate istoric, valori privite în structura lor imanentă și acceptate ca atare fără o perspectivă critică sau un criteriu personal. Pentru istoriști, *atitudinea* n-are nicio valoare, totul fiind *conștiința istorică*, prin care ne actualizăm după o logică imanentă. Nu omul în fața lumii și a eternității interesează, nu în perspectiva lui subiectivă rezultată dintr-o frământare în existență, ci capacitatea lui de însumare personală a diverselor aspecte desfășurate de viața istorică.

În perspectiva istorică, procesul istoric revelează adevărul, nu intuiția omului prins în drama vieții și încercând să se descurce singur, detașat – dacă nu obiectiv, cel puțin subiectiv, în simțirea lui personală – de condiționările închise în diversitatea istoriei.

Istorismul este expresia unei sterilități a spiritului, a unei paralizii și a unei deficiențe organice a simțului productiv. El este un rezultat al unei epuizări lăuntrice, al

unei incapacități creatoare, un simbol al decadenței. Este o mare greșală când se afirmă că istorismul cauzează sterilitatea și deficiența spirituală, adevărul este că el rezultă dintr-un minus de productivitate spirituală. A face istoria filosofiei pentru ea însăși presupune deja o lipsă a posibilităților de creație filosofică, această lipsă neputând fi provocată de preocuparea ca atare. Toată activitatea de înțelegere istorică, de încadrare temporală a faptelor lumii culturale, de pricepere a spiritului obiectiv în expresiile lui multiple și concrete, fără necesitatea unei intervenții personale, fără atitudine și fără o productivitate spirituală, explică de ce istorismul a dezvoltat numai o *înțelegere*, dar nu o *creație*. Împotriva unei conștiințe apăsate de greutatea imensului material al lumii istorice, prinsă în istorie până a nu mai avea elan, uscată de receptivitate excesivă și de un efort epuizant de înțelegere, o nouă conștiință de oameni cu problematica diferență, orientați înspre un sens ontologic al firii, de unde istoria apare în altă perspectivă, și-a făcut drum în ultima vreme. Iraționalismul este cea mai vie și mai reușită mișcare antiistoristă.

Omul în viață, frământat de incertitudini și trăind intens până la un acces al eternității, în fine omul în fața eternității, dezvoltând o problematică a lui subiectivă, prin excluderea ingredientelor și soluțiilor istorice, iată câte aspecte ale unei atitudini, care nu numai că a salvat *atitudinea*, dar o preconizează de la început.

Istorismul a făcut din cultura istorică un scop în sine. Absolutizarea istoriei a dus la paradoxul de a nu căuta valorile sau adevărul în *originar*, ci în considerațiile pe care le-au făcut oamenii până acum. Pentru istorism, totul se reduce la revelațiile spiritului obiectiv. (Spiritul obiectiv interpretat în sensul lui Dilthey și Freyer). În iraționalism, dimpotrivă, totul se reduce la revelațiile vieții. Renașterea metafizicii este inconceptibilă fără descoperirea originarului, fără o poziție în interior, în ontologie, și în care revelațiile existenței elimină sau, în cazul cel mai bun, umbresc preocupările și viziunile istorismului.



Metafizica prezentului n-are absolut nimic din caracterul acelei metafizici ontologice de stil clasic, al cărei substanțialism și hipostaziere a conceptelor au făcut-o imposibilă și perimată. Însemnează însă, această eliminare a substanțialului o orientare înspre funcțional, înspre schema logică și înspre categorial? Nicidecum. Logicismul este pentru mult timp căzut în discredit. Fenomenologia nu s-a impus prin latura ei logicistă, ci prin apelul pe care îl face elementelor intuitive și de trăire. Este absolut sigur că în cazul când în fenomenologie s-ar fi menținut numai direcția idealistă, ea nu s-ar fi diferențiat de neokantianism.

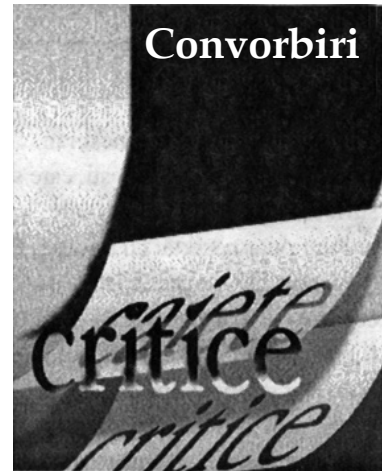
Ceea ce este important în orientarea metafizică actuală este o cuprindere bogată a existenței ca structură calitativă și concretă. Viața însăși nu mai poate fi concepută în caracterul de universalitate pe care i l-au atribuit formele prime ale filosofiei vieții, ci este interpretată numai ca un moment immanent în structura existenței.

De la istorism la metafizică nu se poate trece decât prin participarea intimă, prin înțelegerea vieții și a existenței în genere. Numai după ce s-a realizat această tranziție este posibilă o metafizică a istoriei, pe care istorismul nu a dat-o, fiindcă el n-a avut interes decât pentru expresiile diferențiale ale vieții istorice, pentru multiplicitatea de aspecte. Astfel, de la el ne-au rămas cele mai fine și mai pătrunzătoare caracterizări ale epocilor istorice, în natura lor unică și organică. O metafizică a istoriei nu poate scrie decât acela pentru care lumea istorică este un moment și un aspect al existentului, care are o perspectivă mult mai mare decât cea oferită de datele imanente ale istoricului. Dar însuși acest lucru arată că pentru noi problema filosofiei istoriei nu mai poate fi cea centrală și că istorismul, dacă n-a fost depășit de toți, este totuși în fazele ultime ale crepusculului.

„Calendarul“, an I, nr. 231,
26 noiembrie 1932, p. 1;2

Andre Mueller în dialog cu Alberto Moravia

Traducere de Daniel STUPARU



Abstract

In this issue, we present an interview between Andre Mueller and Alberto Moravia. Their discussion was translated by Daniel Stuparu. They talked about the writer's habits, tenets and personal life. The novelist explains that he need not have children because he had considered that art is the artists' purpose. He refers also to his political sympathies towards the communists.

Keywords: Alberto Moravia, art, policy, tenets, creation.

Ați fost numit un moralist fără moravuri. Aveți principii după care vă călăuziți în viață?

ALBERTO MORAVIA: Evident că da. Am nevoie de ele, pentru că sunt un tip foarte pasional. Spre exemplu, nu aș omorî niciodată pe nimeni, deși uneori aș cam avea chef să o fac. Dacă ar trebui să aleg între a uide și a fi ucis, aș prefera să fiu ucis. Viața mea nu mi s-a părut nicicând atât de importantă, încât să sacrific un alt om de dragul ei. De asemenea, mă oripilează uciderea animalelor. Sunt împotriva ideii de vânatoare. Țsta e motivul pentru care l-am găsit pe Hemingway atât de jalnic. Cunosco Africa. Am fost de cincisprezece ori acolo, dar nici măcar o singură dată nu am participat la un Safari. Nu aș putea omorî nici măcar o muscă.

Puteți urî?

Cunosc ura. E ca un miros urât. Nimic mai plictisitor. Sunt adesea încercat de gânduri criminale, dar prefer să le aștern pe hârtie, decât să le transpun în fapte. De altfel, în cărțile mele au loc destule crime. Scrișul e o bună metodă de a te elibera, a evita să mai comiți crime în realitate. De aceea, de regulă scriitorii sunt oameni echilibrați. Îmi imaginez că pentru un bărbat e mai palpitant să mergi la război și să

lupți, dar din păcate lucrul ăsta nu e posibil fără să ucizi pe cineva.

Dar gânduri sinucigașe aveți?

Da, adesea. Astfel de gânduri sunt absolut cotidiene. Personal, cred că fiecare om se gândește măcar o dată pe zi să își pună capăt zilelor. Mă gândesc la asta, dar nu am de ce să o fac. Faptul de a trăi nu e important. Dar nici faptul de a muri nu are vreo importanță. Într-un anumit sens, pentru mine nimic nu e cu adevărat important. Evident că trebuie să îți umpli într-un fel sau altul timpul, să rămâi ocupat. Uneori mă gândesc că trăiesc pentru a afla de ce trăiesc, și scriu pentru a afla de ce scriu. Dar încă nu am aflat.

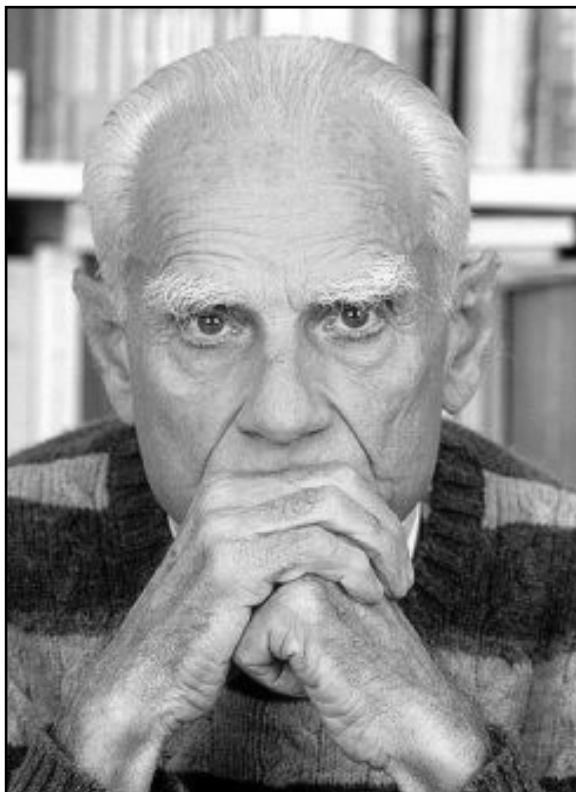
Când a apărut ultimul dv. roman, »Desideria«, ați afirmat că de acum înainte nu veți mai scrie nimic.

Am spus acest lucru pentru că eram epuizat. Mi-au trebuit șapte ani să scriu această carte. Eram vlăguit, mă simțeam la capătul puterilor. Nu voiam să mai continui. Dar acum m-am pus din nou pe treabă. Scriu o carte despre sinucidere.

O poveste din viața dv.?

Nu, altfel eram deja mort.

Într-un interviu ați afirmat că nici o experiență de viață nu produce o asemenea transformare precum experiența morții.



Da, pentru că am avut o falsă experiență a morții, a fost vorba de o eroare. Mi se spusese că trebuie neapărat să mă operez, pentru că aş avea o umbră în stomac, ceva ce putea fi cancer. Acesta a fost începutul unei istorii foarte stranie, căci dacă iei decizia să te operezi și începi să cauți un chirurg, mai întâi te duci la cel mai bun, dar acesta îți spune că îl înșeală nevasta și că de prea multe griji au să îi tremure mâinile. Așa încât, pentru a evita orice risc, m-am dus la un alt chirurg, foarte celebru, care era dispus să mă opereze pe loc, dar m-a rugat să nu stau în sala de așteptare, pentru că apariția mea avea să producă agitație. Mi-a promis deci că o să mă preia imediat, dar când am ajuns acolo, sala de așteptare era deja plină cu pacienți. Așa încât am mers la un al treilea chirurg, lucru ce m-a salvat, pentru că acesta mi-a luat puțin sânge din deget și mi-a zis că operația nu este necesară. Credeam că sunt bolnav de moarte, dar a fost o eroare.

V-a fost teamă că o să muriți?

Nu, mi-a fost indiferent. Nu iubesc chiar atât de mult viața, încât să mă tem de moarte. Am trecut de prea multe ori pe

lângă moarte. M-am obișnuit. Acum doi ani am avut o operație la coapsă, din pricina căreia era cât pe ce să mor. Dar nu mai mă tem. Gândul la moarte nu a avut o însemnătate prea mare în viața mea. Moartea e absența vieții. Basta! Nu stau să îmi pierd vremea cu asta. Dacă iubești prea mult viața, evident că te vei teme de moarte. Dar când ești atât de obosit de viață, cum sunt eu încă din copilărie, moartea e binevenită. Nu demult am fost la Calcutta și am stat de vorbă cu Maica Tereza, căreia tocmai i s-a acordat premiul Nobel pentru pace. Are acolo un fel de spital în care primește oameni pentru a se putea bucura de un sfârșit liniștit. Sunt întinși pe un cearșaf curat și mor fericiți. Nu au nici un fel de teamă de moarte. Se bucură că totul s-a sfârșit.

Vreți să vă comparați cu acești bolnavi și muribunzi?

Când am fost bolnav, mi-a mers la fel de prost ca și lor, aveam dureri groaznice. M-aș fi bucurat să pot muri. Am fost cândva cu Pasolini în Tanzania, ne aflam într-un avion de mici dimensiuni, și se apropia cu o viteză atât de mare de sol, încât nu putea ateriza. Pilotul a făcut un viraj, pentru a încerca aterizarea a doua oară, dar de data asta în fața noastră se ridica o movilă; am văzut movila venind spre noi și m-am gândit – asta e sfârșitul. Dar nu am simțit nimic. Vedeam vaci și pomi, și mă gândeam de la o clipă la alta că vacile și pomii vor dispărea. Moartea nu a fost nicicând o traumă pentru mine. Am văzut cum mor animalele. Mă gândesc că așa ar trebui să murim și noi. Mai întâi își caută un loc. Un câine se târăște sub pat și moare. Știu, suntem oameni, însă doar în proporție de cinci la sută, poate chiar mai puțin. Restul e animal. Animalele trăiesc și mor cum se cuvine. Un câine face trei lucruri în viață: vânează, se joacă și doarme. Și omul face la fel. Joaca înseamnă faptul de a scrie, de a picta sau de a iubi o femeie, vânatul înseamnă faptul de a munci și de a câștiga un ban, iar dormitul e dormit – aici nu e nici o diferență. Cu precizarea că animalele se joacă mai mult decât oamenii.

Kierkegaard spune că diferența dintre om și animal e disperarea. Un animal nu e nicicând disperat.

Cunosc gândirea lui Kierkegaard. Am citit tot ce a scris, și sunt de acord cu el întru totul. Constituția specifică omului e disperarea. Teoretic, omul ar trebui să fie în permanență disperat. Dar din fericire este nouăzecișicinci la sută animal. Asta e salvarea lui. Altfel, nici nu ar mai exista - omenirea s-ar fi sinucis demult din disperare. Prin asta nu vreau să spun că m-ar deranja dacă oamenii nu ar mai exista, doar că ar fi vorba de o lume lipsită de oameni.

Sunteți credincios?

Sunt credincios și ateu în același timp, înțelegeți? Nu am nevoie de un zeu anume pentru a crede.

Aveți copii?

Nu.

De ce?

Pentru că nu am motiv, cu atât mai puțin cu cât împărtășesc convingerea că un artist nici nu resimte nevoia de a avea copii. Un artist se exprimă pe sine suficient prin ceea ce creează. Copiii nu sunt altceva decât o exprimare a personalității, la fel ca și scrisul sau pictura. Dar de ce întrebați? Îmi plac copiii. Am scris multe povestiri despre copii.

V-ați luat măsuri de precauție pentru a evita o eventuală sarcină?

Chiar deloc. Prima mea nevastă, Elsa Morante, e scriitoare și cât timp a scris, nu a vrut copii. A doua mea soție, Dacia Maraini, e cu douăzecișinouă de ani mai tânără decât mine și nici ea nu își dorește copii.

V-ar plăcea să fiți mai tânăr?

Nu mă simt chiar așa bătrân. Doctorul meu îmi zice că sunt cu douăzeci de ani mai tânăr decât în realitate. Așa încât, în ce privește vitalitatea, am abia cincizecișidoi de ani. Există două semne ale îmbătrânirii: pe de-o parte, dorințele sexuale încep să dea înapoi, pe de alta, nu mai ești în stare de anumite lucruri, chiar dacă ai vrea. Bătrânețea se traduce printr-o impotență pe toate planurile. Or, impotent încă nu sunt. Fac și azi aceleași lucruri pe care le fac de cincizeci de ani.

Vă e teamă să vă pierdeți virilitatea?

Chiar deloc. Sexul e plăcut, dar când îmbătrânești devine la fel de inutil ca și pentru un copil. Un prunc își folosește sexul doar

pentru a urina, dincolo de asta e complet superfluu. Pe mine sexul a început să mă intereseze pe la nouă ani.

Ceea ce e totuși destul de devreme.

Mă rog, treaba asta ține de climă. Eu sunt sudic. Tinerii din Italia încep viața sexuală destul de devreme. Haideți să vă povestesc ceva legat de sex: la cinci sau șase ani un băiat sau o fată devine conștient de sexul său, dar lucrurile nu încep cu adevărat decât pe la zece – unsprezece ani, uneori chiar mai târziu.

Ce fel de sex poți face la nouă ani?

Mă rog, când am început aveam deja unsprezece. Era o fată din cercul de cunoscuți al mamei mele, o prietenă care venise în vizită. Ea avea nouăsprezece ani.

Și ce ați făcut cu ea?

Nu am făcut nimic. Pur și simplu îmi plăcea de ea.

V-ați masturbat?

Probabil. Asta chiar nu mai îmi amintesc... Abia la șaptesprezece ani pot spune că m-am culcat cu adevărat cu o fată. După cum vedeți, nu sunt deloc ieșit din comun. Nu sunt un bărbat prea înzestrat sub aspect sexual. Am fost îndrăgostit de câteva femei când eram mic, dar asta a fost ceva platonice.

V-ați iubit mama?

Mama mea era o femeie foarte simplă. Nu, n-aș putea spune că am iubit-o. Avea un temperament aprins, dar fără prea multă minte. Într-un anumit sens cred că a fost o mamă foarte bună, dar sub aspect intelectual complet indiferentă. Prietenii ți-i poți alege, dar părinții nu. Tatăl meu a fost arhitect. Cred că au fost oameni cât se poate de normali. Singurul „anormal” din familie eram eu, pentru că eram foarte sensibil. L-am citit încă de foarte devreme pe Dostoevski și la opt ani am început deja să scriu - mai întâi poezie, poeme proaste de altfel. Maică-mea ar fi vrut să urmez o carieră diplomatică. Motiv pentru care am avut guvernante care vorbeau în tot felul de limbi - germană, engleză, franceză. Dar eu încă de pe atunci voiam să devin scriitor.

Și eroul din romanul dv., »Eu și el«, vrea să devină artist, dar îi stă în cale propriul organ sexual.

Povestea asta nu are nimic de a face cu mine. Pornirile mele sexuale nu au fost nici-când prea accentuate. Am venit pe lume ca povestitor. Nu a fost nevoie să sublimiez nimic. Eu cred că ceea ce Freud numește sublimare e un dar de la natură. Te naști cu asta. Unii o au, alții nu. Altfel nu ar exista pe lume decât artiști. Gândiți-vă doar câți oameni nu încearcă să sublimeze într-un fel sau altul, dar sfârșesc prin a deveni nevrotici. O cunoștință mi-a povestit la un moment dat despre un prieten. Numele lui era Mario și o iubea, dar încercarea de a face sex a eșuat. Omul începuse să vorbească cu penisul ca și cu altă persoană: de ce faci asta? De ce mă acuzi? Sinea și viața lui erau scindate. Asta mi-a dat ideea să scriu acest roman. Mai întâi am vrut să fac un caz de clinică din asta, o carte de genul »Dr. Jeckyll and Mr. Hyde«, dar până la urmă am scris-o la modul umoristic. Vi se pare reușită?

O găsesc foarte incitantă pe alocuri.

Așa?

Îmi dați voie să vă citez?

Vă rog!

»Uriș, țeapăn, umflat de șuvoiul de sânge, ca un copac singuratic înfipt în țărână, sub cerul profund și încins, se ridică aproape vertical din trupul meu și curbează cearșaful.«

Da, dar e mai degrabă comic. Sunt de părere că literatura erotică, dacă vrea să aibă valoare artistică, trebuie să conțină umor. Cărțile de natură pornografică sunt întotdeauna obositoare, pentru că privesc sexul cu atâta seriozitate.

Vi s-a atras de mai multe ori atenția din cauza pornografiei. Numele dv. stă pe lista cărților interzise de Vatican.

Asta e, trebuie să trăiesc cu asta. Există în Italia o lege care spune că orice carte care lezează pudorarea cetățenilor este pornografie și constituie un atac la adresa bunelor moravuri. Numai că sentimentul pudorii și moravurile din Lombardia diferă de cele din Sicilia. Așa încât o astfel de lege este o absurditate. Vedeți dv., există două tipuri de cărți care se ocupă de sex. Există bunăoară »Fanny Hill«, această poveste a unei prostituate, care relatează despre sex și nimic

altceva, și mai există cărți în care sexul este ceea ce în literatură numim o metaforă. Și acolo se vorbește despre sex, dar sexualitatea funcționează ca simbol pentru anumite tipuri de comportament. În »Eu și el« voiam să descriu un individ care, datorită educației sale catolice, luptă împotriva pornirilor sale carnale. Nu e ceva nou. Acest lucru are o îndelungată tradiție. Sexualitatea este considerată de când lumea ceva diabolic în morala creștină... Dar dați-mi voie să vă explic asta pornind de la un exemplu, și anume de la carea mea recent apărută, care în Germania a apărut sub titlul »Desideria«, ceea ce e cât se poate de stupid, pentru că dacă traduci *mot-à-mot* ar trebui să se numească »Viața interioară«. În fine, în această carte se vorbește foarte mult despre sex – oral, anal... – dar nu e o carte despre sexualitate, ci folosește doar sexul pentru a caracteriza personajele, așa cum de exemplu descrii o persoană nervoasă spunând că e un fumător înrăit. L-ați citit pe Teofrast? Sau »Caracterele« lui La Bruyère? Înainte omul recurgea la alte simboluri pentru a caracteriza un personaj, pentru că sexul era un subiect tabu, nu puteai scrie despre asta. De la Freud încoace însă sexul este privit ca un comportament normal, la fel de comun ca faptul de a mânca, bea sau merge la cinema...

Doriți să deveniți nemuritor prin operele dv.?

Nu, pentru că nimic nu e cu adevărat veșnic. În trei mii de ani nu va mai exista limba italiană, așa cum nici engleza, germana sau franceza nu vor mai exista. Va veni un sfârșit al limbilor. Nemurirea este dorința indivizilor primitivi, a celor care duc războaie și își ridică singuri statui. Hitler e probabil mult mai nemuritor decât aș putea fi eu vreodată - sau Nero, care și-a ucis mama.

Ce fel de sexualitate îl caracteriza pe Hitler?

Nu cunosc detalii. Dar despre Napoleon se știe că avea un penis minuscul. Există un raport anatomic întocmit de medicul său, în care stă scris că membrul său era mai mic decât al unui copil - ceea ce m-a mirat, pentru că atunci când Napoleon a rămas pentru prima oară singur cu Marie-Louise la

Grenoble, a violat-o imediat în caleașcă. Mă întreb cum a reușit. Hitler nu cred să fi avut o sexualitate prea pronunțată. Avea în schimb visuri de măreție. Dar nu am avut nicicând sentimentul că ar fi fost cu adevărat un om mare. Deținea o anume forță fiziologică, dar în cap nu avea prea multe. Era, cum să vă zic, ca un motor de avion într-un automobil foarte mic. Ce poate să iasă de aici? Mult zgomot pentru nimic.

Și care ar fi diferența dintre Hitler și Mussolini?

Mussolini era mai puțin însetat de sânge, tipul mediteranean. Iubea contactul direct cu oamenii. Dar cu adevărat măreț nu a fost nici el. Au existat atâtea indivizi în acest secol, care opinau că lumea trebuie schimbată. Un politician ar trebui să se rezume la faptul de a organiza lumea, un artist - la a o reprezenta, iar un om de știință - la a o cerceta.

Cu ce partid votați?

Cu comuniștii.

Nu se poate!

Ba da! Dar știți de ce? Am să vă spun ce i-am răspuns și lui Edward Kennedy. M-a întrebat la un moment dat unde mă situez din punct de vedere politic. I-am răspuns: sunt de centru-stânga. M-a mai întrebat: pe cine veți alege? Eu am spus, pe comuniști. Nu a putut înțelege acest lucru. La care i-am explicat că în ziua de azi sunt mulți oameni în Italia care votează cu comuniștii, deși nu sunt de stânga. Vederile mele politice au fost mereu ancorate în realitate. Nu sunt un teoretician. Încerc să acționez. În 1934, când am făcut un drum de la Paris la Roma, antifasciștii francezi m-au rugat să iau cu mine o scrisoare importantă. I-am întrebat: e periculos? Mi-au răspuns: da, ați putea fi arestat. La care am luat scrisoarea și am procedat ca omul din povestirea lui Poe, »The Purloined Letter«. Am băgat scrisoarea în buzunarul hainei, și am atârnat-o în cui la vedere, chiar la intrarea în compartimentul meu din vagonul de dormit. Când a venit poliția, au căutat în absolut toate ungherele, numai acolo nu. Altă dată, în 1936, am dus clandestin de la Hong Kong până în Kanton o hartă de supraveghere militară pe care era schițată ocuparea Taiwanului, planificată de

Mussolini. Am fost întotdeauna un om practic. Partidul comunist italian este la ora actuală singurul partid reformist pe care îl avem. De aceea votez cu ei.

Nu vă temeți că dacă comuniștii ajung la putere, au să vă confişte averea?

Drept să vă spun, nu știu - poate că o vor face. Dar nu are să mă deranjeze prea tare. Singurele lucruri de care am nevoie sunt o cameră și o masă. Artiștii sunt nepretențioși. Majoritatea oamenilor cultivați sunt săraci. Cei bogați nu sunt prea culți. Prefer oamenii săraci, dar culți. Stendhal a spus că cine e prea sărac se gândește în permanență la bani, iar cine e prea bogat, de asemenea.

Da, numai că dv. aparțineți mai degrabă celor din urmă.

În prezent am șaptezecișidou de ani. E o vârstă respectabilă. Există scriitori care au fost mult mai bogați încă de tineri. Proust avea acțiuni la șantiere navale. Tolstoi a fost bogat din naștere. Turgheniev a fost latifundiar. Manzoni, conte. Thomas Mann nu a avut nici un fel de probleme financiare toată viața. Nu vă puteți imagina cât de prost mi-a mers mie când am fost tânăr. Viața mea a fost extrem de agitată și complet nesigură până pe la patruzeci de ani. După care a început un fel de a doua viață, dacă vreți, care arată mult mai bine sub aspect financiar. Dar până acolo a fost ceva groaznic. În tinerețe nu am avut parte decât de suferință. Dacă sunt în stare să zâmbesc acum, când vă povestesc, e pentru că toate astea au trecut. Ce-a fost, a fost. La vârsta de nouă ani am fost diagnosticat cu o formă severă de tuberculoză osoasă. Ani de zile nu am putut părăsi patul, pentru că până și cea mai mică mișcare îmi provoca dureri insuportabile. Nu mă puteam ridica din pat. Era cât pe ce să mor.

Nu puteați să scrieți.

Nu.

Puteați doar să gândiți.

Da, dar ce înseamnă să gândești? Gândirea are sens atunci când o împărtășești cu cineva. De vreme ce eram complet izolat, era ceva complet inutil. Doar faptul de a gândi, fără puțința de a te exprima - nu merge.

O iei razna.



Tocmai. Motiv pentru care am încercat să nu mă gândesc la nimic, ca să rămân în viață. Cred că am fluierat, sau am încercat să ascult zgomotele care veneau de afară. Te poți autohipnotiza într-o astfel de stare lipsită de gânduri. Devii absent, obtuz într-un fel. Așa am învățat să mă desprind de realitate. O mai pot face și astăzi. Mă deconectez complet. În acele momente nu simt și nu mă gândesc la nimic.

În romanul »La Noia«, capodopera dv., descrieți această aparentă obtuzitate. Un pictor își pierde de la o clipă la alta simțul realității. Distruge imaginea de pe șevalet, și o înlocuiește cu o pânză goală.

Da, numai că eu nu sunt pictor. Am citit niște scrisori ale lui Kandinsky, în care scria că cel mai reușit tablou ar fi o pânză albă. În acest fel mi-a venit ideea de a scrie acest roman. E complet născocit. Am fost întotdeauna un mincinos înzestrat. Aud o anumită notă, ceea ce numim îndeobște inspi-

rație, și apoi mă apuc de scris. Nu sunt Proust. El nu inventa prea multe. Descria pur și simplu lucruri trăite. Eu în schimb pot trăi foarte bine și fără să scriu. Scrisul nu e o treabă ușoară. Te îmbolnăvește. Când mă trezesc dimineața și deschid ochii, simt că nu aș mai vrea să trăiesc. Dar apoi mă ridic, îmi fac un duș, mă rad, mă duc în bucătărie, îmi fac un ceai, mânânc niște pâine cu miere, fac cafea și apoi mă aștern pe scris până pe la 12, după care nu mai fac nimic toată ziua. Scrisul a devenit pentru mine o a doua natură. Sunt scriitor de mai bine de jumătate de veac. Când am scris primul meu roman, abia dacă aveam nouăsprezece ani. Când spun că scriu, e ca și cum altcineva spune – merg la plimbare. Mă așez la masă, introduc o coală de hârtie în mașina de scris, și mă apuc de treabă. E cât se poate de simplu.

Credeți că iubirea susține actul creației, scrisul?

Nu, dimpotrivă – îți răpește energia. Dar și faptul de a juca cărți sau de a merge la hipodrom sunt la fel de periculoase. Am avut câteva aventuri în viața mea, dar nu sunt importante. Intri într-un hotel, urci la ultimul etaj și câteva ore mai târziu cobori. Poți avea multe femei dacă ești un tip viril, dar nu le poți iubi pe toate. Un bun scriitor trebuie să fie ambele, și bărbat și femeie. Asta a spus-o deja Flaubert, susținând că Madame Bovary e tot el. Pentru a fi un bun scriitor, trebuie să fii puțin schizofrenic. Joyce se identifica cu Bloom, deși evident că nu era el – era însă un mare scriitor.

Sartre scrie că sexualitatea lui Flaubert se cam reducea la onanism.

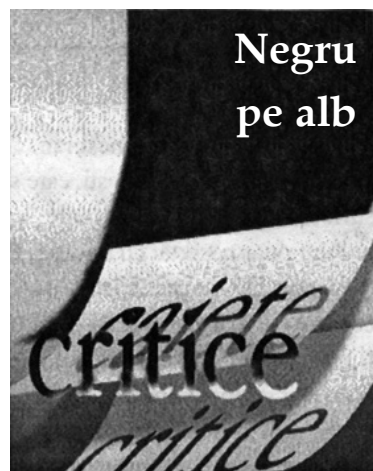
Și ce e rău în asta? Forța lui imaginativă era foarte dezvoltată. În cazul oamenilor cu preocupări artistice e ceva absolut normal. Onanismul e poate singurul act sexual care are ceva de a face cu cultura, pentru că se sprijină exclusiv pe imaginație. Și Kleist se masturba. Aveți ceva împotrivă?

Chiar deloc.

Fiecare are dreptul să facă ce vrea și ce îi face plăcere. Într-un anumit sens, nu sunt împotriva nimic și în favoarea totulului. Sunt multe căi prin care poți deveni om... sau vierme.

Iordan DATCU

La încheierea Dicționarului limbii române



Abstract

The author makes a few considerations on the editing of the final 2 volumes from *Dicționarul limbii române* ("The Romanian Language's Dictionary"), in March 2010. This work, initiated in 1869, by the Romanian Academic Society (the actual Romanian Academy), is composed of 37 tomes. A. T. Laurian and I. C. Massim realized together the first tomes three tomes. Their effort was continued by B.P. Hasdeu with "*Etymologicum Magnum Romanian*". The work was ended by a group of researchers from the Institute of Linguistics "Iorgu Iordan - Al. Rosetti", directed by Academician Marius Sala.

Keywords: *Dicționarul limbii române* ("The Romanian Language's Dictionary"), Romanian Academy, A. T. Laurian, I. C. Massim, B. P. Hasdeu.

S-a deplâns adesea absența din cultura română a unor lucrări fundamentale: dicționare, enciclopedii, alte lucrări prin care se recomandă o cultură. Absențe care au fost puse în seama culturii noastre adamice, care începe și nu duce nimic până la capăt, a literaturii noastre constituite din poeți și publiciști. Ion Budai-Deleanu, autor al unui *Lexicon românesc-nemțesc*, în patru volume, socotea ca o pedeapsă alcătuirea unor astfel de lucrări: „Pre care vrea zeii să-i pedepsească pe această lume nu-i pot da mai mare certare decât să facă lexicoane.”

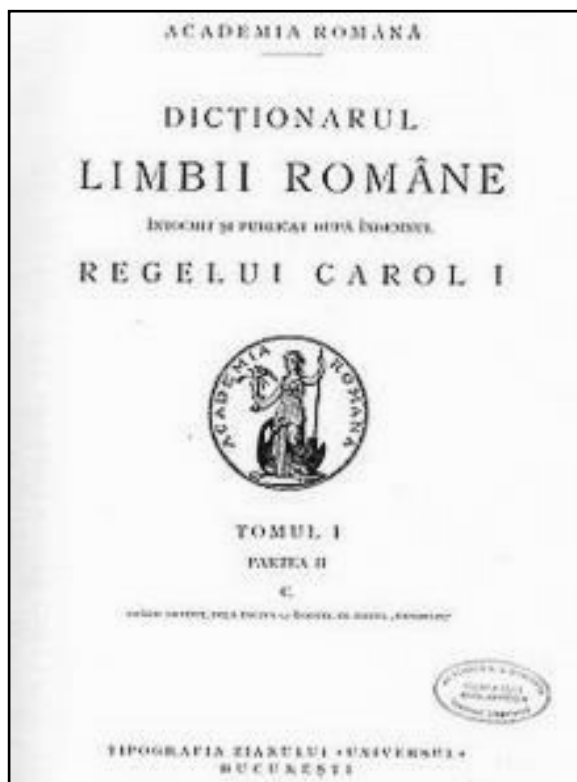
Și totuși, din lista absențelor reclamate până acum trebuie eliminat *Dicționarul limbii române*, care, iată, a fost încheiat cu ultimul volum, al 37-lea, în primăvara anului 2010, Academia Română organizând o adunare festivă, în cadrul căreia au luat cuvântul academicienii Dan Berindei, Marius Sala, Eugen Simion și reprezentantele institutelor de lingvistică din București, Cluj și Iași.

Încă de la înființarea Societății Literare Române (1866) problemele limbii au avut prioritate iar Societatea Academică Română a pus problema alcătuirii dicționarului în ședința ei din 7/19 august 1869, comisia dicționarului fiind alcătuită din Ion Heliade Rădulescu, A.T. Laurian și I.C. Massim.

Primele lexicoane au fost *Dicționarul limbii române* (I-III, 1873-1877), de A.T. Laurian și I.C. Massim, și *Etymologicum Magnum Romaniae* (I, 1887, II, nedatat, III, 1895, IV, 1898) de B.P. Hasdeu.

Academia Română i-a încredințat, în 1897, lui A. Philippide alcătuirea dicționarului, însă pentru că acesta n-a vrut să facă o selecție a celor 11000 de pagini dicționarul i-a fost încredințat, la 1 ianuarie 1906, lui Sextil Pușcariu. Acesta a tipărit tomul I, partea I, A-B (1913), tomul I, partea a doua, C (1940), tomul I, partea a treia, fasc. I, D-De (1949), tomul II, partea I, F-I (1934), tomul II, partea II, F-I (1934), tomul II, partea II, J-Lojniță, 3 fasc. (1937, 1939, 1944).

Lucrarea a fost reluată, în 1949, la Institutul de Lingvistică din București și a început să fie tipărită, după două decenii de la reluare, astfel: 1968 (1 vol.), 1969 (1 vol.), 1971 (1 vol.), 1972 (1 vol.), 1974 (1 vol.), 1975 (1 vol.), 1977 (1 vol.), 1978 (1 vol.), 1980 (1 vol.), 1972 (1 vol.), 1977 (1 vol.) 1978 (1 vol.) 1980 (1 vol.), 1982 (1 vol.), 1983 (1 vol.), 1984 (1 vol.) 1986 (1 vol.), 1987 (1 vol.), 1990 (1 vol.), 1992 (1 vol.), 1992 (1 vol.), 1994 (2 vol.), 1997 (1 vol.), 2000 (1 vol.), 2002 (1 vol.), 2005 (1 vol.), 2006 (2 vol.), 2007 (1 vol.), 2008 (2 vol.), 2009 (2 vol.) și 2010 (2 vol.).



După cum se vede, un lung parcurs. Cumva spre consolare, acad. Marius Sala a amintit că dicționarul limbii germane, inițiat de frații Grimm în 1837, a început să apară, cu primul volum în după 19 ani, ultimul apărând în 1961. Într-o altă situație se află dicționarul limbii franceze, inițiat în 1794, în prezent la ediția a opta.

Reluată, între anii 1949 și 1951, noua serie a dicționarului, sub conducerea lui Iorgu Iordan, elaborarea ei a fost întreruptă în 1952 și apoi reluată în 1959, acum încredințată institutelor de profil din București, Cluj și Iași, redactori responsabili fiind Iorgu Iordan, Alexandru Graur și Ion Coteanu, ultimul fiind redactor responsabil între anii 1992 și 2000, după care misiunea și-au asumat-o academicienii Marius Sala și Gheorghe Mihăilă. Marius Sala a evocat nu numai pe „marii ziditori”, cum i-a numit, ci și „furnicuțele” care au adunat material, în fine pe cei peste 200 de redactori lingviști.

Academicianul Eugen Simion a remarcat că din lungul parcurs al elaborării unor astfel de lucrări s-a desprins o idee prețioasă: s-a trecut peste diferende personale, exemplul dintâi în acest sens fiind atitudinea lui Titu Maiorescu, care, vicepreședinte al Acade-

miei, i-a încredințat elaborarea celebrei lucrări *Magnum Etymologicum Romaniae* lui B.P. Hasdeu, dușmanul său. Tot academicianul Eugen Simion a folosit prilejul sărbătoririi încheierii tipăririi dicționarului academic pentru a aminti că sub egida Academiei au mai apărut *Manuscrisele lui Eminescu* (39 volume), *Gramatica limbii române*, *Micul dicționar academic* (4 vol.), cele 110 volume din „Lucrări fundamentale” (Pleiade-le românești), în fine că vor apărea, elaborate la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, pe care îl conduce, lucrările *Enciclopedia literaturii române vechi* și *Cronica vieții literare 1944-1964*, toate pledând ca Academia Română să rămână la datoriile sale dintâi.

Sintetizând travaliul la această majoră lucrare *Introducerea* la ultimul volum, literele J, K, Q, conclud: „Cu redactarea acestui ultim tom, se poate declara că *Dicționarul limbii române*, cu cele două serii, DA, publicată sub egida fostei Academii și a doua, DLR, publicată sub egida actualei Academii, a fost finalizat. După 103 ani de la apariția primei fascicule a *Dicționarului limbii române* (DA), Academia Română se poate mândri cu elaborarea integrală a acestei opere de interes național, unică în cultura română. Cele două părți, DA și DLR, depășesc, ca proporție și valoare, tot ceea ce a apărut anterior și formează cea mai amplă și mai importantă lucrare din istoria lexicografiei românești, comparabilă cu dicționarele altor limbi de cultură și civilizație.”

Emile Littré spunea că „Les travaux lexicographiques n'ont point de fin”. Odată încheiat, dicționarul limbii române va trebui să fie editat într-o ediție completă, de la A la Z, și să fie permanent adus la zi. De dorit este să apară și în ediții accesibile cititorilor de rând. Francezii, știu bine, fac sistematic anchete, statistici pentru a ști în câte case se află dicționarul limbii franceze. Prezența dicționarului limbii române este și mai necesară acum, când limba este asediată de frangleză, de limba din media, este influențată de reducerea, în școală, a orelor de limba română, de atâția factori destructivi.

Astfel de lucrări au nevoie, pe lângă o bună echipă de specialiști, de sprijinitori, de sponsori. Dicționarul în cauză a beneficiat



de un astfel de sprijin, el fiind, se preciza pe coperta primului său volum, din 1913, „întocmit și publicat după îndemnul Maiestății Sale Regelui Carol I”. Suveranul, încă din cuvântarea rostită, la Academie, la 23 martie 1884, spunea că „lucrările de căpetenie ale Academiei sunt istoria și limba, temeliile existenței noastre naționale”. Remarcând că au fost descoperite prețioase documente istorice, adăuga: „Nu mai puțin însă trebuie să ne ocupăm și de viitor... de limba noastră, care s-a păstrat neatinsă în câmpiile roditoare ale Dunării, în plaiurile mărețe ale Carpaților, aceste ținuturi încântătoare, descrise cu măiestrie în o limbă așa de curată de poetul nostru popular Vasile Alecsandri. Ce sarcină mai dulce poate avea Academia decât a lua sub paza sa această limbă veche, pe care poporul o înțelege și o iubește? Măntinem dar aceste frumoase expresiuni întrebuințate de străbuni, și nu ne temem de cuvinte cari au căpătat de veacuri împământenirea: *Superflua non nocent*.” Suveranul adăuga că dorința sa de a fi desăvârșit dicționarul nu va

rămâne *pium desiderium*. În alte cuvântări la Academie, Suveranul revine, cu consecvență, la necesitatea întocmirii dicționarului, la „grabnica dare la lumină a dicționarului” – cum spunea la 1 aprilie 1891, la 18 martie 1894 și la 1 aprilie 1905. Sextil Pușcariu a pus ca moto la introducerea sa la volumul I al dicționarului, următorul citat din cele rostite de către Carol I: „Aștept dar cu nerăbdare ca *Etymologicum Magnum Romaniae* să fie cât mai curând pus în mână tuturor, avându-se grija ca întocmirea lui să fie cât de întreagă, cu un număr de citațiuni bine alese, însă limitat, spre a nu se înnămoli lucrarea într-o prea mare întindere. Perfecțiunea lui are mai puțină însemnătate decât ființa lui.” Cu alte cuvinte, să-l vedem tipărit, chiar dacă nu este perfect. Să adăugăm, element important, că suveranul nu s-a rezumat la îndemnuri, ci a sponsorizat lexiconul, timp de șase ani, cât se credea că va dura elaborarea lui, cu 6000 lei anual. Un exemplu care trebuie să dea de gândit.

Lucian CHISU

Scriem cum vorbim? sau despre ortografia noastră în mediul electronic

Abstract

This text is a continuation of the author's intervention, published few years ago under the title Electronic communication and our ortographical problems. At the time of his first intervention, the digital language in Romanian had a rather transitory aspect. The author considers that, for its optimal usage, two kinds of interventions would be necessary. On one hand, the intervention of technical and system engineers towards creating the software to adapt the keyboard to the Romanian language. On the other hand, the firm attitude of the specialists (linguists, philologists, the cultural elite) towards respecting the ortographical and literary language norms in the case of the digital language, which is about to become the most consistent form of communication between institutions and individuals. The conclusion of the new research, including the 2003-2010 period, is the following: although software exists and Romanian language keyboards are commercialised, and although laws have been passed sanctioning the bad usage of the literary language, the deviations, mistakes and hesitations from the early days are still present in a rather worrying percentage. Official people websites are indicated, some belonging to the Ministry of Culture and Ministry of Education, where ortographical reglementations, far from being put to use, are avoided, in some cases with the express indication to elude diacritics.

Keywords: communication, language, information technology, ortography, norm, corectitude, deviation.

Începând cu ultimul deceniu al secolului trecut, utilizarea limbajului informatizat (computerizat) și-a făcut simțite avantajele, răsrânse în scurt timp, puternic și decisiv, și în cultura română. Pe de o parte, creșterea fără precedent a gamei și numărului de servicii electronice (sub formă textuală, audio, grafică și/sau video), iar pe de alta, accesul tot mai nelimitat, inclusiv cel individual și mai ales al tinerilor, au creat premisele dez-

voltării exponențiale ale noilor forme adaptate comunicării.

În primii ani ai mileniului al treilea, fenomenul se generalizase, devansând tipurile de comunicare lingvistică până nu demult consacrate. Totuși, chiar și cei mai fideli dintre susținătorii informatizării limbajului erau de acord cu privire la imensa cantitate de necunoscut care însoțea procesele fenomenului în discuție¹.

1 „În această epocă năvalnică de schimbări tehnologice rapide, toți luptăm pentru a ne păstra propria direcție. Progresele care se dezvoltă zilnic în comunicații și tehnică de calcul pot fi înspăimântătoare și debusolante. Este firesc, în contextul dat, să ne întrebăm dacă aceste schimbări sunt bune sau rele, dacă trebuie întâmpinate cu bucurie sau cu teamă. Răspunsul este: și una și alta.” (*Manifestul tehnorealist*, 2000, p. 307). Textul reprezintă rodul colaborării a 12 scriitori preocupați de tehnologie: David Bennahum (editor al publicației „Meme”), Brooke Shelby Biggs (editorialist la „San Francisco Bay Guardian”, varianta electronică), Paulina Borsook (scriitor), Marisa Bowe (fost redactor-șef al revistei „Word”), Simson Grafinkel (colaborator la „Wired”, editorialist la „The Boston Globe”), Steven Johnson (scriitor, redactor-șef la „FEED”), Douglas Rushkoff (scriitor, editorialist la „Time Digital”), Andrew Shapiro (fellow la Centrul Berkman pentru Internet și Societate al Facultății de Drept Harvard, colaborator la „The Nation”), David Shenk (scriitor, comentator la The Național Public Radio), Steve Silberman (editor în probleme de cultură la „Wired”), Mark Sthelman (scriitor, cofondator al „FEED”). Conceptul acestui document a fost schițat de Shapiro, Shenk și Johnson. A fost publicat pe 12 martie 1998. Poate fi citit în versiune originală la www.technorealism.org. Vezi, Ana Tăbircă, traducătoarea *Manifestului tehnorealist*, „Secolul XX”, nr. 4-9, 2000 (421-426), p. 307.



Deoarece în anii imediat următori momentului utilizării computerului, în țara noastră nu existau „tastaturi” cu claviatura adaptată la alfabetul limbii române, apăruseră adevărate modele de scriere constând în abateri de la normele ortografice. Alături de texte redactate fără semnele grafice (diacritice) ale literelor *ă, â, î, ț, ș*, al căror înțeles deplin rezulta contextual, în tot mai extinsa comunicare pe suport electronic se dezvoltă noi tipuri de scriere în care alfabetul românesc era folosit *ad libitum*, după priceperea sau inventivitatea utilizatorilor. Chestiunea rigorii în ceea ce privește recuperarea sensului cuvintelor devenise pentru unii dintre utilizatori stringentă. Sensul lexical real trebuia recuperat din context pentru că, din cauza absenței diacriticelor, nu rezulta clar dacă în enunțul respectiv se făcea referire la *bulgări* (de pământ ori de zăpadă)

sau *bulgari*, cetățeni ai țării vecine („*Tren atacat de bulgari*” - titlu de știre, informația se referea la „bulgări”), de *paturi* sau *pături* (*sinistratilor li s-au oferit paturi*), dacă în *supa de cocos*, produsul culinar provenea din carnea de *cocoș* sau din fructul exotic *cocos*, care intră ca ingredient alimentar în compoziții asemănătoare. Un volum de proză, ce-i drept mai vechi, se intitula *Povestiri de la izvoarele râului*. Se pune întrebarea, câți dintre cei care l-ar întâlni ofertat pe net se vor gândi la *râu* și câți la *rău* ?

În pofida acestor neajunsuri, abaterile de la norme își croiseră calea și sub alte forme, la fel de insolite². Metodele de aplicație fiind iluzorii, ele înseși constituiau erori sau devieri de la normă și ilustrau totodată accesul dificil, greoi, complicat și inutil la un sistem (tastatură) impropriu. Faptul se datora în primul rând unei carențe legislative, dar, în

ansamblu, fenomenul prezenta o dublă cauză.

Cea dintâi, de natură tehnică, necesita realizarea softului și a tastaturilor pentru limba română, fiindcă inițial cele comercializate în România fuseseră proiectate pentru uzul în limba engleză. Sarcina realizării „programelor” pentru diacritice și a tastelor aferente alfabetului românesc cădeau exclusiv în seama programatorilor IT și inginerilor de sistem din țara noastră. Chestiunea a fost într-un totu depășită și a devenit de domeniul trecutului.

Consecință nemijlocită a celei dintâi, a doua cauză servea pragmatismului greșit înțeles: utilizarea corectă a limbii române în scrierea electronică trecuse pe un al doilea plan, cedând întâietate beneficiilor, care au favorizat instalarea aproape nestânjenită a unui autentic haos ortografic. Contau mai mult imensele avantaje ale scrierii electronice constând în fiabilitate, actualizare, conservare, multiplicare, dar mai ales eficiența, rapiditatea și confortul comunicării electronice, spațiul și timpul fiind contrase în ceea ce numim oarecum impropriu „mediul virtual”. Cu alte cuvinte, comunicarea electronică se afla în coliziune cu alfabetul și ortografia noastră normativă, situându-se, spre nemulțumirea unora dintre utilizatori, într-un punct tranzitoriu de care nimeni nu părea a fi responsabil să ia atitudine. S-a instalat, nu fără temei, teoria formelor fără fond, valabilă în tipuri de situații în care „forțele reacționare”, înșelate în așteptările lor, declanșează conflictul dintre procesul vieții (care nu știe ce-i răgazul) și formele de exprimare culturală (care nu știu ce-i schimbarea). Sentimentul nemulțumirii se conturează în astfel de situații sub forma crizei.

După trecerea unui număr de ani, dezavantajele aspectului prim (tehnic) au fost anulate, însă consecințele începuturilor n-au dispărut, putându-se afirma că „problema”, deși părea a fi fost rezolvată, încă persistă.

În acest context ambiguu, singura certitudine o reprezintă generalizarea scrierii pe suport electronic, care se manifestă ca un fenomen (inter)național tocmai ca urmare a imenselor foloase pe care le generează. Ca pretutindeni pe glob, instituțiile oficiale și private din România, precum și uriașa masă de utilizatori individuali au trecut la noul format. Indiferent de caracterul oficial sau particular al textelor, majoritatea covârșitoare a lor este procesată electronic și abia după aceea transferată pe suportul tradițional (hârtia). Utilizăm fără îndoială, la scară națională, limbajul informatic cu extraordinarele sale disponibilități și, în continuare, însoțite de „reflexele” vechilor abilități.

Este, de asemenea, o certitudine că în domeniul culturii scrise limbajul informatic reprezintă cea mai spectaculoasă ascensiune. Dar, în ceea ce privește culturile, ale căror sisteme lingvistice includ în evoluția lor alte semne grafice decât cele consacrate pentru limba engleză, limbajul informatic a exercitat, cel puțin pentru o perioadă de timp, un altfel de impact. Constituind fundamentul comunicării între oameni, indiscutabil pentru toți aceștia limbajul deține profunde conotații emoționale și culturale ce decurg din „moștenirea” lor lingvistică, educațională, istorică, literară și chiar filosofică. De aceea, nu ar fi cazul ca limba maternă să reprezinte un obstacol în calea accesului la cunoașterea multiculturală umană disponibilă în noul mediu de comunicare. Dacă utilizarea ei ortografică rămâne, cel puțin pentru unele semne grafice, aleatorie, obstacolele nu întârzie să apară.

Cu toate că, pe fond, chestiunea utilizării limbajului informatic în spațiul cultural românesc și-a găsit soluția optimă, între altele și ca urmare a emiterii și promulgării unor legi (hotărâri de guvern), numeroși dintre utilizatorii săi împărtășesc sentimentul că de la soluție la rezolvarea celui de-al doilea aspect, cel practic, rezistența în fața regulilor, normelor și corectitudinii contin-

2 Exemple privind improprietățile semantice ale textelor scrise fără diacritice, cu mult mai numeroase, care proliferaseră în limbajul informatic al anilor 2000, am oferit în articolul *O chestiune urgentă*, din „Tribuna învățământului”, an LIII, nr. 634 (2515), 18-24 martie 2002, p.1, 2 și în studiul *Comunicarea electronică și problemele ortografiei noastre*, din „Analele USH” (Seria Jurnalism), IV, nr.4, 2003, p. 31-48.

uă să se manifeste în proporții de masă, chiar dacă efectele recuperatorii își vor face simțite în cele din urmă, cândva, consecințele. Aceștia, nemulțumiții, nu caută vinovați sau vinovații, dar, pe de altă parte, nici nu pot accepta că asistăm la un fenomen ...natural, deci greu de stăpânit, incontrolabil. Evoluția sa nestânjenită, căreia i s-a adăugat pasivitatea, și ea generalizată, a produs în toți acești ani, previzibil și ireversibil, o nouă formă generalizată de comunicare. Ar fi fost de așteptat reacții și atitudini din rândul specialiștilor limbii. Punctul de vedere al acestora asupra respectării normelor ortografice și, implicit, a limbii noastre literare în comunicarea electronică ar fi avut cea mai mare greutate și autoritate. În acest interval, reacția dumnealor a fost foarte puțin sau deloc vizibilă, cei mai mulți resemnându-se a consemna adevărul că limba română se află într-o grea suferință. Totuși, domniilor lor, doctorilor în... litere le-ar fi revenit un rol mai activ.

Era, de asemenea, datoria tuturor intelectualilor, de toate formațiile umaniste ori scientiste, să ia act de autentica mutație intervenită, care favorizează saltul în SI-SC și în viitorul comun. Această formă de sprijin ar fi constituit cel mai important element de solidarizare cu specialiștii în limbaje (lingviști, filologi) care, altfel, împart o soartă ingrată, știut fiind că primii dintre aceștia studiază mai întâi evoluțiile și tendințele limbajului, mereu schimbător, spre a formula eventual recomandări și finalmente norme, respectate cu sfințenie de filologi și nu numai de ei, ci de toți indivizii care formează societatea.

Pe de altă parte, trebuie ținut cont că promovarea limbii române în SI-SC sub aspectele sale scris-vorbit a devenit, cu un cuvânt ale cărui semnificații sunt mai degrabă arhaice, apanajul altor domenii de investigare. În sensul acesta se vorbește curent despre „ingineria limbajului”, aplicație care vine să sublinieze aspectele legate de validarea experimentală a ipotezelor științifice prin modele riguros verificate. În format electronic, limbajul scris-vorbit ocupă numai o avanscenă (de resursă lingvistică), domeniul de cercetare fiind prelucrarea

automată a limbajului natural. Acesta din urmă reflectă progresele științifice și tehnologice care-l desprind de momentul inițial (lingvistica formală) spre a accede în zonele generării de modele abstracte (lingvistica matematică) spre a se ajunge la lingvistica computațională, constând în prelucrarea limbajului natural ca *summum* al teoriilor și modelelor de inteligență artificială. Aceste forme de cunoaștere a limbajului, care abordează problematica de comunicare om-calculator, vor deveni de interes comun.

Demn de consemnat este și faptul că, încă din primii ani de manifestare a limbajului informatic, specialiștii noilor arii de cercetare, au ținut să accentueze ideea că dezvoltarea armonioasă a societății informaționale bazate pe cunoștințe este posibilă doar prin promovarea informației și accesului cu caracter multilingv și multicultural. Mai mult chiar, în raportul special al Comisiei Europene (*Towards a European Language Infrastructure*), raportorul A. Danzin atrăgea atenția asupra următorului pericol: „În era electronică, este esențial pentru supraviețuirea unei limbi ca ea să fie folosită în sistemul de informare electronică”, rezultând cel puțin indirect că procesul de informatizare a unei limbi naturale nu înseamnă în niciun chip stâlcirea ei.

Sub aceste aspecte, datoria celor mai responsabili dintre utilizatorii limbii noastre rămăsese doar un deziderat.

*

La cele afirmate până acum este necesar să adăugăm o serie de aspecte particulare ce se regăsesc în evoluția istorică a comunicării scrise în limba română.

Înseși „realitățile” interne, istorice, ale scrierii în limba română au cunoscut etape punctate de continue dispute și neînțelegeri de-a lungul epocilor. În ceea ce privește „biruința scrisului în limba română”, înaintașii noștri s-au servit inițial de un alfabet cu grafie slavonă de 43 de slove (alfabetul chirilic). Concomitent cu utilizarea greoiului alfabet chirilic, întrupând „sufletul românesc în veșmânt slavon” (cum l-a numit Nicolae Cartoian), la sfârșitul secolului al XVIII-lea, învățații ardeleni se foloseau de grafia latină³, dar intenția reprezentanților

Școlii ardeleni se îndrepta spre utilizarea unui alfabet etimologic, care ar fi dus la o supărătoare ruptură între modul de a scrie și pronunța cuvintele. Astfel de fapte erau și mai mult adâncite de caracterul incipient, pentru acele vremuri, al utilizării grafiei. „Regulile ortografice propuse în urma discuțiilor derulate între 1866 și 1881 de Academia Română întâmpinau dificultăți deosebit de mari în răspândirea lor și rezistență pe măsura dificultății lor”⁴.

Considerând că au fost schițate câteva elemente relevante pentru începuturile alfabetului și evoluției ortografiei la noi, informații care se regăsesc în studii și cărți publicate de numeroși specialiști⁵, consemnăm că discuții polemice, urmate de propuneri, reforme și hotărâri ortografice au avut loc în anii 1881, 1904, 1925, 1932, 1953, 1957 și 1991, acestea nestingându-se⁶ niciodată.

Reținem însă că, în atmosfera tensionată, dacă nu uneori incendiară, a acestor dispute, s-a convenit totuși asupra necesității unui mai pronunțat caracter coercitiv al normelor ortografice, după cum rezultă și din unele nu foarte îndepărtate în timp luări de poziție în istoricul problemei.

La avatarurile alfabetului și normelor ortografice succint enunțate mai înainte, se adaugă hotărârea academică ratificată în ședința Adunării Generale a Academiei Române din 31 ianuarie 1991, a cărei contestare a avut drept efect scindarea alfabetului. Numeroase edituri și publicații, unele de prestigiu, au ignorat hotărârea în discuție⁷.

În plus, concomitent cu „schisma alfabetică” din 1991, odată cu pătrunderea masivă în societatea românească a tehnologiilor multimedia, aveau să se ivească noi situații conflictuale. În uz s-a instalat și cea de a treia formă, scrierea electronică fără diacritice, cu variantele ei opționale. Ideea eludării convenției și ignorarea efectului normativ a generat frecvent puncte de vedere orgolioase, unul dintre acestea fiind exprimat de un cunoscut critic literar, universitar și academician, director al celei mai cunoscute publicații literare românești: „Iar dacă dorim cu tot dinadinsul să facem convenția cât mai firesc-utilă, atunci, date fiind schimbările produse în scriere de calculatoarele moderne [noi am fi spus *de utilizatorii calculatoarelor*], ar fi poate necesar să abandonăm sedilele de la *ț* și *ș* și să scriem *tz* și *sh*,

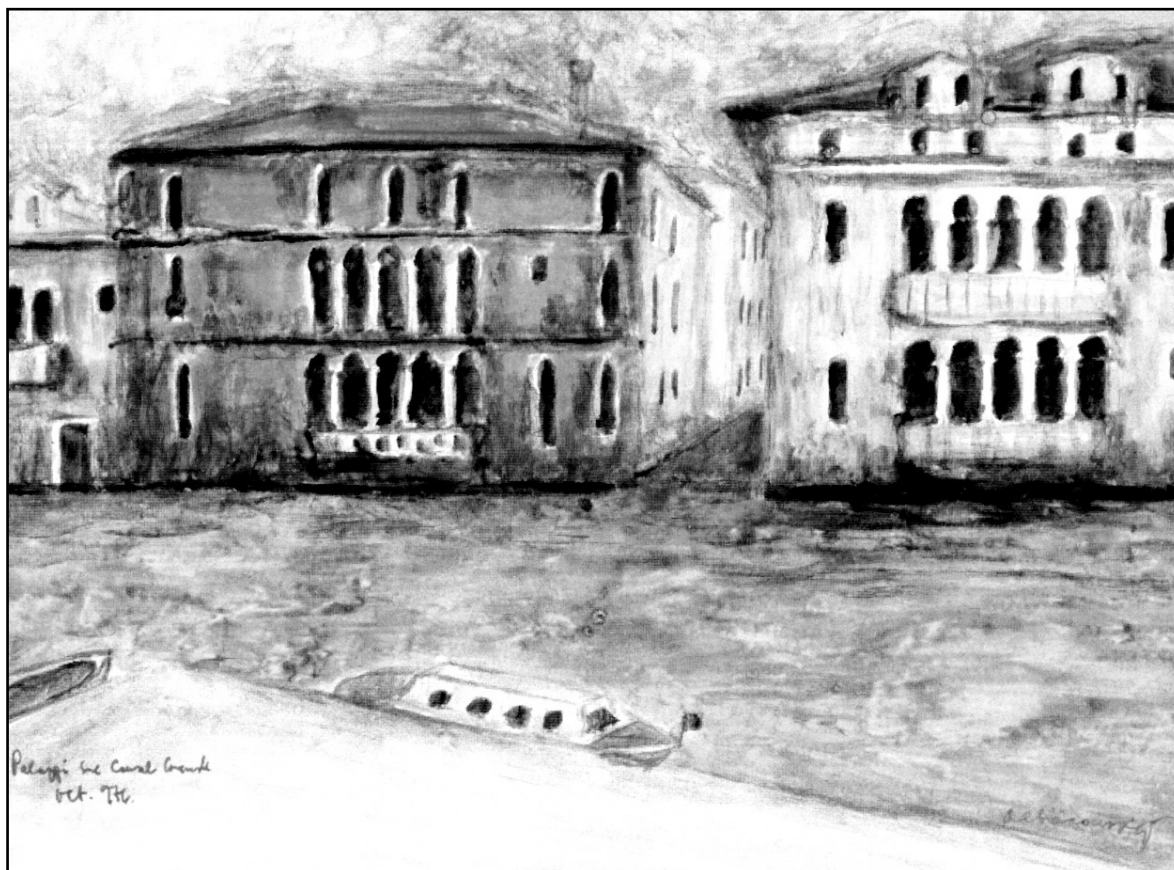
3 Se știe, spre exemplu, că Ion Budai-Deleanu a optat primul pentru grafiile *ț* și *ș*, așa cum sunt redată astăzi.

4 Petru Zugun, în *Ortografia limbii române. Trecut, prezent, viitor*, Institutul European, Iași, 1992 1992, p. 40.

5 Mioara Avram (1990), G. Beldescu (1985), Theodor Hristea (1981), Melentie Nica și Silviu Curețanu (1980), Iorgu Iordan (1978), Flora Șuteu (1976), Al. Graur (1974), Fulvia Ciobanu și Lidia Sfârlea (1970), AL. Rosetti (1967).

6 În 1881, prin contribuția decisivă a junimiștilor, reveniți la Academie după slăbirea inevitabilă a poziției, dominante până atunci, a latiniștilor, a fost salutară impunerea ortoepiei limbii, prin influența scrierii fonetice asupra vorbirii, putându-se crea, numai astfel, o benefică circularitate sistemică *vorbi*re îngrijită – *scriere fonetică* – ortoepie, imposibilă în cazul unei ortografii bazate pe etimologism. Între 1881- 1904 s-a realizat trecerea de la etimologism la fonetism, etapă de tranziție ce „a întărit unele modalități de scriere care s-au impus, ca, de exemplu, scrierea vocalei [ă] prin *a* cu un semn diacritic deasupra, a consoanelor [ș] și [ț], prin *s* și respectiv *t*, cu sedile ș.a.m.d.” (apud Petru Zugun, 1990, p. 42). Un alt proiect academic a fost redactat în 1932 de Ov. Densusianu. El a avut drept moment inițial discuțiile începute încă din 1925 de Sextil Pușcariu, reprezentând modificări sau precizări aduse reformei ortografice din 1904. O nouă simplificare și clarificare a ortografiei românești realizează Academia în 1953 cu importanta completare din 1965, când este normată, tot de Academie, folosirea literei *â* în familia cuvântului *român*. În anul 1991, Academia Română, prin președintele ei de atunci, dl acad. Mihai Drăgănescu, a luat hotărârea de a recomanda câteva amendamente la normele ortografice ale limbii române din 1953: a) utilizarea lui *â* în locul literei *î* în interiorul cuvintelor; păstrarea literei *î* în interiorul cuvintelor dacă acestea sunt rezultatul unui cuvânt compus, în care cel de-al doilea element lexical îl conține pe *î* inițial; b) utilizarea formei *sunt* în locul formei *sînt*, procedându-se în mod similar cu formele flexionare. Această hotărâre ratificată în ședința Adunării Generale a Academiei Române din 31 ianuarie 1991 a stârnit vii proteste și noi puncte de vedere polemice. În aceeași perioadă apare și se dezvoltă exponențial scrierea electronică, mijlocită de computer.

7 Astăzi avem situația, cel puțin bizară, a editurilor care, atunci când tipăresc manuale școlare, folosesc ortografia academică, iar când editează alte cărți o utilizează pe aceea ...contestatară.



[internaționalizând] cumva scrierea, sau chiar să scriem, ca portughezii, pe *ă* ca *a*, indiferent de pronunție, și pe *î* ca *i* (cum de altfel calculatorul o și face!) [*noi am sublinia că nu calculatorul, ci utilizatorii o ...fac!*]. Dar oare reformiștii noștri vor fi de acord? Nu cred, fiindcă problema lor nu e de a avea o convenție care să fie lesne respectată, ci una, cum să zic? *respectabilă*⁸. Cei de la care era de așteptat „tăierea” acestui veritabil nod gordian nu s-au pronunțat, dar acest derapaj n-a fost deloc pe placul informaticienilor.⁹

Rezumând toate cele de mai sus, iată

cum se (re)prezintă, în acest moment, limba română în format electronic pe unele dintre site-urile oficiale:

CNCSIS (Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior), organ consultativ al Ministrului Educației, Cercetării, Tineretului și Sportului, exprimând totodată punctul de vedere al comunității științifice în ceea ce privește politica cercetării științifice, apare postat fără diacritice. Unele fișiere sunt dedicate consultării în limba română, altele în limba engleză, dar între acestea nu există practic nicio diferență. La rubrica *Instrucțiunile privind*

8 Nicolae Manolescu, *Cum scriem*, în „România literară”, An XXXV, nr. 38, 18-24 septembrie 2002, p. 1.

9 „Există o sumedenie de site-uri unde limba română apare trunchiat, adică extirpată de diacritice. Prima explicație care ți se servește este problema anumitor greutăți dificil de contorizat. Dacă acum ceva timp exista un sâmbure de adevăr, acum e foarte greu de susținut o astfel de explicație, nocivă după părerea mea. Cu mult mai grav e că există profesori în învățământul românesc care, în loc să promoveze corecta folosire, bat apa-n piuă cu subterfugii. Dar nu numai aici vezi astfel de «scăpări». Există o serie de edituri culturale, edituri, reviste, de exemplu, unde o astfel de explicație își face loc cu coatele. Am fost surprins să aud din gura unui critic literar și conducător de revistă o astfel de ineptie. La contra argumentele mele, replica a fost un soi de făcut cu mâna din categoria «merge și așa»” (Dan Iancu, redactor șef „PCMagazine România”, p. 4.).

completarea formularului „cerere de finanțare” se face precizarea: „este OBLIGATORIU ca în timpul completării formularului să nu introduceți caracterul ghilimele, caractere diacritice”. Tot astfel stau lucrurile, adică fără prezența diacriticelor, și cu CNFIS (Consiliul Național pentru finanțarea Învățământului Superior), UEFISCSU (Unitatea Executivă pentru finanțarea Învățământului Superior și a Cercetării Științifice Universitare), parțial cu AFCN (Administrația Fondului Cultural Național), care se subordonează Ministerului Culturii și Patrimoniului Național, unde, în cadrul rubricii „întrebări frecvente”, se recomandă evitarea folosirii normelor obligatorii de scriere, cu diacritice.

Notariatele folosesc în documentele legalizate diacriticele numai la cererea expresă a clientului. În celelalte situații, formula fără diacritice este generalizată, în pofida faptului că pot apărea confuzii supărătoare, mai ales de nume.

În marea majoritate a universităților din țara noastră sunt acceptate tacit teze de licență și de masterat redactate frecvent fără diacritice. S-au întâlnit cazuri, însoțite de naive surprinderi, că ar fi greșită redactarea fără diacritice, inclusiv la limba și literatura română. Cei „enervați” de această practică reprezintă o minoritate, comparativ cu numărul tot mai mare al grăbiților beneficiari ai diplomelor de absolvire. Cele mai multe dintre site-urile de pe net perpetuează fără jenă situația descrisă mai sus.

Fără a continua exemplele, se detașează următoarea constatare: raportul dintre scrierea în limba română literară și celelalte formate înclină majoritar în favoarea celui nerecomandabil, greșit, în afara norme lingvistice. Singura concluzie, din păcate „viabilă”, se referă la adevărul că generalizarea scrierii electronice a devenit o realitate de necontestat.

Dacă nu vom trece sub tăcere că acțiunea globalizării are consecințe devastatoare asupra culturilor identitare, atunci trebuie să invocăm și studiul lui Petre Gh. Bârlea¹⁰

care demonstrează indubitabil, prin intermediul unor cercetări efectuate de specialiști ai Comunității Europene, că repercusiunile asupra limbilor naționale reprezintă un fenomen real și la fel de amenințător ca și topirea calotei glaciare.

Printre cauzele dispariției limbilor, autorul articolului citat enumeră: reacția tinerelor generații față de limba maternă, potențialul social-economic al comunităților de vorbitori, relația scris-oral, politicile oficiale. Desigur, faptele prezentate mai înainte nu constituie, la ora de față, un pericol real pentru limba română. Din studiul cercetătorului înainte amintit, rezultă, pe bază de date și informații, că la fiecare două săptămâni dispăre câte o limbă având mai puțin de 200.000 de vorbitori. În acest ritm, accelerat de noile media, ștergerea identităților se va produce în următorii o sută de ani. E bine ? E rău ? Apariția unui *model unic*, globalizant, pentru noile situații create, generează întrebări și solicită răspunsuri la interogații diverse. Nu se schimbă, prin urmare, funcțiile sau domeniul comunicării prin limbaj, ci, prin noile tehnologii instalate, pe lângă imense avantaje, se profilează și un nou mediu și tip de cultură, aflat în conflict nedeclarat cu vechile modalități de comunicare tradițională, responsabile cu metabolismul organismelor culturale. E bine? E rău?

În pofida faptului că a pătruns adânc în toate structurile societății, influențându-le evoluția, în țara noastră nu a existat și nu există o politică de stat coerentă cu privire la acest „instrument” al informației și cunoașterii. Concludem, așadar, că, privitor la debaterile asupra scrierii în limba română, formula *grammatici certant* își pune amprenta etern actuală.

În ceea ce privește scrierea devenită curentă, denumită *pe suport electronic*, în absența unor decizii cu adevărat ferme, în loc ca aceasta să faciliteze armonizarea specificului nostru identitar, puternic conturat, este posibil să contribuie la degradarea lui. E bine? E rău !

10. Petre Gheorghe Bârlea, *Dispariția limbilor - catastrofă umană sau formă naturală de schimbare lingvistică ?*, în „Caiete critice” nr. 8-9 (262-263)/ 2009, p. 97-117.

Felix
NICOLAU

Cultură versus universitate

Abstract

The author spots a few acute problems of the Romania educative system. He states there is an incompatibility between the academic career and the cultural publications, because only the articles published in annals contribute to the professors' annual evaluation. In addition to this, another abnormality is that of "specialization", which obliges the intellectuals to master a very little piece of knowledge. Besides, one cannot promote in the academic hierarchy without being a member of a grant. The risk is that professors become cultural functionaries.

Keywords: culture, university, education, academic evaluations, "cultural management" (bureaucracy), grants, cultural functionaries.

Cum să transformi un profesor în cad(av)ru didactic

În *Bietul Ioanide* al lui G. Călinescu există un personaj bizar, Gonzalv Ionescu. Ocupația lui de bază era „pânda bibliografică”. Cum voia cu disperare să prindă o catedră universitară, lua la puricat dosarul științific al rivalilor. Verifica fiecare trimitere bibliografică și juisa la orice inadvertență.

La G. Călinescu, personajul sfârșea lamentabil. Dar cum viața bate romanul, Gonzalv Ionescu a supraviețuit bine merci, ba ajuns să facă și reforma învățământului în România. Ne-am obișnuit deja ca tot fel de politicieni care pocesc limba română și-l

tot dau exemplu de pasivitate băștinașă pe ciobănașul din *Miorița* – deși li s-a explicat de zeci de ori că eroul baladei nu spune niciăieri că o să aștepte blegit cotonogeala care îl paște – să declare falimentul calitativ al învățământului românesc. Drept care, s-a trecut la o reformă pluristratificată, infinită și birocratică la modul angelic. Funcționarii din Minister, bine înșurubați în scaune, creează sau adaptează mii de tipuri de fișe, C. V.-uri, autoevaluări, dosare, paradosare etc. Așa se face că, între timp, bacalaureatul a devenit un parastas național, cu fripturi și gogonele. Așa se explică faptul că în învățământul universitar cursurile au căzut pe locul 3 în ierarhia activităților unui profesor. Pardon! cadru didactic. Pe locul 3, după activitatea birocratică, zisă și de catedră, și cea științifică. Dacă aventura birocratică e ușor de descris, cea științifică este impene-trabilă.

Divorțul universitarilor de revistele culturale

Foarte puțini universitari iau parte activă la viața culturală a cetății. În general, ei evoluează în circuit închis academic, așa-zis elitist. De ce? Simplu! Pentru că marile reviste culturale nu au cotație academică. În afară de vreo două-trei, restul nu aduc puncte la dosar. Deci articolele publicate în revistele extrauniversitare nu ajută la promovare, nu justifică activitatea științifică.

Cam orice cititor cu pretenții intelectuale știe ce se poate găsi într-o revistă de cultură: texte originale, ficțiune, polemici, critică, traduceri, eseuri etc. Cea ce importă este tonul: liber, alert, caustic, scăpărător. Puțini știu ce trufandale se află în publicațiile academizante, recte anale și comunicări. De ce puțini? Din următoarele motive: 1. analele cu pricina au o difuzare extrem de limitată; 2. chiar dacă ar fi mai vizibile, ele ar stârni un asemenea val de plictis, încât criza culturală declanșată astfel ar fi mai dezas-truoasă decât cea economică. E adevărat că o publicație de ținută academică se cuvine să facă mai puțin uz de arsenalul stilistic. Ton neutru cel mai adesea, argumentare bazată pe cercetări anterioare și ipoteze de lucru

cât mai palpabile. Cu alte cuvinte, delimitare, decență, demonstrație. Numai că acești 3 D se traduc de multe ori în practică prin platfus intelectual. Profesorii vânează sesiunile de comunicări ale diverselor facultăți care sunt urmate de tipărirea unor publicații cu cotație academică pe cât posibil mai ridicată. Căci și aici sunt trepte: A, B+, B, C, D. În consecință, viața cadrului didactic este o continuă pendulare între sesiuni științifice organizate de tot felul de facultăți mai mult sau mai puțin obscure, dar care „stau foarte bine cu hârtiile” și au plătit ceea ce trebuie unde trebuie pentru a obține o recunoaștere mai mare. Comunicările științifice ale participanților la asemenea conferințe sunt, în general, seci, fără inovație și atitudine, întemeiate pe o bibliografie sforăitoare. Abordarea euristica este labilă, articolele sunt înjghebate la repezeală din alte articole. În schimb, cu cât bibliografia citată este mai nouă și mai stufoasă, cu atât stima de sine crește, deși lucrarea respectivă nu aduce nimic nou. Nu degeaba înfiera Luca Pițu „gagademismul”...

Raiul birocratic

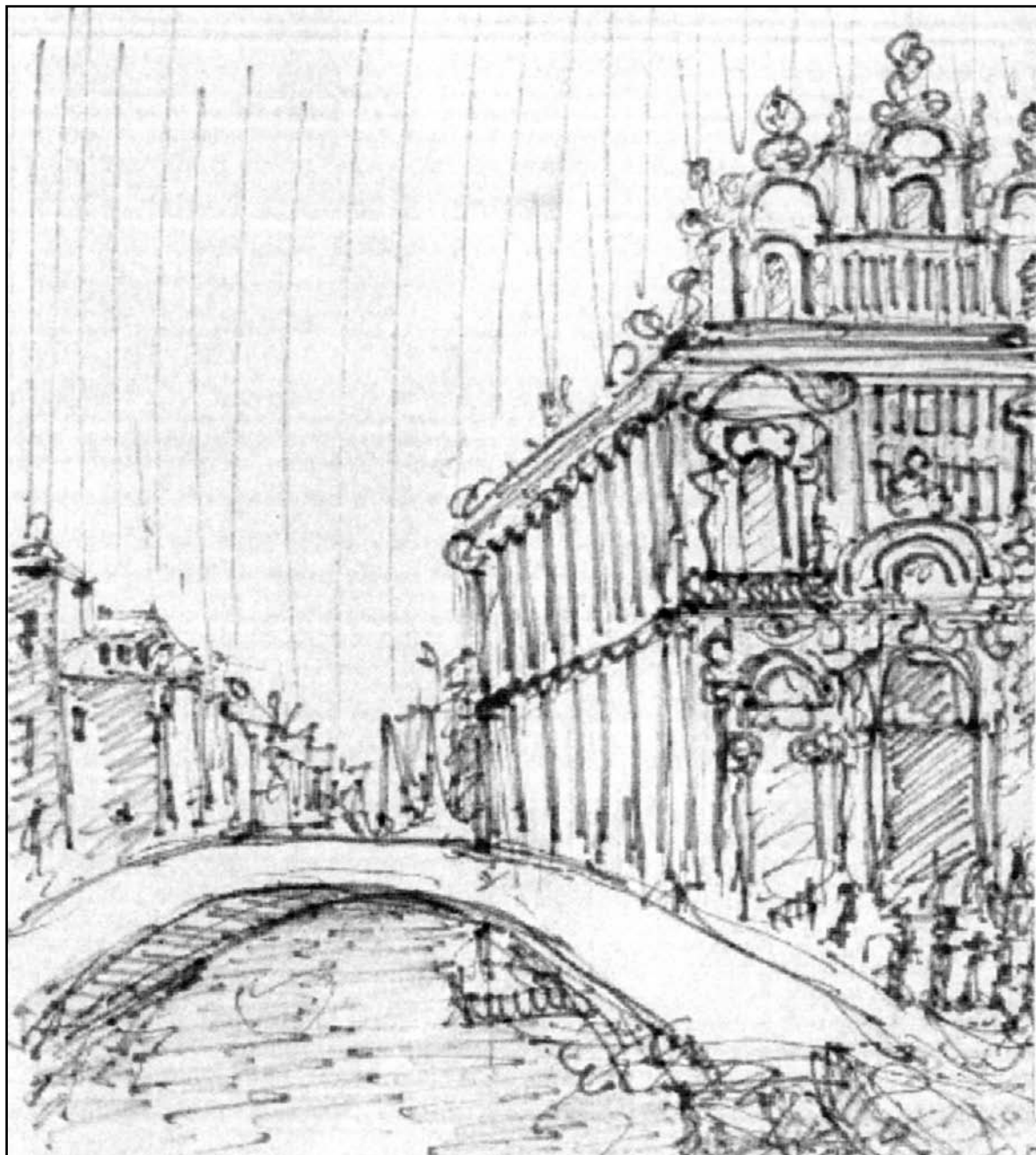
Ruptura dintre lumea academică și cea culturală este încurajată de sistem. Funcționarii din Ministerul Educației nu sunt altceva decât niște funcționari. Ei dictează coordonatele activității profesionale, pardon, didactice. Universitatea este încurajată să formeze generații nu de intelectuali, ci de prestatori de servicii. La rândul lui, profesorul a fost transformat în cadru didactic și, în curând, va fi și el redus la statutul de prestator de servicii. Un specialist închis între zidurile specialității lui, fără orizont și înfometat continuu de acumularea punctajului necesar avansării. Mai precis, profesorii universitari în loc să fie formatori de opinie și erudiți poligloți, sfârșesc, în majoritatea cazurilor, ca mărunți specialiști anonimi, obsedați de ultimele apariții bibliografice dintr-un areal strâmt.

Ceea ce Reforma a distrus este orgoliul de intelectual. Adică de om care practică dialogul ideatic în vederea conturării unei

viziuni existențiale. Dar, a fi cadru didactic nu echivalează cu a fi intelectual, așa cum a preda la Facultatea de Filosofie nu echivalează cu a fi filosof. Și asta, repet, pentru că profesorul a fost retrogradat la rangul de cadru didactic.

Nu vreau deloc să spun că printre universitari nu s-ar afla oameni cu adevărat curioși și cu respect față de un demers cognitiv echilibrat. Nici pomeneală! Cunoscuți mulți profesori care au refuzat funcționalizarea și cu care se poate discuta pe teme variate și la modul nonconformist. Însă ei au de ales între două comportamente: ori apelează la morga și rutina universitare, în cadrul sistemului, apoi se dezbracă de ele când ies de acolo, ori își păstrează doar latura de intelectual sadea, dar atunci sunt blocați în poziții ierarhice inferioare.

Acum câteva decenii, între anii 1960-1980, universitățile americane, cele franceze și italiene, de exemplu, erau de stânga. Mereu în coasta puterii politice, în pofida tuturor manifestărilor exagerate, mențineau echilibrul balanței. Tocmai pentru a stinge focarul de libertate răzvrătită din sălile de curs, a fost conceput un sistem de evaluare drăcesc al activităților din interiorul universităților. Fiecare mișcare a *staff*-ului didactic este urmărită, totul trebuie cuantificat. Sunt încurajate hiperspecializarea, neimplicarea în viața publică și construcția migăloasă a unui dosar impecabil. Drept urmare, am întâlnit de nenumărate ori cadre didactice cu specializare în limbi și literaturi străine care habar n-aveau ce se întâmplă în viața culturală a țării în care trăiesc. E foarte posibil ca un astfel de specimen să fie specializat în opera unor scriitori de acum patru secole, vreo 2 – 3 să zicem, iar în rest să nu aibă nici cea mai vagă idee despre contemporaneitate. Însă în ograda lor micuță, știu tot ce mișcă. E foarte amuzant să fii de față la întâlnirile dintre asemenea specialiști. Fiecare vorbește *pe limba lui*, se umflă în pene cu ultimele trofee bibliografice, dar refuză să accepte discuția liberă, fără granițe spațio-temporale. Cât despre limbile străine, ce să mai spun? Rareori să găsești pe cineva care stăpânește mai mult de un idiom străin. Ce,



dascălii sunt ghizi turistici? Și de ce ar face asemenea eforturi? Aduc cumva puncte la dosar?

Modalități de îngustare + fixisme

Sistemul de evaluare al cadrului didactic este unul foarte riguros, bazat pe mai multe criterii. Excelența în îndeplinirea unui criteriu nu compensează nesatisfacerea altora.

44

Se ajunge la un soi de enciclopedism birocratic: degeaba ai o activitate publicistică excepțională, să zicem, ori cărți apărute la edituri importante, dacă nu ai granturi. Granturile sunt proiecte de cercetare în care, pentru a obține finanțare, un colectiv de profesori întocmește un dosar complicat. Pe lângă tema de cercetare propriu-zisă (care nu trebuie să fie nici prea-prea, nici foarte-foarte), colectivul care speră să acceseze fondurile, mereu insuficiente, trebuie să pre-

cizeze ce colocvii naționale și internaționale se vor organiza în următorii trei ani – un caz – și cum va fi cheltuit fiecare bănuț. Treabă de contabil și de secretariat, intitulată pompos: management cultural. Dacă nu ești director de grant, nu poți obține titlul de profesor, deși cei care au devenit profesori până acum 5 ani, n-au avut nicio problemă de acest gen. Lucrul caraghios este că granturile sunt sublime, dar lipsesc cu desăvârșire de vreun an încoace, din cauza lipsei de fonduri. Carevasăzică, un cerc vicios care atestă forma fără fond a învățământului românesc. Vrem să fim la nivel occidental în ce privește cercetarea, dar cu fonduri balcanice. Nu asta se cam întâmplă în toate sectoarele vieții publice de la noi?

O altă specie interesantă a vieții universitare este alcătuită din specialiștii care aprofundează zeci de ani un singur autor sau un singur aspect al unui domeniu mai larg. Numărul lor este mare și, din cauza îngustimii abordării, la fel de îngustă este și percepția lor asupra unor modalități de gândire mai flexibile și mai creative. De aici și sterilitatea sau stângăcia acestor minispecialiști când vine vorba despre a inova domeniul respectiv. Dintre ei se aleg cei cu funcții administrative.

Plăgile sistemului sunt agravate de noua specie de președinți ai universităților, suprapuși rectorilor. Aceștia sunt în special foști rectori care au excelat la capitolul administrativ. Așa cum e și firesc să se întâmple, cine se ocupă prea mult de contabilitate și politică, nu are cum să fie o somitate în vreun domeniu științific sau artistic. În goana lor după bani, instituțiile de învățământ superior ajung să își aprecieze angajații ca pe niște agenți de vânzări: în funcție de câți bani aduc. Important este să nu faultezi studenții, să-i convingi să se înscrie la o anumită facultate pe care știu că oricum o vor absolvi. Acestea sunt consecințele multlăudatei autofinanțări și ale spiritului antreprenorial. Aici se ajunge când educația este confundată cu un butik. Ca să nu mai pomenesc de faptul că multe universități sunt sucursale ale partidelor politice în teritoriu.

Confuzie este și în ce privește recunoașterea internațională a unui cadru universi-

tar. În contabilizarea activității lui, contează imens articolele publicate în revistele academice din străinătate de prestigiu. Și cum să satisfacă acest criteriu un profesor care predă istoria limbii române ori literatura română? La fel și cu editurile. Este foarte important să-ți publici cărțile la edituri recunoscute academic, chit că multe dintre acestea sunt afaceri de apartament. De exemplu, Editura Muzeului Literaturii Române nu are recunoaștere academică. Așa că mai avantajos e să tipărești la Editura Sudura S.R.L., care se află pe lista respectivă!

Cocoașa administrativă

O mulțime de cerințe sufocante și pulverizatoare, care nu fac decât să stimuleze mediocritatea. Dar lucrul și mai grav este că universitarii sunt scoși din circuitul cultural de larg interes de niște funcționari care nu s-au remarcat în niciun caz prin inovație și creativitate. Goana după bibliografie și după tot felul de anale obscure, aducătoare de puncte la evaluare, îi obligă pe profesori să ia parte foarte rar la dezbaterile și polemicile din revistele culturale. Publicațiile cu tradiție și faimă nu au recunoaștere academică. Exact cele pe care își are fundamentele cultura noastră umanistă. Mai degrabă sunt activi în aceste reviste profesorii de liceu sau intelectualii care nu lucrează în educație, decât cei din universități.

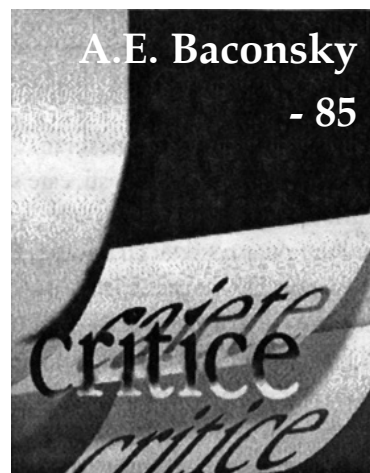
Cadrul didactic nu mai tinde să fie un model pentru tinerele generații de intelectuali. Redus la statutul de funcționar exemplar, el duce în spate o *cocoașă administrativă*, ca în teatrul lui George Ciprian. Și, repet, nu e atât vina profesorilor, cât a unui sistem-caracatiță, gata să implanteze câte un cip în creierul și inima fiecărui angajat. Se uită că un profesor bun este un actor ce trebuie să capteze atenția unui public obosit de tinerețe și cu o părere foarte bună despre el însuși. Și atunci, cum i se poate cuantifica activitatea decât *a posteriori*, cu ajutorul rezultatelor muncii lui, iar nu prin tot soiul de autoevaluări și scheme pedagogice?

P. S. Articolul de față nu mi-a adus niciun punct în evaluarea academică

Aurel RĂU

A.E. Baconsky

- o evocare*



Abstract

This text transcribes Aurel Rau's speech delivered in June 2010, when the National Museum of Romanian Literature organized a debate about A. E. Baconsky. The former comrade from the literary magazine "Steaua" ("The Star") made a few commentaries about the life and work of the poet who influenced the so called "60's generation". He referred also to the edition "Works" (2 volumes, 2009), made by Pavel Tugui and Oana Safta, with an "Introduction" by Academician Eugen Simion.

Keywords: A. E. Baconsky, M. R. Paraschivescu, "Steaua" ("The Star"), First Romanian Writers Congress (1956), Pavel Tugui, Oana Safta.

Invitați la această discuție* despre A.E. Baconsky, suntem îndreptățiți desigur să spunem că și pe această cale este pus în evidență un interes în lumea literară actuală sau în postumitate, un interes viu, dar și sporit pentru opera lui, cu durabil, cu specific, dar și pentru ceea ce a fost viața lui, una nu de încercări minore, personalitatea lui, o conduită, din radicalități, ambele cu un grad de simbolic. Un indiciu despre acest interes putând fi – sau ceva emitent – și ediția *Opere I Poezii, Opere Proză II Versuri*, în colecția *Opere Fundamentale*, de sub patronajul Academiei, realizată din inițiativa și cu o Introducere a criticului Eugen Simion și cu îngrijirea domnului Pavel Tugui și a doamnei Oana Safta, un fapt inclusiv estetic, un gest de deschideri și convingeri, dar și de un anumit curaj.

Din felul chiar cum a fost gândită o bună parte a componenței noastre, de acum, concertant, de către Muzeul Național al Literaturii Române, pentru că ne aflăm la o a doua rotundă Baconsky: mai mulți critici literari, care s-au pronunțat esențial și cu alte prilejuri, în prefețe – lângă cea amintită, să o amintesc și pe cea a profesorului Mircea

Martin, un eseu amplu, care prefațează cu multe afinități ediția *Scrieri* din 1990, sau în articole și sinteze de istorie literară, cazul și al prietenului meu de tinerețe Dumitru Micu, dintr-un interludiu al nostru clujean – am înțeles sau am crezut, încă de acasă, înainte de a lua trenul spre București, că, în principal, cum e poate și firesc, manifestarea de azi e mai de dorit una de concepte și mai puțin una din amintiri. M-am întrebat de mai multe ori care ar fi zona în care mai poate încăpea ceva încă neabordat – și mi s-a părut că, și acum, ca și la o rotundă anterioară, care a avut loc în 1987, mai potrivită ar fi o restrângere la câteva precizări ori sublinieri despre un același capitol de viață literară plural, care a fost o muncă împreună la revista la care m-am aflat mereu, din Cluj, dar poate altele decât cele care mi-au stat la suflet să le spun ori accentuez atunci, sub o emoție, era în luna martie, când se împlineau 10 ani de la tragicul sfârșit care a avut loc la cutremurul din 1977, iar vorbitori erau mai mult foști apropiați sau care s-au format sau au activat la „Steaua”, majoritatea și ei azi doar amintiri.

Un gând care mi-a venit, și dintr-un

* Textul reproduce alocuțiunea poetului Aurel Rău, rostită cu prilejul *Rotondei 13*, organizată la MNLR în luna iunie 2010.



punct nodal al interpretării de ansamblu și de intuiții realizate de autorul volumului *Întoarcerea autorului*, în prefața menționat, pasajul pe care-l citez: „Generația 60 a profitat enorm de deschiderea pe care o anunță, în 1956, A.E. Baconsky, liderul grupului de poeți de la «Steaua». Este prima tentativă pe care o face poezia românească de a abandona canonul realismului socialist și de a moderniza limbajul liric” (închei citatul).

Referirea, nu e un secret pentru niciun om de litere, ea trimite la un moment istoric precis, Primul Congres al Scriitorilor, dar și ridică un vâl de pe un segment de viață literară cu impactul lui într-o mișcare mai generală de idei și atitudini întru emancipări, una nu prea în atenția cuvenită a unor cărți de istorie literară mai recente, din păcate. Și în ce mă privește justifică și aici o privire mai de aproape, sau un mic, mai lărgit, popas în momentul dat. Va fi de acord oricine că lucrurile care urmau să fie spuse în respectivele dezbateri, într-un cadru cu o înfrigurare așteptat, ne erau cunoscute mai multora din redacție, sau ne solicitau și pe ceilalți poeți care ne pregăteam, de aseme-

nea, în același val, cu o fâșie de problematică, de abordare, repartizată cumva sistemic, împotriva a tot ce mai agresa, din proletcultism, de anumită relevanță putând fi acum din urmă și o comparație cu celelalte intervenții, încă trei, ale unor clujeni, între care a lui Victor Felea și Aurel Gurghianu, cu ținte critice nu marginale și care fuseseră și ele de acasă pregătite – încât, evocând acest fragment de timp, vorbești de o emulație în care un vuiet vag parcă încă nu s-a stins. Luări de atitudine, în relație cu deziderate imediate privind configurația poeziei spre care era o aspirație la unison, în principal de căutare de un eu propriu, într-o bătălie pentru apărarea individualității, cum se știe, și un „dincolo de iarnă” nu numai deziderat personal – dar în care autorul volumului de pasteluri ce va fi tipărit în anul următor, pe care îl evocăm, era un neîntrecut.

Revenind din acel context, lăsând în semnificațiile lui mai multe, dintr-un punct de vedere al diversității sectoarelor scrisului literar al vremii, Congresul la care o noutate și o emoție, o schimbare, o mutație fuseseră și apariția printre confrăți de condei mai tineri, în public, a lui Tudor Arghezi al „poeziei putrefacției”, sun un nimb de învingător – să nu uit să menționez o bucurie cu care în cercul nostru, întorcându-ne în redacție, l-am felicitat în fel și chip pe un conducător de echipă, ca între sportivi, pentru un succes la puncte net, într-un climat de acte de curaj și alte făurite articole critice care vor uita de unele prudențe, la modul tactic, în rubrici ca Profiluri și Mențiuni și opinii, unde el are săgețile cele mai ascuțite, sau un eseu despre Matei Caragiale, fin și faimos, și vor urma nu peste mult timp noi grele reproșuri pentru grave ideologice greșeli. Dar cât s-a obținut, cum se spune și în citatul din Eugen Simion, prin cuvântul rostit atunci, e un câștig nu numai pentru poezia baconskyană în curs, într-o efervescență, care își va relua un zbor al unei întregi regăsiri de sine mai ales prin *Fluxul memoriei*, ce va apărea, de asemenea, numai după un an, în 1957, dar nu în mică măsură, nu numai pentru un spirit mai bun în care să evolueze mai favorabil o generație la care



de debut, ci și pentru însăși o altă accepție a scrisului în poezie în țările estice, toate cu o literatură a reflectării patronajului comunist rusc. Doar acest scurt citat, din discurs, care umblă la temelii: „Există, după părerea mea, o permanentă primejdie, mai cu seamă pentru poezie, de a degenera sub false auspicii, realiste, în versificarea pedestră a faptului cotidian, luat în totalitatea lui”. Lucruri spuse, să nu uităm, la numai trei ani de la moartea lui Stalin, văzut în tot ce un cult totalitar îngloba.

Cum știm, Baconsky arde etapele, depășește repede un handicap, odată actul unei deziceri publice, de ecou, consumat, handicap al unor concesii nedorite, sau slujiri la tematic sau conjunctural. Încă în ceea ce va publica în periodice în același an și în 1957 și mai ales cu volumul din 1964, *Fiul risipitor*, considerat o trecere de la lirismul nostalgic la melancolia gravă, și cu o antologie a tot ce a scris până în 1967, testamentară, pentru consolidarea căreia reia titlul *Fluxul Memoriei*, el se poate considera, într-un cal-

cul pe care și-l face cu o maturitate grea, cum declară ritos, „incompatibil cu orice palinodie”. Dar, un aspect interesant, totodată, și acesta trebuie luat ca o linie mai lungă într-o efigie, ca linia vieții din podul palmei: într-o privință, evoluând, el doar se reîntoarce, ca și cum un cântec dezinvolt, din elemente, predominant muzical, i-ar fi fost dat încă de Parce, dacă sunt luate în calcul o fluentă și un dar asociativ și o visătorie dintr-un exercițiu prim cu oficerii la suprarealiști, din anii de începuturi clujene studențești, ca în aceste două strofe finale din, de acum cunoscutul, *Necunoscutul câine Pierrot*, trimise spre publicare în 1947 în orașul Carei, încheiere de-o etapă (citez):

„Doamne, numai Tu mă vei mai coborî
în părul orașelor de var...

adio, femeie albastră, noaptea desenez
pe mormintele poezilor cai,
cânt poate, dacă nu am ochii amanetați
la librar;

o soră de caritate a deschis un azil în
Shangai.

Par cuiva poate tutore al sângeului meu
 palid și crud?
 hei! Tu care vopsești luna cu cerneală
 albastră,
 mâine îți voi transmite ultima radio-
 gramă la Sud:
 „Necunoscutul câine Pierrot a murit
 într-o glastră”.

Și de menționat că, paradoxal, această amprentă, nu din conjunctural, își spune cuvântul și în prime încercări de o poezie cerută de „vremuri”, de „cetate”, în care dintr-odată într-un cenaclu încropit și condus sub auspicii bune, fiindcă de un Ioanichie Olteanu, poet cu o anumită faimă prin participarea la mișcarea pentru o resurrecție a baladei, alături de un Radu Stanca, la revista „Cercului Literar”, el are cumva un ascendent în raport cu a celorlalte mlădițe tinere care cutezau spre un luminis, a unor mai de început articulări, sau mai din tradiție, să-i numim, fiindcă prezenți și aici, pe doar, cu mai puțin tinerii, I.B. și Dumitru Micu, lângă care fac și eu ochi, într-un pluton, ca printre ultimii veniți anterior, unor preocupări pentru pornirea unei reviste de sine stătătoare, prime postbelice, românești, „Almanahul literar”.

Au amândoi, și poetul, și criticul de acum, amintiri și imagini proprii, din care ei îl pot vedea sau caracteriza, diferit sau complementar, de atâtea ori suntem laolaltă în fotografii din suflet, vechi, în tot felul de replici care nu sunt întotdeauna o reacție la ceva advers sau suntem în aceleași împătimiri pentru un nou număr de revistă pe care l-am pregătit și-i așteptăm înfrigați apariția, serile, la Miron Radu Paraschivescu acasă, prin 1950, unde sunt prezenți poate și Geo Dumitrescu devenit redactor șef adjunct, cum și un Mircea Zăciu care scrie proză, la o cafea sau un vin, sau când amfitrionul aduce vorba voalat despre Troțki ucis în Mexic, cum autorul *Cântecelor țigănești*, care e primul redactor șef al noii publicații, este și un cam răzgândit fost ilegalist. O perioadă, așadar, de pionerat, incluzând și o ucenicie numai în preajma unui supliment cultural săptămânal de pe lângă un generos ziar local, dar și un asemenea stagiul mai la larg într-o confruntare cu

restul presei literare a momentului cu care poate exista o timidă competiție, într-o primă redacție. Și în legătură cu care perioadă să-ți amintești și de vreo chelfăneală din spre factori de îndrumare, oficialitățile politice, activă de vreo două ori pe an, ca instinctul la păsări, cu critică nu glumeață și autocritică, ori când „din marea literatură sovietică” e aleasă pentru a fi tradusă piesa *Baia* de Maiacovski, o critică de sistem, din interior, nu prea agreată, ori când niște proză originală greșește despre micii burghezi sau despre colectivști, română și maghiar, căci într-un *împreună* și astfel, ori când pot fi depistate abateri de intimism, în stih și regretabile erori ideologice într-un grupaj de articole, de „reconsiderare”, mai amplu: „Mihai Eminescu”, la ceas de centenar.

Am lungit această digresiune, paranteză, cu un accent și sentimental, și pentru un contrast, dintr-un stagiul de tatonări când A.E.B. e numai un component al unui grup, și atunci ca întotdeauna cu o ținută distinctă și distinsă, activ, cu idei, dar – după unele păreri, și datorită originii lui basarabene, care în epocă conferea un sentiment de supraveghere din partea capriciilor sorții românești mai special – detașându-se din ceva comun, mai ales printr-o deschidere mai de anvergură, decât a altora, față de comanda socială, e drept mai de prim plan, vizualizată prin succese ca poemele de factură ușor epică, în consonanță cu o tendință dintr-un model la ordinea zilei, *Copii din Valea Arieșului* sau *Sau Balada despre Barta Iosif și ortacii săi*, în care îl invidiam și pentru o știință, superioară, a construcției, ca și pentru un suflu, frumuseți prozodice și imaginar. Din care perioadă, se iese, cum știm, la bordul *Stelei*, în 1954, după ce încă de un an el e la conducerea revistei cu vechiul nume, moment care e pregătit cu o efervescență și multe frământări, întrebări – și acesta, consecutiv unui alt ritual de fluturări de opreliști, inclusiv după o critică apărută în ziarul „Scânteia”, dar parcă și în alte publicații centrale, și când tributurile tematice, acoperirile prudente cu dovezi de strategice cumintiri nu lipsesc în amalgamările din sumarul numerelor, în care una din poeziile unui alt poet are fragmentul de vers: „Pleacă iarnă!”

Nu trebuie să mă las furat de un curent care îmi stă la inimă, punctarea, de pildă, a cel puțin câtorva din întâmplările mai de referință din anii steliști baconskyeni, care arată cum componente ale unei lucrări literare inclusiv corale urcă treptat la un drept de cetate, prin reverberări, depășind un oraș și împliniri personale, într-un prezent care prin faptă a fost visat, pentru a putea cel puțin formula, în spațiul unei elocuții care și așa se lungește prea mult, opinia că după această nouă etapă, într-o viață de creație care ne stă în atenție, și de excepție, el puțin alte două, de nu trei ar putea marca un drum sfârșit atât de brusc și brutal în 1977. Prima dintre acestea o angajare într-o luptă *care pe care* cu anii, cum spusese într-un poem anterior, singur, ani bucureșteni, acum dați numai propriei opere, când pentru cuvinte nu mai trebuie folosit și pseudonimul, ca de pildă un George Stelea sau un E. Radovici, pentru semnarea unor mai riscante atitudini într-o rubrică „Opinii” sau alta mai neutră, „Agenda”, pe care s-o situezi între 1960 și 1967, încheiată cu *Echinoxul nebunilor* și cotitura care-i *Cadavre în vid*. Iar o alta, când odată cu certitudine pe care o dau aceste din urmă mari cărți amintite, dar și lucrul eseistic și de transpuneri din lirica universală la capodopera *100 de poeți*, un sentiment de izolare sau însingurare, care nu-i numai ceva ținând și de o conștiință de sine mai marcată, conținând și orgoliu, este atenuat printr-o intrare în contact tot mai mult cu diverși reprezentativi scriitori străini contemporani occidentali, din modul de viață care devin pentru el călătoriile tot mai frecvente peste hotare și îi sunt cumva și ca o a doua patrie. Prin acestea nu vreau să spun că în București, în locuința sa de pe strada Dionisie Lupu, el este un izolat, ca un exilat, relațiile sunt numeroase cu medii de artă dâmbovițene și mai tinerii Petre Stoica și Ion Țugui, convârșteni și realități, ca la început Petru Dumitriu și un timp Marin Preda și Octavian Paler, un Mihai Gafița și un M. Petroveanu, redactori de revistă și editori, dar și frați de destin, vizitele periodice în Capitală ale poezilor steliști, cu noutăți și amuzamente dintr-un Cluj la care el se gândește și nostalgic, și ironic, o

reparare a relațiilor cu unii foști membri ai Cercului Literar și altele și alții.

Timpul nu-mi îngăduie să mai continui, la un mod și evocativ, dar înainte de a încheia totuși nu pot să nu subliniez că tot ce va surveni în viața, dar și în scrisul poetului care a scris și activat ca fondator și redactor de reviste și conducător de revistă și om de direcție și rară intransigență, vreo 15 ani în Cluj și alți, numărați strict, tot vreo 15 în Capitală, are o legătură și cu evenimentul scriitoricesc obștesc din 1956, și când s-a spus practic și despre conținutul unor lucrări proprii, nu numai despre forma lor artistică, „le regret”, iar pentru cârcotași inclusiv din viitor, „dacă mi le tot citați, vi le cedez”.

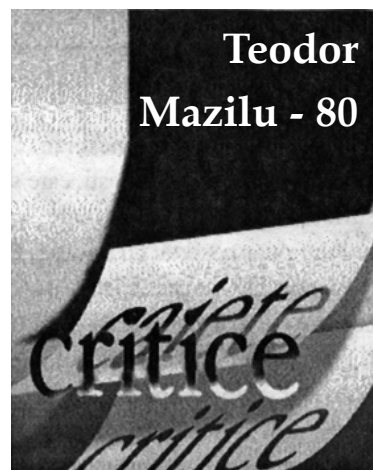
Ar mai fi de pus doar o întrebare, dimpreună și cu o felicitare sinceră pentru o faptă ca pentru scriitorii români clasici, în care un merit important îi revine domnului Pavel Țugui și o recunoștință; inclusiv având în vedere „Cronologia”, care precede textele din primul volum; dar să n-o uităm iar nici pe doamna Safta, cu acribia, alesul grâului de neghină din sfera „Note, comentarii și variante”. Anume: dacă e destul de inspirată, sau deplin, o găzduire, așa cum s-a procedat, între aceleași coperte, atât a operelor care au constituit o replică nu numai la o epocă, dar și ceva de care nu doar un act voluntar și o întreagă evoluție de împliniri s-a dezis odată pentru totdeauna. Respectiv, lângă poeziile care-l reprezintă perfect pe autor, estetic și ca idei, preluarea la o secțiune Addenda, în volumul II, și a poeziilor conjuncturale, versificări la comandă, unele care în ediția *Scrieri* din 1990 fuseseră excluse.

Cum spuneam la început, o discuție în jurul scrisului lui A.E. Baconsky e firesc să fie mai mult una de concepte, fiindcă la judecata timpului un drept la timp îl poate conferi numai opera, iar instituția criticii, atunci când nu e uitat sufletul, care dă substanță și armătură cântecului, poate lumina cel mai bine, ea, toate valorile și valențele prin care el – opera – conferă și durată, o replică însăși „morții”, care în cazul poetului evocat a fost mai crudă și „mai mare” decât felurite aversități care l-au vrut zădărnici.

Nicolae
ILIESCU

A organiza o găină sau a-ți îngriji cinstea

Teodor
Mazilu - 80



Abstract

The author makes a few consideration about Teodor Mazilu's humoristic short stories. He remarks that, beyond their actuality, these pieces have no satiric notes. The characters have abnormalities and ethic dysfunctions. Mazilu's work can be read as a social document.

Keywords: Teodor Mazilu, short stories, humor, social document, actuality.

Când eram printr-a șasea am auzit pentru prima oară de Mazilu, Teodor Mazilu. Tatăl unui vecin din aceeași clasă, ceva pe la „Ștefan Gheorghiu”, venise cu un roman, *Bariera*, despre care se spunea că așa și pe dincolo. Nu înțelegeam mare lucru și nici colegul și amicul meu, care începuse chiar să-l citească, dar intuiam că e ceva dacă nu misterios de-a dreptul, cel puțin subversiv. Prin anii de facultate văzuserăm niscaiva piese ale autorului mai sus menționat, dar primul contact serios l-am avut după ce Crohul, profesorul nostru, Ovid S. Crohmălniceanu, ne adunase textele în *Desant* și întocmise o prefață în care ne înșira în siajul unor prozatori rebeli ai vremii: D.R. Popescu, T. Mazilu, N. Velea, Fănuș Neagu, C. Țoiu, Radu Cosașu, Sorin Titel. De ce să mințim, nici nu-i citiserăm pe toți, dar de atunci chiar am făcut-o ca să vedem și noi ce aveam în comun.

Știm cu toții că scriitorii prizează cel mai bine texte scrise în stilul lor sau cât mai aproape de acesta. De exemplu, dintre cei pomeniți de Croh eu mă simt cel mai bine alături de domnii D.R., nea Fane și Cosașu, dar nici pe ceilalți nu-i dau deoparte. Velea, de pildă, este un foarte bizar și sofisticat mânuiitor de cuvinte, ca și Mazilu, de altfel. Cuvinte aparent artificiale, scorțoase, lipite fățarnic în schimb. Ca și la Caragiale, dar

acolo este pe dos, fățarnică este etalarea și stălcirea lor, deși personajele sunt la fel, tot paravane caracterologice.

Și iată cum am ajuns la subiectul nostru propriu-zis, Teodor Mazilu (1930–1980). În culegerea apărută în anul 1964, *Nuvela română contemporană*, alcătuită de N. Manolescu, se spune scurt că autorul scrie schițe satirice cu o notă personală și că dovedește finețe portretistică și umor. Mai întins analitic, N. Ciobanu, în *Nuvela și povestirea contemporană*, apărută în 1967, remarcă structura declarat moralistă, studiul caracterelor, maniera eseistică și neglijarea epicului. Tot aici se citează buchetul de filiații, lista celor în urma cărora pășește autorul: Caragiale, Scedrin, Cehov. Cei mai aplicați comentatori sunt Eugen Simion, în *Scriitori români de azi*, volumul al treilea și Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, volumul al doilea. Se subliniază măiestria comediografului, umanismul foiletonistului, construirea unui gen de tragi-comedie, subtilitatea cu care se pictează mediocritatea. Aceasta ar fi în linii generale caracterizarea criticii și nu cred că ar mai fi ceva fundamental de adăugat, tot ceea ce trebuia spus s-a spus.

Ei bine, după treizeci de ani de la dispariție și după douăzeci de la schimbarea de perspectivă, bucățile adunate în prezenta



carte se cuvin a fi cernute printr-o nouă grilă de lectură. De fapt, orice carte – firește, carte care merită, și cea pe care o deschideți acum merită cu prisosință – necesită o citire atentă sau o recitare, chiar și marile capodopere. E un truism să spui că îl citești într-un fel pe Racine la 1670 și în alt fel la 1880 sau în 2010! Respectând cu smerenie proporțiile, peste textele lui Teodor Mazilu nu s-a așternut praful gros al uitării, ele nepierzându-și aproape deloc actualitatea. L-am pomenit pe Racine nu într-o doară sau dintr-o toană manieristă, ci cu un scop. Spre deosebire de celălalt gigant al tragediei clasice franceze, Corneille, personajele Dom-

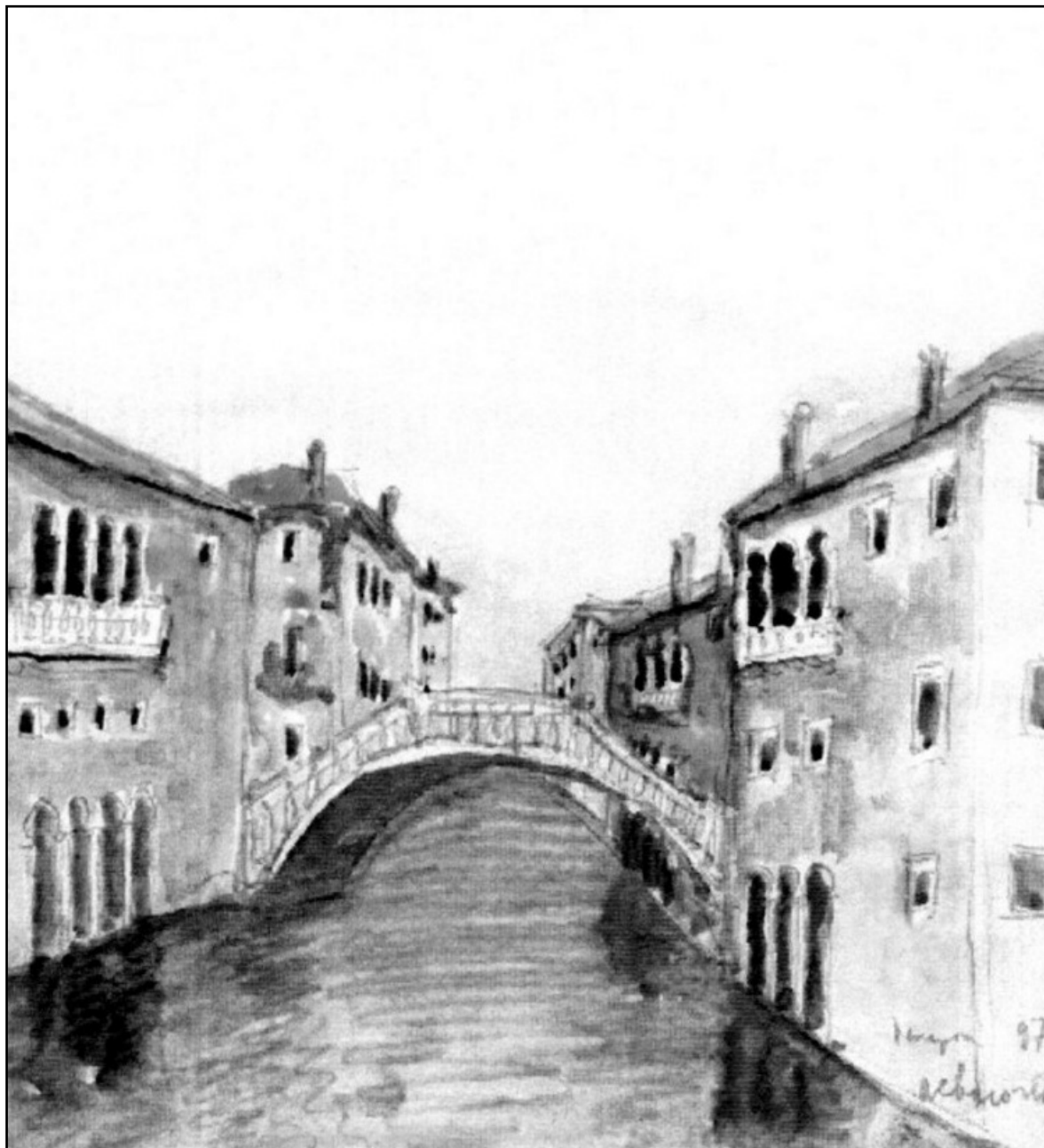
nului Rădăcină (racine asta înseamnă!) sunt dublate de un sfetnic pe post de alter-ego și sunt prezentate descendent, coborând vertiginos din semeția și gloria lor. Ele involuează, nu evoluează. Cam aceeași perspectivă ne întâmpină și la Mazilu. Personajele lui prezintă anomalii etice, abateri de la morala comună, simptome de alienare socială. Ele fac parte dintr-un uriaș teatru, societatea însăși este descompusă în mici portrete, care nu sunt altceva decât repetiții dinamice ale acelorași caractere văzute în situații diferite. De aici se poate vorbi despre lectura fragmentară și despre caracterul descriptiv, despre o adevărată sociocritică.

Iarăși amintind un gigant, Domnul Cehov, pot spune cu sinceritate că la așa-numitele sale comedii nu-ți vine să râzi neam, ele fiind încărcate cu o tensiune a micimii, a ratării melancolice formidabilă. Nici la schițele, la pamfletele frontale ale lui Mazilu adunate aici nu râzi, deși elemente de umor există și sunt presărate mai peste tot. De fapt ce vrea să fie umorul, un accident, zice Bergson, un fel de anestezie, o ruptură aflată la jumătatea distanței dintre realitate și aparență. El se adresează în primul rând inteligenței și trebuie să fii extrem de lucid ca să vezi asta. O cupură în caracter, cum spuneam, dar și în șuvoiul textului, ca aceasta: „Așa cum alții au întotdeauna la dispoziție un antinevralgic, el poartă întotdeauna asupra lui o criză de demnitate și o vorbă de duh”. Sau ca aceasta: „Apa lacului tremura înviorată de argintul razelor de lună. Ar fi fost o prostie să nu te plimbi cu barca pe o asemenea vreme”. Sau ca aceasta: „De-aia mi-am pierdut eu tinerețea prin biblioteci, ca să devin un om de treabă?” Sau: „S-au îmbrățișat și au fuzionat. S-au îmbrățișat și s-au comasat. De atunci nu mai există prostie subțire și alambicată și prostie groasă, greoaie, ci una și bună”. Mazilu posedă, după părerea mea, ceea ce posedă mai toți prozatorii noștri frunțași: o mare fluentă în discurs, o alăturare meșteșugită de cuvinte din mai multe registre și un comentariu aventuros și picant, o scriitură performantă. Plus o mare acuitate medicală, de pus la borcan și în inventar, precum și o dispersie vizuală. El vede esența, nu trebuie să palpeze ridicolul, îl simte din câteva gesturi și cuvinte. Chestia asta se numește semiologie și astăzi nu se mai face în facultățile de medicină sau se face opțional, de cum intrai cândva pe ușă, adevăratul doctor de odinioară știa de ce suferi. Cine te mai consultă astăzi cu stetoscopul, te palpează, te pune să tușești și să zici „treizeci și trei”?! Trebuie să așez aici o doză de umor, a la Mazilu. Se zice că un medic îi cere pacientului, ascultându-i plămânii, să strige „una sută”. Pacientul îi atrage atenția că a mai fost acum câteva luni la un alt doctor care îi ceruse să spună cifra

normală, treizeci și trei. La care medicul nostru zice: „Păi, ăla strica prețul!”

Sigur că suta de azi nu se mai potrivește, nici nu mai are aceeași valoare, sigur că multe produse expresive ale societății (Premiul de Stat, cofetăria Tosca, orașelul copiilor, magazinul „Victoria”, cinemascopul, frizeriile, gogoșeriile etc) au dispărut sau au fost înlocuite, dar modul de distribuire a lor a rămas intact. De pildă, frizerii sunt acum hair-styliști sau make-up-iști, gogoșeriile vând donut și bagel, motocicletele nu mai sunt „Java” sau „IJ”, ci „Harley-Davidson” sau „Yamaha”, iar fetele nu-și mai scurg ochii după Fiatul 1300, ci după Audi Q7 sau BMW X6, direct! Lumea cea nouă, chiar dacă a încercat să se reclaseze și să se realinieze, nu a reușit nicidecum. Prostia a rămas aceeași, reprezentările instituționale aceleași, directorul a devenit patron dar cu aceleași metehne și cu aceeași conduită de vechil, manifestările escrocilor de toate gradele așisderea, iar impostura a rămas îmbrăcată tot în haine zdrențuite. Sigur că foiletoanele de aici, unele în registru dramatic, sunt datate și databile, dar ele se potrivesc foarte bine pe o realitate care nu a evoluat, ci dimpotrivă, a involuat, ca și personajele autorului. Societatea de consum de-abia se lăsa croită la mijlocul anilor șaptezeci, lumea semnelor de-abia începea să se formalizeze, cuvintele aveau greutate în public sau în particular, replicile aveau autonomie. Prostia pe care o pune sub microscop Mazilu nu-i imbecilitatea pură, dacă putem spune astfel, ci este mai mult un soi de pretext, un tip de valoare ambiguă și inertă a timpului respectiv, dar și a caracterului de analizat.

Cu trei excepții memorabile aceste documente sociologice sunt superioare multor încropeli de acum, publicate sau emise de gazetarii de azi, nici măcar proveniți din schematicii caricaturizați în paginile ce urmează. Prima, ca scriitură și ca producție de sens, urmărind traiectoria unor tipuri eterne și a unor urzeli textuale incisive. Următoarea, ca reprezentare, căci chiar dacă oricine poate spune că satira și umorul românesc de până în 1990 se rezumau doar la „Unda veselă”, la revista „Urzica” și la



Teatrul de revistă „C. Tănase”, în momentul de față nu există nicio întreprindere satirică sau de divertisment de calitate, în pofida exploziei de oferte. Și a treia, dincolo de stilul robust, organizat și precis al lui Mazilu, lumea personajelor s-a schimbat uimitor, scriitura nemaisusținând societatea, mediocritatea benignă de atunci fiind înlocuită de grotescul și de vulgaritatea de acum. Gore, Sile, Aneta, Mișu, Carolina, Mehedinți, Ilie Udriște nu au corespondent în Realitatea mocirloasă și dureroasă de

astăzi.

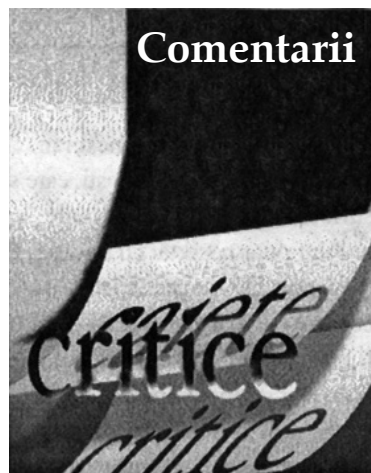
Și la final, înainte de a vă invita la lectură, se cere de dat o explicație titlului, scos de altminteri din textele ce urmează.

A-ți îngriji cinstea se referă, desigur, la aparența care deseori înșeală, în timp ce organizarea găinii se referă la plocoane și la distribuirea părților componente, până la măruntaie, diversilor destinatari.

Astăzi, ploconul se numește comision iar părțile distributive au întrecut demult miile de euro! Ce este aici inactual?

Caius Traian
DRAGOMIR

"Justine"



Abstract

The Marquis of de Sade "Justine - ou les malheurs de la vertu" expresses the idea of the lack of value of the moral behaviour or, more than this, of the negative consequences of the ethical convictions. Suffering thirty years of imprisonment in all his life, for his "sadic" philosophy and his way of intimate conduct the Marquis was, literally, reconsidered by Guillaume Apollinaire and the amorlists of the XXth century.

In fact, all the modern literature is devoted to the concept of the existential difficulties oposed to a moral personal orientation. In this respect, the Renaissance literary creation is open by Miguel Cervantes' "Don Quijotte". Shakespeare's works or Goethe's and Schiller's are proving the same conception of the great writers of the modern world. The deepest philosophical and theological analysis of the relation between good and badness is exposed by Dante Aligheri in his "Divina Commedia".

Donatien-Alphonse-François, Conte de Sade, cunoscut sub numele, care trebuie considerat mai curând un pseudonim, de Marchizul de Sade, este o persoană care, după operă, dar mai ales odată ce îi parcurgi, fie cât de succint sau cât de amplu – nu are în acest caz, nicio importanță – biografia, inspiră, înainte de orice, repulsie, dezgust, stupoare în fața nivelului incredibil și enorm de inumanitate la care poate ajunge umanitatea, fie și printr-un număr limitat al exemplarelor prin care se află reprezentată. Nu sunt convins că toată lumea va fi de acord cu mine în ceea ce privește sentimentele negative și lipsa de considerație față de purtătorul numelui devenit substantivul comun prin care este specificată una dintre cele mai triste, mai penibile și mai condamnabile perversiuni. Răul – și, implicit, perversiunea – are adepții, susținătorii și, mai ales, pasionații săi. Nu rareori însă răul se dovedește a fi o cale a relevării adevărului; Marchizul de Sade cunoaște bine lumea, chiar dacă interpretează funcționarea ei, relele acesteia, printr-o perversă proiecție a propriei perversități. În plină Revoluție Franceză, în cursul dramaticei

desfășurări a celei mai demne și mai hotărâte schimbări a condiției umane din evoluția postevanghelică a lumii, în sensul autenticei fundamentări a acesteia, multe abuzuri, excese și crime erau mai simplu de încercat decât în oricare dintre perioadele anterioare; clerul, altădată adesea dominator și extremist el însuși, acum era denigrat fără măsură; nobilimea, arogantă, nedrept privilegiată și opresivă în comportarea sa, era, în acei ani, supusă judecării sumare, asasinatului și tuturor sarcasmelor. În 1791, Sade publică „Justine”, o carte în care o ființă tânără, pură, decisă pentru multă vreme să își păstreze demnitatea și astfel noblețea sufletească, inocența, este expusă celei mai crude batjocuri de către călugări, aristocrați și, până la urmă, de către oricine. Titlul complet al cărții este „Justine, ou les malheurs de la vertu”. Probabil că într-o epocă anterioară un asemenea roman ar fi reușit cu greu să apară – acum el corespundea tendinței ideologice a unui popor care, pe de o parte, încearcă să se elibereze și, pe de altă parte, condamnă indiscriminat aproape tot ceea ce ține de vechile formule de organizare socială. Indiferent de acest

avantaj episodic al unui autor profund și sălbatic licențios, scrierile lui, dar mai ales aventurile sale erotice, lipsite de orice formă de control moral, i-au adus, în total, treizeci de ani de închisoare. A trebuit să apară un scriitor și poet precum Guillaume Apollinaire, care i-a reconsiderat opera sub raport literar, estetic, dedicându-i un semnificativ efort, apoi revoluția comportamentelor din secolul XX, pentru ca un foarte celebru istoric literar francez să scrie cuvinte precum acestea: „lumea modernă s-a născut nu în cabinetele de lucru ale filosofilor, ci în budoarele Marchizului de Sade”. Găsim aici, cu siguranță, o exagerare, pentru a nu spune că este vorba despre o extrem de gravă, sinistruă condamnare la adresa modernității, dar, trecând peste o astfel de apreciere, ceva cu adevărat interesant, corect și adevărat mai ales ar putea rezulta dintr-o privire mai atent așezată asupra cărții publicate în 1791 de către Marchizul de Sade.

Este imaginată și narată istoria tinerei Justine, hotărâtă să nu facă nicio abatere de la principiile celei mai stricte morale, care însă, odată intrată în viață fără să aibă măcar vreo urmă de apărare, nu va suferi decât umilințe și dureri, atât sub raport fizic, precum și, mai ales, etic – romanul deci, așa cum spune titlul, exemplifică nenorocirile aduse de virtute. Sade a decis în modul cel mai simplu în această problemă cât se poate de reală – aceea a faptului că virtutea poate deveni sursa tuturor suferințelor. Fără nicio legătură cu textul lui Sade și cu toată filosofia sa alienată și alienantă, nu avem cum uita că trăim în lumea în care a fost crucificat Iisus, în lumea în care abia în secolul XX s-a ajuns la o reală abolire a pedepsei cu moartea și aceasta doar pe o foarte limitată suprafață a planetei, pe când „Să nu ucizi” este prima dintre poruncile Decalogului care se referă la relațiile dintre oameni și care nu este supusă niciunei limitări circumstanțiale, deși, în această privință, Penta-teucul - Tora – are cuvinte de reevaluare; dar dacă Dumnezeu a vorbit El însuși, deci fără echivoc, oamenilor înainte de întruparea Fiului, aceasta s-a întâmplat, cu siguranță, la iscrierea în piatră a Tablelor Legii.

Marchizul de Sade nu ia nimic în serios – el consideră că odată ce virtutea aduce



nenorocire (despre împlinirea spirituală prin suferință, despre martiraj, despre datoria făcută cu orice preț, deci despre imperativul categoric, el nu știa nimic), aceasta înseamnă că virtutea nu are ce să caute în lume. Mai mult decât atât: din moment ce suferința vine dintr-un raport, considerat de el stupid, între semeni, ea poate fi preschimbată, când este purtată de către un altul, în plăcerea ființei abile, specializată într-un hedonism desfrânat, dezlănțuit. Sade emite ideea că, în relațiile intime, plăcerea unui partener este proporțională cu suferința indusă celuilalt. Aici se manifestă în mod expres nebunia ca „sadism”, dar faptul că istoria, precum și viața fiecăruia, se desfășoară în condiții care fac din virtute o sursă a durerii, a suferinței și nenorocului este cu totul altceva. Ce altceva literatura dacă nu cumva expunerea, revelarea complexă a factorului sesizat de Marchizul de Sade în expresia „les malheurs de la vertu”. Literatură? Despre ce literatură poate fi vorba într-o astfel de întrebare întrutotul retorică?

Marea poezie tragică a Greciei clasice este una dedicată moralei – elementul etic nu apare imediat și alienarea, vicierea acestuia nu conduce imediat la pedeapsă ori dramă; el, răul, persistă inițial ascuns spre a izbucni târziu, precum în asasinarea lui Agamemnon ori, anterior și mai amplu, în distrugerea Troiei. Hegel avea să scrie că tragedia nu este conflictul dintre dreptate și

nedreptate, ci dintre dreptate și dreptate – apare, pe această cale, o rupere a determinării etice de tip simplu: crima-pedeapsă. Răul pare să vină din diversitatea lumii: este imposibilă simultaneitatea binelui împărțit perfect egal meritului și dreptului. În aceste condiții, virtutea pare să joace rolul provocării dezastrului – poate nu virtutea pur și simplu, ci prea multa virtute diseminată în lume și devenită drept. În literatura medievală, răul poate fi sursa tragediei – deci nu virtutea – dar în acest caz el este, adesea sau uneori măcar, asumat și tragedia acceptată; „Tristan și Izolda” este istoria existenței unui păcat de neocolit și sublim – el nu este însă compatibil cu fericirea. „Cântarea Nibelungilor” rămâne, evident, mai tradițional morală, dar relevă aspecte ale unui tip de gândire firesc paradoxal, acela al conflictului dintre iubire și lege, pe care creștinismul îl are de rezolvat în veșnicie.

Opera care pune direct și evident problema relației între virtute și, dacă nu suferința în sens crud, violent, cel puțin luând aceasta ca eșec sufletesc, existențial, profund omenesc, este neîndoielnic „Don Quijote”. Cervantes este, prin romanul său celebru, unic, deschizătorul de drum literaturii moderne în sensul unei noi perspective morale asupra lumii și astfel, așa cum credea Miguel de Unanuno, cu mult mai reprezentativ pentru destinul culturii europene decât Marchizul de Sade, bătându-l prin budoare încărcate de toxicitatea celor mai sinistre perversități. Nu se găsește ușor un alt personaj cu o mai înaltă puritate sufletească decât eroul lui Cervantes. Rămâne de aflat dacă moralitatea lui inegalabilă este rezultatul lecturilor literaturii cavalești sau, invers, dacă spre a putea rezista în această lume, el se scufundă într-o lume a trecutului, enorm mai structurată, mai logică, mai firească, decât universul prezentului său. El devine, prin puritatea, noblețea idealului său, prin devotamentul dedicat binelui, o biată caricatură a vremii sale și a epocilor succesive pe care le alcătuiește istoria de până la noi și cărora va continua să le dea un viitor. S-ar fi putut da foarte bine drept titlu operei lui Cervantes: „Don Quijote ou les malheurs de la vertu”. Abia cu șaptesprezece ani mai tânăr decât

Cervantes – având să moară însă în același an – Shakespeare va ilustra, în continuare, în toată opera sa, nenorocirea adusă de virtute. Regele Hamlet, ca și prințul Hamlet, regele Lear, Cordelia, regele Duncan, Desdemona, Romeo, Julieta nu sunt decât victimele virtuții, precum Egmond, în tragedia lui Goethe, Don Carlos, în cea a lui Schiller și seria poate continua la nesfârșit. Exemplele pot fi luate, pentru o astfel de teză – expusă, direct, explicit, de penibilul Marchiz de Sade, descendentul degenerat al unei familii căreia a aparținut celebra Laura a poeziilor lui Petrarca – din romanul românesc interbelic, precum și din cel adevărat al perioadei postbelice, prerevoluționare.

Dacă acceptăm că lucrurile stau astfel cu relația literatură-etică, relevantă dramatic sau narativ, atunci nu putem trage decât concluzia că epoca modernă, deschisă de Renaștere, îndeosebi conturată de renașterea târzie, este una a crizei. Din ce anume provine această criză morală, în care virtutea conduce la eșec, iar sadismul, răul, oferă satisfacțiile, fie ele oricât de trecătoare, de perverse și de aspru tratate? Umanitatea lumii – lumea umană – este, în primul rând, produsul martirizării, și deci al acceptării, umile, modeste, a condiției de martir; nu se poate vorbi de morală ori de virtute, câtă vreme aceasta nu este acceptată eroic, printr-o perfectă disponibilitate eroică. În al doilea rând sau poate însă înainte de orice altceva, pare eronat a se vorbi de bine și de rău, de valori morale, într-o lume unică. „Divina Comedia” spune, mai precis de toate, că Beatrice trăiește, că tragedia dispariției timpurii a Beatricei se produce doar într-un univers; într-un alt univers, ceea ce a fost tragedie aici devine suprema încununare, împlinire. Problema răului nu este corect pusă în scrierile unei personalități alienate: istoria lui Justine (ca și celelalte romane sau nuvele ale Marchizului) nu dovedește nimic – ea este sacrificată și batjocorită, dar drumul ei în imaginația lui Sade nu spune nimic despre o personalitate puternică. Heidegger a precizat: „personalitate înseamnă să rezisti”. Cordelia sau Egmond au suferit din cauza virtuții lor, dar abia suferința a dovedit puterea și autenticitatea acelei virtuți.

Irina
GEORGESCU

Recurența aluziilor politice la Alexandru Mușina și Florin Iaru*

Abstract

The 80s Generation (the promoter of Romanian Postmodernism) uses an allusive language when referring to the political context of that period. The studies about Postmodernism did not mention the problems of this type of poetical discourse. We speak about a few poems written by Alexandru Musina and Florin Iaru in order to prove our hypothesis.

Keywords: the 80s Generation, Postmodernism, Alexandru Musina, Florin Iaru, political allusions, poetical mechanisms.

Generația '80 utilizează un limbaj de avanscenă, construind ascunzători ale unor omisiuni sau, din contră, ale unor adevăruri fabricate, de care doar autorii lor au cunoștință. Se creează, astfel, iluzia unei despărțiri comode, a unei complicități gestuale. Utilizând metafora disimulării, generația '80 apare ca un domn cu cravată și costum, în servieta căruia rezistă neoanele aprinse ale beciurilor securității.

Chiar angoasantă, „aluzia” la realitatea imediată este singura care le dă acestor autori iluzia libertății lor de expresie. În *Dicționarul de științe ale limbii*, „aluzia” este definită ca „figură de gândire bazată pe

analogie în care un cuvânt / (fragment de) enunț este folosit pentru a se evoca ori sugera, în variate forme, o realitate sau un eveniment cu semnificație generală ori abstractă; se evită, astfel, în formularea enunțului, un eventual pericol, o exagerată precizie sau caracterul vulgar (chiar obscen, uneori) al exprimării; se realizează, în schimb, o legătură de ordin livresc, o concretizare a abstracțiunilor ori un paralelism situațional”¹. Cu alte cuvinte, aluzia recurează elemente din realitatea exterioară, pe care le „sublimează”, dovedindu-și în egală măsură precizia și complicitatea.

Poeții optzeciști nu-și trăiesc poezia decât prin procură, cu sensibilitatea fosilizată a „călătorilor” atenți la drumul pe care îl parcurg, dar incapabili să descrie până la capăt ceea ce observă. Voi încerca să arăt felul în care politicul devine antipodul acestor reacții, peretele de care se izbesc autorii, și care devine, dintr-o graniță a poeziei, motiv de rezistență și chiar temă. Acest proces este de ordine factologică. Florin Iaru și Alexandru Mușina ascund în versuri cel puțin două realități: o realitate a poeziei „din cuvinte”, dar și o realitate a lumii în care trăiesc, o realitate a regimului, extrinsecă, și, nu în cele din urmă, o realitate a pericolului pe care îl protejează. Lirismul resuscitat nu se mai poate înfățișa cu aceleași precepte, norme și figuri ca înainte de „marele îngheț”. Optzeciștii nu sunt singurii care fac șarje politice. Și reprezentanții generațiilor anterioare – Ana Blandiana, Marin Sorescu, Ștefan Aug. Doinaș, Ileana Mălăncioiu – folosesc aluziile politice și istorice pentru a-și contura un univers referențial, dar și pentru a edulcora o stare de fapt absurdă.

În cazul optzeciștilor însă, personajele construite se învârtesc în cerc, iar cercul le dă conștiința supraviețuirii, complăcându-se să trăiască sub o aură protectoare care se disipă, pentru a se prinde apoi de realitatea

* Textul a fost prezentat cu titlul „Generația '80 și aluziile politice” în cadrul Colocviului anual al Asociației de Literatură Generală și Comparată din România (ALGCR), având ca temă „Literatura și politicul”, Iași, 9-10 iulie 2010.

1 Mihaela Mancaș, Angela Bidu-Vrăncianu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001, p. 41-42.



ultimă pe care o înfățișează. Țesuturile poeziei se întăresc pentru a proteja diverse adevăruri, ale căror straturi ies în relief la o citire atentă. Poezia privește înăuntrul său și filtrează, segmentează, suprapune imaginile, schemele, mereu altele, măști și travestiuri în același timp. Angoasa timpului și a individului neintegrat în niciun proces atinge paroxismul în amplele monologuri, de fapt, niște *parti-pris*-uri bine controlate care sfârșesc în a stoca tensiunea lirică. Astfel, numeroase aluzii prezente atât la Alexandru Mușina, cât și la Florin Iaru se referă la rolul poeziei și la manifestările ei: „poezia în pijama roz / crește năpâ în spatele casei”² (în poemul „poezia în pijama roz”)

sau „poezia în pijama roz / călătorește la orele dimineții / în troleibuzele supra / aglomerate”³. Mai mult decât atât, puterea negativă a contextului are ca efect inhibarea și menținerea în expectativă, iar starea de a fi în lume, odată conștientizată, nivelează experiențele trecute, încorporate, iar „a schimba contextul (profesional, conjugal, familial, amical, religios, politic...) înseamnă a modifica forțele care acționează asupra noastră”⁴. Dar dacă aceste forțe implică mai mult decât ceea ce putem realiza, „nu avem, în general, altă soluție decât fie de a găsi o altă modalitate de a trăi – cât mai puțin rău cu putință – în același context (adaptare minimală), fie de a schimba contextul (fugă),

2 Alexandru Mușina, *Poeme alese 1975-2000*, Brașov, Editura Aula, 2003, p. 7.

3 *Ibidem*.

4 Bernard Lahire, *Omul plural. Către o sociologie psihologică*, traducere și prefață de Elisabeta Stănciulescu, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 73.

fie de a-l transforma radical pentru a-l face mai ușor de trăit (reformă sau revoluție)⁵.

Putem identifica similitudini între Alexandru Mușina și Florin Iaru, dar nu recuperăm decât imagini parțiale ale reflexivității lor: astfel, debutul editorial al amândurora se face în antologii diferite, în anul 1982: Florin Iaru, alături de Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei și Ion Stratan, în *Aer cu diamante*⁶, și Alexandru Mușina, în *Cinci*⁷, împreună cu Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter și Mariana Marin. La amândoi, contextul joacă un rol important, „iar scrisul îndeplinește o funcție evidentă de reasigurare în fața unei stări de relativă tensiune”⁸. Dacă Al. Mușina restituie o realitate hibridă, divizată, în care se oglindește autarhic un eu depersonalizat, multiplu, hiperemic, aleatoriu⁹, pe Florin Iaru îl interesează să scrie „o poezie mai umană”: „Să scriu, ah, să scriu o poezie mai umană / din disperări fără sens, din absențe eterne, / să fac: o sete o sticlă a apuca a stoarce la gură a duce o cană / până când realitatea tipă «destul» dintre perne...”¹⁰.

Nicolae Manolescu, în prefața volumului *Aer cu diamante*, consideră că „poezia lui [Iaru] îi este expresia acestei ingenuități calculate, în sensul că-și interiorizează atât de bine cultura, tehnica specifică, modelul, încât să le facă să pară natură, inventivitate liberă și originalitate deplină. Iaru are o eleganță discretă a sentimentului care nu doar farmecă, dar și garantează de adâncimea lui. În ciuda unei aparente stabilități interioare, este un mare vulnerabil”¹¹. Dar ceea ce pare să-i scape lui Manolescu este performanța spontană a versurilor lui Iaru, chiar dacă pregătirea în scris permite distanțarea

față de context, ameliorarea discursului. În schimb, prefața la *Cinci* dezvăluie perspectiva duală, precaută, a lui N. Manolescu față de poezia lui Al. Mușina. Volubilitatea se transformă în distanță critică: „despre Alexandru Mușina mi-a vorbit prima oară Alexandru Ivasiuc, acum vreo șase ani, când l-a auzit la o întâlnire cu studenții facultății; are cap teoretic, mi-a spus atunci regretatul meu prieten. Poezia lui, inteligență și ascuțită, s-a conturat treptat, din tatonări răbdătoare. Spontaneitatea ei aparentă e laborioasă, vioiciunea, studiată [...]. Pasiunea ideilor îi caracterizează toate articolele: autorul e un analist al fenomenelor culturale, căruia îi place să demonteze mecanisme și să observe funcționari. Ivasiuc l-a intuit bine”¹².

Reflecția asupra acțiunii nu este gândită decât „din perspectiva crizei automatismelor, a obișnuințelor sau a rutinei”, presupunând o distanță de receptare și de situare. Aluziile lui Mușina formează rețele de fire care comunică și funcționează cu siguranța automată a unui instinct care nu poate fi decodat până la capăt: „Cel care mânca salam la colțul străzii / străjuț de un câine albastru, îmi zise: «Fii atent, câinele tău e pe cale să năpârlească / Și pielea i se străvede albastră foarte»”¹³. Dintr-o dată, aerul poeziei îngheață, iar cuvintele descriu dimensiunea lustrală a actului inițiativ. Bacanale incerte, ditirambi șovăitori ies din „aerul blând” al poeziei și sărbătoresc: „Aerul poeziei e blând / Acțiunea ei începe primăvara: se deschid / Câteva ferestre și ies fecioare și arlechini, se aude / Un sunet îndepărtat de corn. // Sărbătoarea poate porni: cu inorogi, prapuri roșii și mandoline, / Cu priviri și

5 *Ibidem*.

6 Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, *Aer cu diamante*, prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura Litera, 1982.

7 Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Alexandru Mușina, *Cinci*, prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura Litera, 1982.

8 Bernard Lahire, *op. cit.*, p. 137.

9 Atribute pe care Alexandru Mușina i le conferă „eului” în volumul *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, Editura Cartier, 1997.

10 Florin Iaru, poemul „Fiara de mătase”, în *Aer cu diamante*, p. 51.

11 Prefață Nicolae Manolescu, „Bilete de papagal”, *Aer cu diamante*, București, Editura Litera, 1982, p. 6.

12 Prefață Nicolae Manolescu, „Bilete de papagal, seria a doua”, *Cinci*, București, Editura Litera, 1982, p. 5.

13 Alexandru Mușina, poemul „Întâmplare II”, din *Poeme alese 1975 - 2000*, Brașov, Editura Aula, 2003, p. 11.

semne tainice. Dacă ziua e lungă, / Vom vedea o vânătoare de mistreți. Dacă nu, / În amurg vom schimba inele și jurăminte [...] / Aerul poeziei e blând. Cândva / Și noi am locuit acolo și am cântat¹⁴. Ambiguitatea versurilor creează dificultăți de decodare, dar ceea ce ne interesează cu adevărat sunt strategiile, practicile, reprezentările, ajustările, coerența și mai puțin „acțiunea potrivită”. Florin Iaru abordează poezia din perspectiva unității ei: „în panica unui sfârșit de emoție / se pierde numele celor ce ți-au umblat la creier. / Dar anul acesta se scrie cu noi realizări peste anul trecut¹⁵”.

În poezia optzeciștilor fuzionează aluziile, parodia, ironia metatextuală, falsa pudibonderie, inteligența lingvistică, pentru a restitui texte criptate. Dar nu se ajunge, la niciunul dintre acești poeți, la texte cu cifru, ale căror „șopârle” să trăiască doar în interiorul textelor, fără posibilitatea de a recupera apoi sensul inițial. Nici nu sunt măcar texte esopice, deși Esop postmodern ar surâde el însuși la aluziile pe care poezia le conține și le arată indecis: „A fost poet zgomotos al mahalalei, / Urla prietenilor de soiuri diverse / Despre libertate, despre scris, / Că nu vrea să fie poet de curte, laureat, / Și că simte / Cum pana i se frânge sub tiranie [...] / A fost mândria mahalalei, / Cu chica lui cânepie, cu ochii albaștri, / Puțin miopi, cum urla / Despre poezie și libertățile creatoare¹⁶. „Poetul de curte” este imaginea derizorie, opusă poetului șontorog, visător, „bolnav de gălbinare, cu privirea zăpăucă”, naiv, care „inventează lumi de citoplasmă” și „introduce în univers / Lumi obosite, lumi proaspete, lumi nelămurite¹⁷. Există și la Florin Iaru un „poet aulic”, „cu ochii deschiși”, dar incapabil să-și configureze prezentul, forțat fiind să trăiască în trecut: „aș fi învățat să fiu orb. / Am iubit pentru că am văzut. / M-am străduit să fiu surd. / Încă am urechi folositoare. / Torționar aș fi fost urcând pe la Baab-el-Mandeb / treptele

schingiutorilor. / Politică aș fi făcut / vis-a-vis de Caliopi și California¹⁸”.

Un alt exemplu de aluzie politică, istoricizată este ilustrat prin versurile: „Frau Ziege a spus: «Draaagi co-legi, / Treeebuie să fiihim conștiin-ciooși. Să nhe / Fha-cem datoriiiiia. Ieu îmi daaau / Tooathă si-liința să ne-ahfirmăăm și nooi, / Că zoohona noas-tră și hia a dat / Hoooameni de valo-hoare, chiahrr aici / Printre noooi...» // Frau Fuchs a spus: «Dadadatoarași / Trebuie să-neintegrămsă participăm / Cașasecere! Peminenumăplătește nimeni / Pentrumuncapecareodepun dafacfacfac și / Zicziczic și euaud și rădemșinunegândim / La prestigiu, eodatorieoobligație să nu / In-ter-pre-tăm să najungemlabani căatunci...» // Kermit a spus: «Uare nu înțelegeți? Uare / Trebuie să vuorbim și ualtfel, uuadminis- / Trativ, că eu nu vreau doar de sus se / Ceare și e uobliguator că nu discutăm că nu / Suntem la sindicat și chiuar duacă am fi / Și-acuolo-s lucruri uobliguatorii și...» // Luptătorul a spus: «Trebuie să-mi fac / Autocritica că nici eu da' sunt unii tovarăși / Că munca care a fos tnu se mai poate da' / Un progres se vede că tovarășu' mă angajează / Să fac totul să discut să mobilizez că / Foarte bine a zis da' nici noi că știm cu / Foarte bine a zis da' nici noi că știm cu / Toții...»¹⁹. Antinomiile regimului comunist devin creuzetul unor ironii crunte. Limba de lemn, așa cum este teoretizată de Françoise Thom, presupune folosirea masivă a substantivelor care nu indică decât noțiuni abstracte și repetarea acestora prin sinonime parțiale, alături de construcții verbale și impersonale, structuri comparative și, mai ales, utilizarea modului imperativ, prin delimitarea categorică, maniheistă, față de alte popoare. Folosirea deicticelor în sens absolut are ca efect anularea lor: „acum” înseamnă „în epoca noastră”, „măine” e sinonim cu „în viitor”. Totodată, „pronumele «eu» a dispărut practic, cu excepția

14 Alexandru Mușina, „Aerul poeziei e blând”, din grupajul „La vie en prose”, *op. cit.*, p. 28.

15 Florin Iaru, „Moarte luminată ca ziua”, în *Aer cu diamante*, p. 63.

16 Alexandru Mușina, „O apocrifă a lui Kavafis”, în *op. cit.*, p. 32.

17 Alexandru Mușina, „Hildeblad, șontorogul. Epigrafi”, în *op. cit.*, p. 33.

18 Florin Iaru, „Cu ochii deschiși”, în *Aer cu diamante*, p. 66.

19 Alexandru Mușina, „Munca”, în *op. cit.*, p. 74-75.

discursurilor deosebit de solemne; pronumele la persoana a doua nu apare niciodată. În schimb, «noi» este invocat aproape la fiecare rând, dar trimite întotdeauna la același referent; el desemnează unitatea poporului, a partidului și a guvernului. «Noi» din discursul de lemn nu apare în funcția de deictic: el este aici pentru a se opune, implicit sau explicit, pronumelui «ei», care stigmatizează forțele reacțiunii; este simetric cu acesta din urmă²⁰. Dar Mușina, conștient de aceste mecanisme ale limbii de lemn, le reorientează, făcându-le disponibile prin aluzii, mai ales că vocabularul limbii de lemn nu e deloc străin cuiva care a trăit între limitele lingvistice ale acestuia. Fiind vorba mereu de pace și progres, realul se camuflează, devine inert, iar alternativa este realitatea de hârtie, *mimesisul* livresc. Într-un alt sens, în „De-a wați ascunselea”, Florin Iaru propune o altă citire a poeziei, deplasând sensul imediat, al „crizei” energetice, societale, spre o criză a referințelor, a locurilor comune: „Criza energiei a alungat bulevardul 1 Mai / la periferie. / (N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri) / Mașina 34, înhămată la șoferi singuratici, își câștigă existența”. Efectul întârzie să apară, aluzia integrează structuri virtuale, reciclate dintr-un prezent conflictual, intensificator. Aluziile devin treptat mărci clare ale artificialului discursiv. În celebrul poem „Budila Express”, Alexandru Mușina va exercita presiunea cuvintelor asupra propriei sale

realități: „Atunci au năvălit, izbucnit, explodat: / Fofilatorii și pubelatorii pontatorii și antemergătorii [...] / Coafezele și dormezele brodeuzele și vibromaseuzele / Liniștitorii și concasorii filonaniștii / Verballi și funcționarii municipali contribuabili / Și subcontabilii vacile domnului și seminariștii ac / Tiviștii și pasiviștii”²². La final de vers, fără cratimă, „activiștii” se opun „pasiviștilor”, așa cum seria de substantive masculine „fofilatorii și pubelatorii pontatorii și antemergătorii” se opune seriei de substantive feminine „coafezele și dormezele brodeuzele și vibromaseuzele”. Subtil, discursul poetic se pliază pe o sensibilitate deja formată, iar mărcile lirice funcționează ca declanșatori pentru experiențe imediate, recuperabile din exterior. Contextul își reclamă importanța, impunându-și, totodată, legile de funcționare.

În *Studia Politica*, Ion Cosmovici²³ observă că mecanismul de revelare a aluziilor funcționează pe mai multe paliere, constrângându-i astfel, pe optzeciști să renunțe la „limba de lemn” în favoarea unui discurs metaforic și reflexiv. În altă ordine de idei, ne putem întreba, așa cum o face Alexandra Ionescu, în ce măsură „comunismul a reprezentat pentru societatea românească o experiență politică, socială și economică suportată, dar neasumată, în ce fel ea poate fi convertită într-o experiență a libertății politice? În ce fel supunerea – voluntară sau involuntară – poate da naștere unui spațiu

20 Françoise Thom, *Limba de lemn*, traducere de Mona Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, București, 1993, p. 43.

21 Florin Iaru, „De-a wați ascunselea”, în *Aer cu diamante*, p. 57.

22 Alexandru Mușina, poemul „Budila-Express” în *Cinci*.

23 Ion Cosmovici, „Le texte qui résiste. Paradoxes de l’existence du postmodernisme littéraire dans la Roumanie communiste des années ’80”, în *Studia Politica*, nr. 3, 2006: „Dans le contexte d’un régime totalitaire et donc de la censure aussi, il faut donc retrouver la signification d’une poésie qui se déclare engagée, sans accepter un lien symbolique avec le pouvoir, mais sans le critiquer également. La signification d’une prose aussi qui s’emploie à décrire de manière cynique les détails normalement cachés par la propagande, et qui s’emploie à briser le canon établi de l’écriture pour retrouver le simple plaisir de l’écriture. Quelle est la signification politique de tous ces expérimentations originaux et insolites?”

On verra comment une manière ciblée de faire une résistance par la culture se construit progressivement : la résistance “dans” la culture totalitaire, qui se fait par le texte lui-même. Ce type de texte ne comporte pas un discours repérable pour le pouvoir, c’est une culture qui ne regarde que l’individu lui-même dans son propre rapport à la culture totalitaire, et lui apprend *un exercice de pensée salvateur : une forme de psalmodie située au niveau de l’architecture interne des textes*, et qui, fréquentée et répétée, a comme simple effet de bloquer l’installation du langage de bois et la fixation de la pensée”.

24 Alexandra Ionescu, „Românii, între putere și politică”, în Daniel Barbu (coord.), *Firea românilor*, ediția a II-a, București, Editura Nemira, 2004, p. 182.

al libertății și al responsabilității?”²⁴. Politicul presupune mecanisme de schimb și de derută, iar înghețarea funcției politice a avut ca efect eliminarea totală a responsabilității semantice. În textele autoreferențiale, parodicul intră în combinație cu pastișa, cu aluzia culturală, cu hibridarea stilistică și ia frecvent forma autoparodiei. Recontextualizarea îmbină, treptat, „triumful individualismului” și criza limbajului, devenind o față a unei realități doar pe jumătate asumate. În *Eseu asupra poeziei moderne*, Mușina va identifica mai multe ipostaze ale eului, fiecare având rolul său perturbator, angoasant, dar ciclic în evoluția literaturii: eul multiplu, eul impersonal, eul proiectant, eul hiperemic, eul aleatoriu, eul prezenteizant, eul obiectualizat, eul subconștient, eul empiric, eul individualizant, culturalizarea eului²⁵. Literatura, asemenea istoriei, riscă să rămână în muzeu, să condenseze existențe efemere, simple urme ale trecerii epocilor.

Aluziile se întretes în discursurile postmodernilor și, „eliberată de academisme și rețineri de tot felul (inclusiv lexicale) în urma nesfârșitelor revoluții poetice ale începutului de secol, cu o nouă conștiință de sine, cu o perfectă stăpânire a limbajului, a expresiei, poezia postbelică se apropie de viața noastră cea de toate zilele. Poeții redescoperă valoarea propriei biografii, a micilor întâmplări cotidiene, a sentimentelor nesofisticate, a senzațiilor «nemediate», «privirii» directe”²⁶. Pledând pentru o poezie a cotidianului, Mușina constată că „poezie a cotidianului înseamnă, în același timp, și «poezia» din cotidian, miraculosul ascuns în banalitatea vieții de zi cu zi”²⁷. Însă modelul lui Florin Iaru se supune unei „tehnologii de fabricație, normată prin felurite sisteme de valori”²⁸, un model care se revendică din răsul caragialesc, ironic, fals salvator.

Prin urmare, aluziile politice din poezia

optzeciștilor devin oglinda asumării unui discurs liric deloc inofensiv, cât defensiv și recurent, catalogat mai degrabă ca „rezistență prin cultură” și mai puțin drept „o cultură de rezistență”.

Bibliografie:

- Alexandru Mușina, *Poeme alese 1975-2000*, Brașov, Editura Aula, 2003.
- Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, *Aer cu diamante*, prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura Litera, 1982.
- Romulus Bucur, Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Alexandru Mușina, *Cinci*, prefață de Nicolae Manolescu, București, Editura Litera, 1982.
- Daniel Barbu (coord.), *Firea românilor*, București, Editura Nemira, 2004.
- Ion Cosmovici, „Le texte qui résiste. Paradoxes de l’existence du postmodernisme littéraire dans la Roumanie communiste des années ’80”, în *Studia Politica*, nr. 3, 2006.
- Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația ’80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999.
- Bernard Lahire, *Omul plural. Către o sociologie psihologică*, traducere și prefață de Elisabeta Stănciulescu, Iași, Editura Polirom, 2000.
- Mihaela Mancaș, Angela Bidu-Vrănceanu, Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Gabriela Pană Dindelegan, *Dicționar de științe ale limbii*, București, Editura Nemira, 2001.
- Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, Editura Cartier, 1997.
- Françoise Thom, *Limba de lemn*, traducere de Mona Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, București, 1993.

25 Alexandru Mușina, *Eseu asupra poeziei moderne*, Chișinău, Editura Cartier, 1997.

26 Alexandru Mușina, „Poezia – o șansă...”, în *Astra*, nr. 1, 1982, apud Gheorghe Crăciun, *Competiția continuă. Generația ’80 în texte teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1999, p. 169.

27 Alexandru Mușina, „Poezia cotidianului”, în *Astra*, nr. 4, 1981, apud Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 167.

28 Florin Iaru, „Modelul Caragiale”, în *Caiete critice*, nr. 3-4, 1983, apud Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 159.

Iuliana
BARNA

Portretul unui scriitor în peisaj marin

Abstract

Virgil Tănase's first novel, which appeared in France with the title "Portrait d'homme ? la faux dans un paysage marin", represents an epic exercise, similar with the New French Novel. Its structure does not include any dialogues, because is a sort of retrospection made by the narrator, who is also the principal character. The voice who tells the plot is anonymous; acting like no one would see him. The protagonist has no real perception about the world. He is involved into oneiric memories.
Keywords: Virgil Tănase, "Portrait d'homme ? la faux dans un paysage marin", oneiric obsession, New French Novel, epic exercise.

Cel dintâi roman al lui Virgil Tănase, scris în limba franceză și publicat în 1976 la editura Flammarion din Paris, este *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin*. *Portret de om cosind în peisaj marin*¹ declanșează o primă reacție în rândul criticii literare pariziene. Înezestrat cu originalitate și viziune, autorul părăsește „pășunile alpine din Carpați” și publică în Franța un text sur-

prinzător. Iată cum este receptat tânărul scriitor pe atunci, Virgil Tănase: „Il y tente, ni plus ni moins, de réconcilier Breton avec Valéry dans le superbe récit d'un périple autour d'une ville mystérieuse, enneigée. Il demeure de ce texte insolite, dépourvu de signification politique ou idéologique, où Eros et Thanatos se retrouvent au bout du chemin, le discours incantatoire et magique d'un poète. Un vrai”.²

Întrebat de ce primul roman apare în traducere franceză înainte să fie editat în românește, Virgil Tănase arată că a împărțit soarta scriitorului interzis, întrucât simțea că aparține curentului literar al anilor '66 - '70 numit onirism, mișcare care la acea vreme a înspăimântat autoritățile din România. Faptul va determina *punerea sub vizorul comisiei de cenzură a întregii sale activități literar – artistice*.

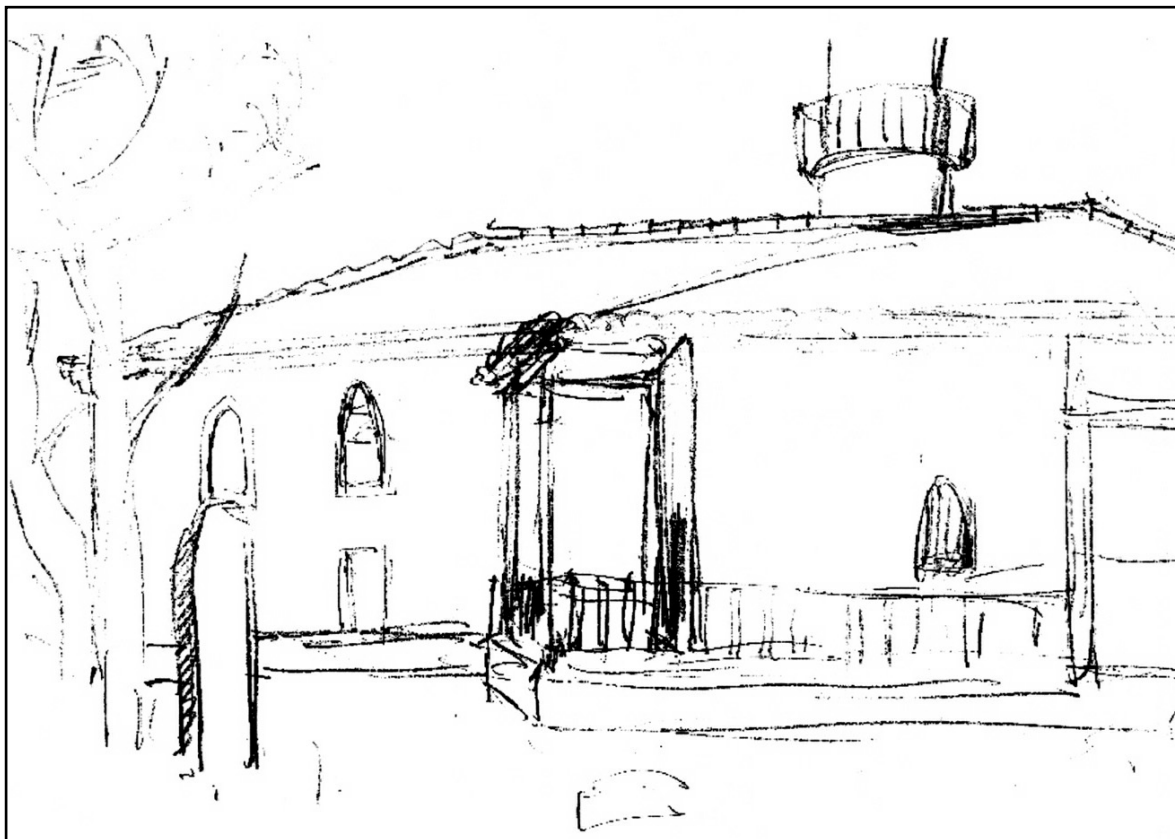
Încercând să contureze onirismul literar românesc, Tănase îl percepe ca pe un loc special unde sunt grupate opere aparținând literaturii verosimilului și a neverosimilului. Pentru autor visul ține de simbolic, de sugestiv. Imaginile de vis trimit la altceva, sunt semnul unui altceva, în timp ce realitatea nudă există pentru ea însăși. Literatura onirică afișează cu ostentație transparența ei proprie. „Acest curent poate fi definit drept efortul unui grup de scriitori de a răspunde la șiretlicul *bunului sens realist*”.³

Despre *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin* aflăm că e o poveste deosebită, misterioasă, „care vine și se duce” („Journal de Genève”, 29 ianuarie 1977), care se pierde între vis, amintirile memoriei și realitate. Romanul tratează tema reîntoarcerii: *un om se întoarce la casa sa, într-o zi de iarnă, într-un mic oraș acoperit de zăpadă, unde îl așteaptă soția sa. O altă interpretare ne dezoăluie povestea unui luptător care revine la casa sa, plin de amintiri de război și de viziuni*

1 Titlul cărții apare tradus în limba română de Patrice Bollon, în articolul *Un latin balcanic* în "Caiete critice", nr. 1 (207), 2005.

2 Cf. *L'apocalypse de Virgil Tanase. Une descente onirique aux enfers d'un adolescent roumain ordinaire*, publicat în cotidianul francez „Le Monde”, din 22 iunie 1984. (Încearcă nici mai mult nici mai puțin, să-i împace pe Breton și Valéry într-o superbă poveste a unui periplu într-un oraș misterios, acoperit cu zăpadă. Din acest text neobișnuit, lipsit de semnificații ideologice sau politice, unde Eros și Thanatos se regăsesc la capătul drumului, rămâne discursul încântător și magic a unui poet.)

3 Textul integral poate fi citit în periodicul francez „Les nouvelles littéraires”, din 21 octombrie, 1976, pp. 4-5.



care reflectă chipul soției sale. Sau toată povestea se ascunde în memoria pierdută într-un timp mereu distrus. Evident, ca orice text poetic modern, dificil de asimilat, nu poate fi „rezumat” sau parafrizat în mod relevant.

Pe măsură ce ne infiltrăm în spațiul romanului descoperim elemente de subtilitate combinate cu iscusința unui bijutier al literaturii. Conștiința devine asemenea unui cinematograf, în care rulează o multitudine de filme și imagini, pe care ochiul le parcurge uneori fără înțeles.

Pornind de la locuri și obiecte reale sau de la amintiri (*gara, orologiul, ceața, crimele de război etc. – elemente recurente ale romanului*), prozatorul dă naștere în scrierea sa unor semne și simboluri, redacte sub forma unor detalii, care nu sunt niciodată gratuite pentru că urmăresc o logică internă. Totul rezidă în formă, în firul poveștii, dominată de o permanentă tensiune și de o frumusețe rară numită transparență. Ca într-o piesă de teatru, cu aranjamente regizorale moderne, și în același timp supuse simplității, acțiunea romanului debutează într-un mod aparte: într-o dimineață mohorâtă și umedă,

peronul unei gări pustii acoperit de o ceață deasă și de întuneric, găzduiește un soldat întors din război. Odată pătruns în noul oraș, bărbatul realizează că locul în care se găsește, îi este aparent necunoscut. Aici, pe tărâmul acesta straniu, locuiește soția sa Sonia.

Personajul principal rămâne pentru cititor un mister. El nu are nume și nu dorește decât să-și restabilească universul confortabil, de care a fost privat în timpul războiului: o casă cu foc în sobă, o baie fierbinte și un săpun care să facă spumă cu adevărat. „Așteptam să intru să mă bărbieresc la căldură, și să fac o baie. Este atât de bine atunci când ești înfrigorat de mult timp, când îți este foarte frig, să-ți faci o baie, să te scufunzi în apă caldă, să te săpunești cu un săpun adevărat, să frezi corpul cu un burete care face spumă, munți de clăbuc parfumat, care tremură pe piept, și deoarece se pune la un loc, clăbucul se dizolvă pârâind scurt în contact cu apa”. (p. 13)

Călătoria către locuința femeii, se transformă într-o aventură neobișnuită cu ele-

mente reale și halucinante: după ce străbate mai bine de jumătate de oraș, i se pare că în pustietatea aceea vede un om, care în următoarea clipă dispăre, deși drumul e liber și nepopulat. Să fi avut parte de o nălucire? Mai târziu poposește într-un local, unde este întâmpinat de un bătrân politicos care aprinde focul în sobă și îi oferă un ceai cu mult rom. De aici, află cu exactitate traseul care duce la strada Dr. Jean - Mycènes, nr. 16, unde în sfârșit îți va vedea soția. E vis sau aievea ? Soldatul are picioarele înghețate și aproape că nu le mai simte din cauza zăpezii care intrase în cizmele lui rupte. Această senzație familiară, aparținea trecutului, era de fapt ceea ce trăise în război.

Ajunge cu greu la casa Soniei, întrucât toate plăcuțele erau acoperite cu zăpadă. Aici este întâmpinat de o femeie îmbrăcată într-o rochie albastră de plajă, care pare să-și fi păstrat tinerețea. Apropiindu-se de ea, soldatul vede un trup ce trădează o altă vârstă, o altă realitate:

„Cei câțiva ani au îmbătrânit-o pe Sonia! Ea poartă un capot mov închis, în mod vizibil prea subțire pentru frigul acesta, ea îl strânge în jurul taliei cu o mână obosită, îmbătrânită de asemenea, o mână zbârcită și mai uscată decât odinioară. Cu cealaltă, ea îmi luă pumnul și mă conduse ca pe un copil - după ce mi-am scos haina și căciula de lână și am pus servieta în spatele ușii -, în mijlocul camerei unde ea mă așează la o masă. Nu era nicidecum prea cald, dar nici frig: se simte că focul este aprins din când în când și că ușa dublă care dă în grădină nu se închide prea bine.” (p. 25)

Sonia locuia singură, deoarece copiii trăiau în Transilvania la părinții ei, astfel fiind feriți de ororile războiului. Sonia pregătește focul pentru a încălzi încăperea și un ceai pentru soțul ei. Atenția bărbatului se îndreaptă către un ceas foarte vechi, care deschide imaginea trecutului apropiat: peronul gării era invadat de niște păsări necrofage care dădeau târcoale unor leșuri. Apoi amintirea pătrunde într-un alt trecut, în alt spațiu, cel al desfășurării războiului, unde nevoia de a supraviețui îi *constrânge pe soldați să-și mănânce proprii cai*. Oniric, macabru și totuși, lucid în mintea eroului. Deși, la

început acest soldat anonim se aventurează în necunoscut, treptat vom descoperi că noul univers invadat, îi devine familiar. Practic romanul este construit în spații temporale suprapuse: la început acțiunea romanului se desfășoară la timpul prezent, timp în care sunt dezvăluite câteva întâmplări ciudate care au loc în orașul Noren, locul unde se află soția sa; apoi, la scurt timp, o altă lume, cea a războiului, intensifică imaginea dureroasă care face parte din trecutul apropiat și care este suprapusă imediat de alt timp aparținând unui trecut mult mai îndepărtat în care este descrisă povestea de dragoste trăită de doi tineri pe o plajă. Aparent totul pare haotic în mintea cititorului.

Elementul comun al acestor planuri narrative este un ceas cu un cadran spart, care pare să însoțească pretutindeni eroul anonim, pe front, în gară, acasă la Sonia, devenit astfel un fel de companion prevestitor, fapt ce amintește de romanul lui Proust unde timpul este un fel de *suprapersonaj*, fiind pretextul și finalitatea aventurii epice: "Tout est très, très silencieux. Hormis l'horloge, la grande horloge dont le verre renvoie mon image, mais de l'autre côté semble-t-il, dans la gaine de bois sombre, au-delà même du cadran blanc, légèrement étirée toute-fois et, si l'on peut dire, penchée par la sphéricité du verre. Au fond, dans mon dos, un grand escalier de bois prenant appui sur les deux murs mène aux chambres du premier. Sous l'escalier, quelques marches descendent, apparemment à la cuisine, où Sonia est allée préparer du thé, je l'entends remuer la vaisselle, faire couler l'eau, allumer le feu. Assis sur ma chaise en plein dans la neige, un peu plus tard, quand je me penchai et collai le front contre la vitre, il fit de même, de l'autre côté, resté seul là-bas sur le quai, où l'aiguille de l'horloge est immobilisée sur six heures, à moins qu'elle ne tourne, mais alors imperceptiblement, tandis que le grand balancier noir à disque doré poursuit son va-et-vient sous le cadran, passe sur moi, me lèche et seul demeure ensuite le cadran blanc et rond où l'été poussent des fleurs..."

Finalul, apropiat celui din alt roman (*Apocalipsa unui adolescent de familie*), este

relevant în mod surprinzător printr-un deznodământ intempestiv: Sonia își ucide soțul cu o sabie și apoi rămâne culcată în balta de sânge devenită acum o mare de alge verzi sau altfel spus, Sonia este „omul cu coasa” menționat în titlul.

Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin se întemeiază pe motivul obsesiv al căutării și al imposibilității de a atinge o țință imprecisă. „Formula romanului este aceea de monolog incontinent, în rama căruia sunt aglomerate de-a valma imagini banale din viața cotidiană, peisaje marine sau scene de război. Lumea conturată de prozator este îndeobște o lume a disoluției, în care banalul capătă înfățișări monstruoase”⁴

Privită în profunzime, literatura lui Virgil Tănase este cu adevărat „onirică”, dar analoagă unei realități. Cei inițiați în scriitura sa, remarcă o arhitectură aparte, poetică și tulburătoare totodată, care se înalță peste varietatea procedeelelor stilistice. „Un livre à demander comme une horlogerie subtile”⁵, iată percepția criticii literare franceze.

Într-adevăr, înzestrat cu un penetrant spirit de observație, scriitorul redă prin ochii naratorului, veridicitatea lumii sale, realizând o construcție literară bine asamblată, conturbată din când în când de o serie de scene halucinante, devenite convertiri ale realității.

Textul, reprezintă un (prim) exercițiu epic în maniera *noului roman francez*, cu o structură epică lipsită de dialoguri, fiind o retrospecție a personajului narator (cu rol dublu: autodiegetic, dar și actant), care devine și martor, în calitate de atent și fin observator al lumii narate. Secvențele sunt proiectate prin alternanța persoanei I cu

persoana a III-a: „Eu m-am înclinat și am lipit fruntea de geam; el făcu același lucru, de partea cealaltă, rămas singur acolo, pe peron, oprit înaintea coșului alb înconjurat de cifre...” (p. 8); „El a rămas acolo o clipă, ceva timp, aproape de felinar sau de stâlp, apoi a plecat iarăși, probabil nu se gândea la nimic”... „Cu toate că poteca continua pe partea cealaltă a șoselei, am abandonat-o, preferând să-mi continui drumul pe trotuar, în speranța de a găsi pe cineva care să-mi spună pe unde să o iau, în afară de asta voi putea să mă uit pe indicatoarele smălțuite care trebuiau, la colțul fiecărei străzi, indicând numele. (pp. 14-15)

Această privire în trecut, se derulează în chip obsesiv și ireal în subconștientul personajului narator, dominat de o stare agonică. Asistăm de fapt, la un spectacol oniric pus în scenă de regizorul - romancier Virgil Tănase, și jucată cât se poate de firesc de un singur actant, celelalte prezențe narative fiind tranzitorii și aproape ireale. Este o literatură construită cu rigla și compasul, cu o arhitectură scriitoricească complicată, dar cu aranjamente picturale și muzicale menite să impresioneze cititorul.

Perspectiva *noului roman* o are și jurnalistul francez Patrice Bollon, atunci când cercetează tehnicile epice practicate de Virgil Tănase în primul său text inedit din punct de vedere al scrierii, *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin* (în traducere *Portret de om cosind în peisaj marin*), scris într-o libertate totală față de normele clasicizate, dar care nu urma moda, ci o necesitate interioară. Vorbim „mai întâi de destructurarea narațiunii. Apoi o construcție după pilda păpușilor rusești: o povestire inclusă într-o

4 Virgil Tănase, *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin*, Editura Flammarion, 1976, p. 25-26, (Este foarte, foarte liniște. În afară de ceas, un ceas mare în care oglinda reflectă imaginea mea, dar mi se pare că în partea cealaltă, în tocul lemnului, închis, dincolo de cadranul alb, totuși lejer întins, dacă o zicem, înclinat către sfericitatea oglinzii. În fund, în spatele meu, o scară mare din lemn sprijinindu-se pe doi pereți care duc spre camerele primului etaj. Sub scară, coborând câteva trepte, aparent duc la bucătărie, unde Sonia s-a dus să pregătească ceaiul, o aud umblând la veselă, făcând să curgă o apă, să aprindă un foc. Așezat pe scaun în zăpadă, puțin mai târziu, când m-am înclinat și am lipit fruntea de geam, el făcu la fel, de partea cealaltă, rămas singur acolo pe peron, unde limba ceasului stătuse la orele șase, mai puțin că nu îl întoarcem, dar atunci în mod imperceptibil, în timp ce marele balansoar negru cu discul aurit, urmări un dute-vino sub cadran, trece peste mine, mă atinge ușor și întârzie în fața cadranului alb și rotund unde vara sunt plantate flori....) T.N.

5 Cf articolul publicat de Nicolae Oprea, în *Dicționarul Scriitorilor Români*, Editura Albatros, București, 2002, p.510.

altă povestire, ea însăși cuprinsă într-o alta și așa mai departe, cititorul căzând dintr-una într-alta cu o asemenea constanță și cu o asemenea viteză încât ai senzația unei adâncimi vertiginoase.”⁶

Minuția descrierii insistentă până la obsesie, fascinează și amplifică universul creat:

„...aceleași peisaje rusești reprezentate în prim plan, la stânga doi mesteceni unde nu vedeam decât trunchiurile argintate cu scoarță crăpată, apoi un râu peste care un pod numărând cel puțin opt perechi de stâlpi groși, mai precis piloni și pe balustrada formată din trunchiuri de copaci lungi și subțiri, în timp ce scrisul era imprimat pe partea superioară din caractere chirilice și încă câteva cearceafuri, perne de dormit, cești de cafea, două pahare mari de Braccart, de o înfloritură profundă, cu o deschidere a unui orificiu către roșu și a cărei cupă sonoră se oprea, pentru un moment, numai, într-un picior care se schimba în rozetă cu 16 brațe îndoite în timp ce 19 romburi bordând partea superioară, ultimele rămășițe ale unui serviciu de dulceață foarte vechi, apoi, un număr impresionant pudră, parfumuri, farduri, demachiant, diverse creme toate unite în sertarul unei toalete pe care a deschis-o relevând cele trei părți ale oglinzii și sprijinind lateral cele două și care, tot crescând policioara, am descoperit înlăuntrul ei, cu grijă aranjate, o mulțime de flacoane, tuburi, pensule, cutii divers colorate, perii, pământuri, roze asemănătoare cu două animale marine, în timp ce dedesubt, la dreapta ca și la stânga, două sertare montate pe glisieră, se deschideau din mijloc spre exterior, asemănătoare cu cvadrante tangente locului, unde erau fixate mânerle și cheile negre și mai ales acest asamblaj straniu, tăinuitor de atâtea filtre, fiind aplicat un lemn atât de prețios, îmi spunea ea, dar nu-și mai amintea numele, împreună cu încrustarea sidefului.” (p. 50-51)

Dar, ca în orice roman, pe măsură ce se pătrunde în spațiul epic făurit de creator

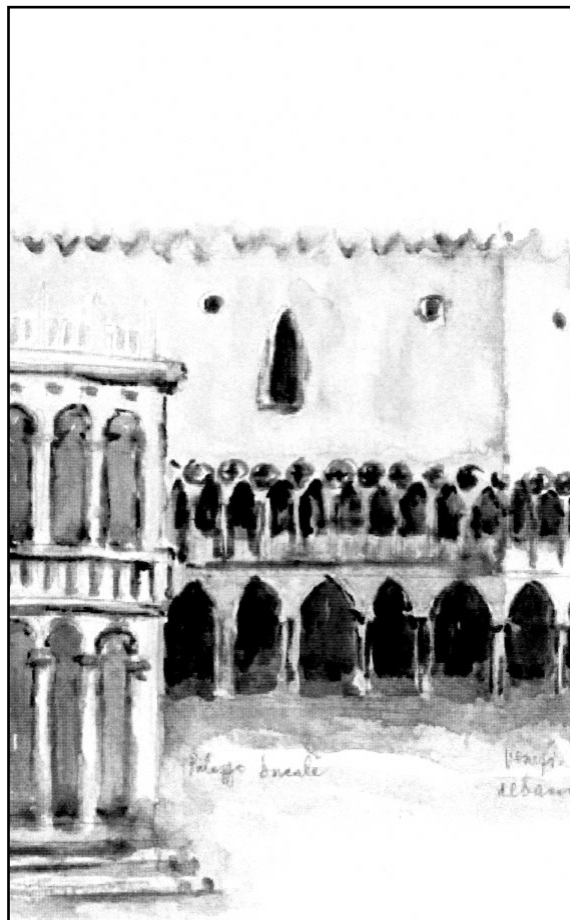
după bunul său plac, se observă că acesta nu se limitează doar la modelele narative oferite de *noul roman*. Astfel, în *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin* timpul narativ pare a fi, cum s-a afirmat mai înainte, cel al lui Proust din *À la recherche du temps perdu* ..., un timp reconstituit la nivelul memoriei involuntare, imprecis, cu momente din trecut și din prezent aflate într-o realitate egală, (de parcă ne lovim pur și simplu de un refuz al coerenței temporale). Aici, în acest timp, apare eroul povestirii cu dublu rol: narator al propriei experiențe (persoana I) și actant, protagonist al acțiunii. Acesta își re trăiește paradoxal propria viață în stare rememorativă, ireversibilă, semnalată prin *perfectul compus*, dar totodată, tinde să se implice adânc în actul povestirii, de parcă încă o trăiește, situație sugerată prin *imperfect și prezent*, încât cititorul dorind să pătrundă dincolo de ermetismul textului, se pierde într-un labirint temporal continuu, neidentificând nici o modalitate de a marca distanțarea dintre real și imaginar, dintre atunci și acum. „Aceasta datează de la începutul războiului, atunci când frontul a trecut pentru prima oară pe aici, nu exact pe aici, cu adevărat spus, dar aproximativ... Am înșfăcat doi bușteni mari, unul pe umărul drept celalalt pe stângul, și m-am infiltrat cu băgare de seama și eu pe lista oamenilor mai puțin încărcăți ca mine, alunecam la fiecare pas pe zăpada bătătorită, unde greutatea mea compromitea un pic precarul meu echilibru, dar îmi era mai puțin frig, deși obrajii îmi ardeau ca unui rac, astfel neputând avansa de câte ori vântul mă pâlmuia. Simt frigul, (mă simt rece)⁷... așa cum ți-am spus, când ridic capul, deasupra gâtului, ... ca o tăietura de cuțit...” (*Portrait d'homme*..., p. 104)

Alcătuirea labirintică a scrierii și un mic impuls analitic, îndeamnă la reflecție. Textul epic oferă lecturii povestea unui mit: întoarcerea lui Agamemnon, întoarcerea războinicului: „L' hiver. Un homme descend d' un train, sort d' une gare. Il

6 „Cartea poate fi dezmembrată precum o ceasornicărie fină”. („Journal de Genève”, 1977).

7 Patrice Bollon, *Un latin balcanic*, „Caiete critice”, Nr.1 (207), 2005, p.19.

revient de la guerre et se rend sa femme par les rues enneigées”⁸. Următorul pas, spre acest aspect se va îndrepta. Romanul este nimic mai mult decât un roman poetic, un monolog interior construit prin reluarea obsedantă a aceleași povestiri episodice, supusă unei interpretări diferite, urmând perspectiva memoriei și a visului. Analiza atentă nu va evidenția nicidecum umbra unei propuneri ideologice. Totuși, în multitudinea de colaje narative, romanul ne oferă într-un mod cât se poate de profund o viziune existențială asupra ceea ce înseamnă condiția umană. Insul e o piesă într-un joc al hazardului. În aparență, totul se petrece la întâmplare, imprevizibil; în realitate am putea afirma că există niște trasee prestabilite. Frapantă devine modalitatea de a surprinde realul din universul existenței ființiale, redând subtil anumite detalii, care vin să contureze imaginea dramatică a unui război nespus, dar trăit intens și profund de umanitate: „Il fait froid, vraiment froid. Ce serait pourtant supportable si mes pieds ne gelaient pas dans les chaussures minces et fendillées où la neige a pénétré par le haut, entre la chaussette et l’empeigne, a fondu, et je la sens à présent, eau glacée, imbiber la laine qui colle à ma peau. Je sais, maintenant je sais que bientôt chaque pas me sera douloureux, mais de cela aussi j’ai désormais l’habitude. En bas, le long de la route, qui monte plus doucement que mon sentier, je vois d’autres maisons démolies, je pense que cela date du début de la guerre, lorsque le front est passé par ici.”⁹ În Franța, „Journal de Genève”, conturează cel mai bine imaginea romanului¹⁰.



Într-o societate care voia să dea tuturor lucrurilor și faptelor semnificații precise, căutând chiar a le impune cu forța pentru că i se păreau evidente, lizibile „de la sine” – în acest sens suntem îndreptățiți să vorbim de „totalitarism” în sensul intelectual al cuvântului – o înverșunare atât de sistematică de a deconstrui (căci vorbim de o altă modalitate de a scrie) nu era oare semnul unei revolte radicale?

8 Je sens le froid.....quand je lève la tête....

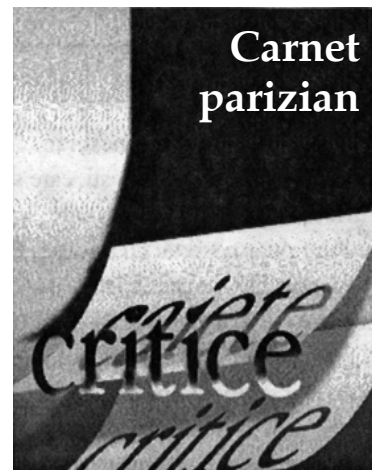
9 Virgil Tănase, *Portrait d’homme à la faux dans un paysage marin*, Edition Flammarion, 1976.

10 Virgil Tănase, *Portrait d’homme à la faux...*, p.13. (Este frig, într-adevăr frig. Era totuși suportabil dacă picioarele nu mi-au înghețat în pantofii subțiri și crăpați în care zăpada a intrat pe sus, între șosetă și căptușeala de la pantof, s-a topit, și simt acum apa înghețată impregnându-se în lână care mi se lipește de piele. Știu, acum știu că în curând fiecare pas mi se va părea dureros, dar de acum încolo mă obișnuiesc. În jos, în lungul șoselei pe care se urcă mai ușor decât pe cărare, văd alte case distruse, cred că asta este de la începutul războiului, deoarece frontul a fost pe aici.)

11 „Une douce nostalgie enveloppe ces contrées neigeuses dans lesquelles erre un promeneur condamné à n’ en jamais finir de chercher l’ impossible. Et une sorte de long adieu plane comme un déchirement souriant sur cette quête lancinante”. (O dulce nostalgie învăluie acele ținuturi înzăpezite în care rătăcește un om care se plimbă, condamnat să nu termine niciodată căutarea imposibilului. Și un fel de adio lung planează ca o sfâșiere, care zâmbește peste această căutare chinuitoare). *Un livre à demander comme une horlogerie subtile*, în „Journal de Genève”, 29 ianuarie 1977.

Virgil TĂNASE

O carte care nu-i exact de memorii



Abstract

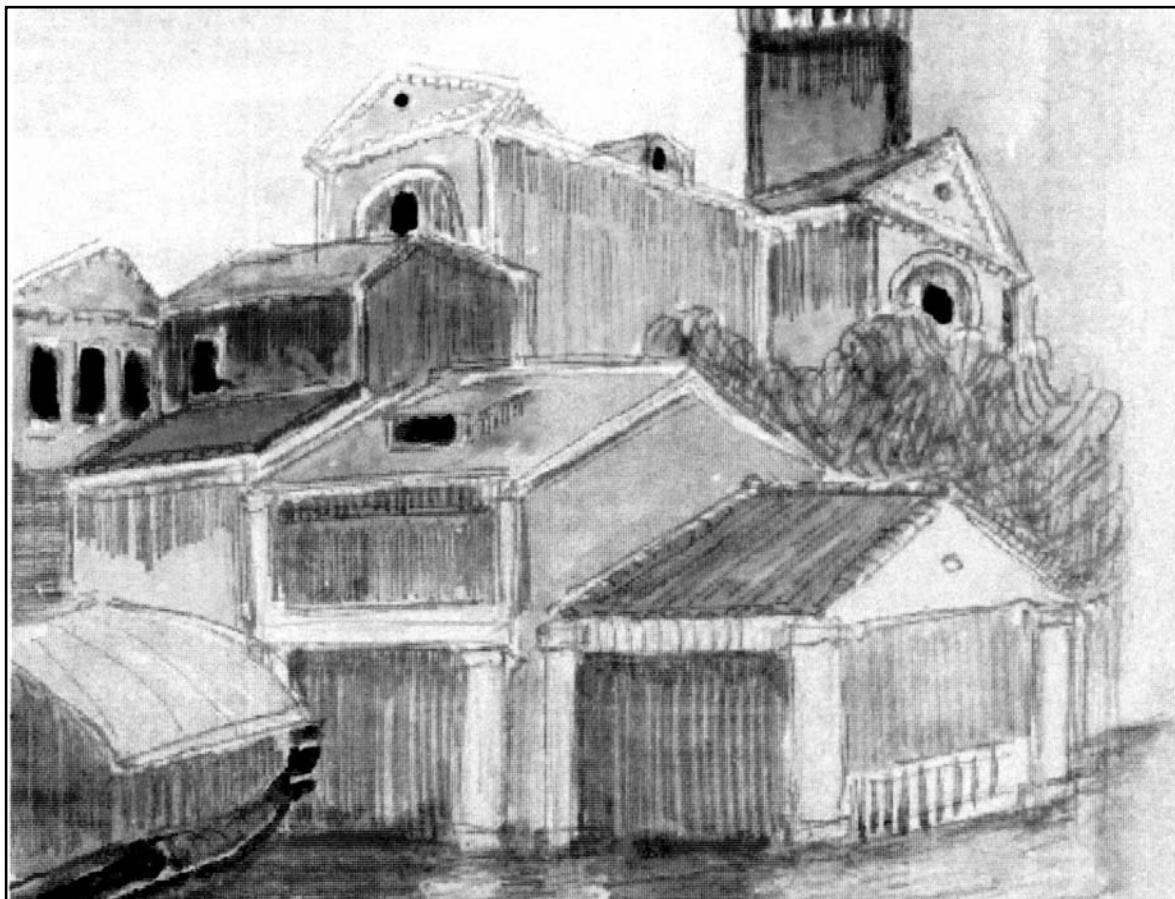
Au moment même où, en train de rédiger un livre avec des références autobiographiques, il en est au chapitre de son exclusion de l'Université en 1966, Virgil Tanase rencontre, dans une soirée littéraire, un de ceux qui, à l'époque, avait joué un rôle important dans le procès qu'on lui avait fait, notamment pour avoir osé prononcer le nom d'Emil Cioran, interdit alors. Il est surpris par la façon dont cet ancien personnage important du régime totalitaire, au lieu d'intégrer ses options d'autrefois dans l'édifice de sa vie, il les supprime tout simplement, comme si elles n'avaient jamais existé. C'est d'ailleurs, croit l'auteur, ce qui rend si troublante l'atmosphère générale de la Roumanie d'aujourd'hui : en dépit d'une gesticulation impressionnante destinée à rendre hommage aux victimes du régime aboli et de la condamnation théorique de celui-ci, où justement à cause de cette agitation suspecte parce qu'excessive, la Roumanie d'aujourd'hui semble avoir extirpé de son histoire un demi-siècle, qui pourtant a été là, et qui reste, qu'on le veuille ou non, le fondement de la société d'aujourd'hui.

In these moments, when the author is writing a book of memoirs, he remembers his exclusion from the University of Bucharest (1966). He is surprised and puzzled by the fact that Ion Brad, a man who was among the servants of the communist regime and contributed to Virgil Tănase's expulsion from the Faculty of Philology, mainly because the novelist dared to pronounce the name of Emil Cioran, seems to have forgotten his past after December 1989. His attitude is considered to be generalized in Romania. People avoid to recall that totalitarian period.

Keywords: Expulsion from Young Workers Union (Uniunea Tineretului Muncitoresc), Ion Brad, Nicolae Ceausescu, Ioan Alexandu, Emil Cioran, amnesia, postcommunism.

Redactez, pentru că mi-a fost solicitată, un fel de carte care nu-i exact de memorii : ținta ei nu este să dea o imagine despre persoana mea, nici să se ocupe de întâmplările vieții mele, ci să deslușească, ca-ntr-un roman, cum se face de ajungi, cum mi s-a întâmplat, să stai cam singur împotriva unei puteri uriașe – atitudine cel puțin singulară, dar atestată, încât nu e lipsit de interes de-a căuta întemeierile inconștiente ale unei asemenea atitudini. Nutresc nădejdea că, pe de o parte, cei care simt nevoia, vor cunoaște poate mai bine un timp care a trecut de-acum în istorie, dar pe care, cu sau fără voia noastră, s-a clădit, perpetuându-i faliile, sau dimpotrivă, oricum determinat

de făptura lui, timpul de astăzi, peste care se va adăuga următorul...; pe de alta, aceiași, prin rezonanțele pe care le stârnește în noi literatura, vor simți, poate, în ei înșiși zonele obscure unde-și au obârșia pornirilor noastre profunde, cărora motivațiile raționale nu le oferă decât un veșmânt superficial... În chiar momentul când, în această carte, este vorba de excluderea mea din UTM (devenit cam tot pe-atunci UTC) și de exmatricularea din Universitate, regăsesc într-o serată academică (de la ora amiezii, ceea ce nu-i schimbă caracterul) pe unul din eroii acestui episod. De la masa vorbitorilor (unde a fost mai întotdeauna) Ion Brad povestește senin anii săi clujeni



când, împreună cu alți tineri scriitori, poate convinși de valorile noii societăți care se instala cu o cruzime pe care supraviețuitorii o neglijează în evocarea pozițiilor lor de atunci, voiau să facă o poezie nouă, o literatură de calitate..., etc., etc. Menționez pentru arhive că-ntr-un celebru articol intitulat *Ceaușescu I-ul, rege comunist*, publicat în 1982 și care era cât pe ce să mă coste viața, citam o strofă dintr-un poem pe care Ion Brad îl închinase Conducătorului. Mă grăbesc să menționez, de asemenea, că, din câte știu, într-adevăr, la o nouă strângere de șurub, de pe la sfârșitul anilor '50, Ion Brad a fost și el aspru criticat și dat afară din UTM, ceea ce nu i-a știrbit cariera.

În ceea ce mă privește, secvența cu pricina a început la o conferință a tinerilor scriitori din august 1965, de la Sinaia. Desprins de curând de Moscova care voise să suprima frontierele naționale ale țărilor din estul Europei pentru a constitui regiuni economice suprastatale, partidul se grăbea să

ofere celor care puteau deveni turbulenți spații de relativă zbânțuire, pe care considera că le poate controla, evitând astfel primejdia unor mișcări spontane care ar fi contestat nu numai „anumite aspecte” ale politicii sale, ci temeiul ideologic al unei societăți care suferea în mod evident de vicii congenitale. Scriitorii, cărora li se acorda o importanță socială poate exagerată în virtutea mitului leninist al emancipării maselor prin cultură, vroiau să profite de această oportunitate. Firește, intenția lor nu era nici pe departe de a doborî un regim politic bine instalat și străjuit de glorioasa Armată roșie, ci doar de a lărgi spațiul în care ne era îngăduit să gândim. Am fi vrut să putem crede că învățătura marxistă nu este începutul și sfârșitul lumii. Cu atât mai mult cu cât, ocupându-se exclusiv de bunurile materiale, ca și societatea capitalistă pe care nu-și propunea decât să o amelioreze printr-o mai justă distribuție a produselor, marxismul lăsa deoparte tot ceea ce

depășește partea noastră animală, adică exact ceea ce face ca omul să fie om, altfel spus exact ceea ce face ca omul să aibă nevoie de artă și deci și de noi, scriitorii (cel puțin de cei care nu-și ascundeau impotența alunecând pe tărâmul pedagogilor, filosofilor, istoricilor etc.)

Firește, Gheorghiu Dej murise-n martie și unii își făceau iluzii socotind că noul secretar general va vrea poate să se distingă de predecesorul său, și cum în rău i-ar fi fost greu s-o facă, într-atât celălalt excelase prin barbaria cu care dusesse războiul civil împotriva fostelor clase conducătoare, poate că se va arăta mai liberal, operând cu întârziere o destalinizare de care fuseserăm lipsiți. Demiterea în 24 iulie din funcția de ministru de Interne a lui Alexandru Drăghici, renumit pentru nenumărate crime și mai ales cea de-a-l fi ucis cu mâna sa, se spunea, pe Lucrețiu Pătrășcanu căruia i-ar fi bătut un cui în cap, se spunea, hrănea asemenea speranțe. Contextul era deci propice unui dialog unde unii vroiau să afle cu cât li s-a lungit lanțul, iar ceilalți vroiau să facă știut că dacă au mai lărgit strânsoarea asta nu înseamnă că nu suntem în continuare cu zgarda de gât.

Când am ajuns la Sinaia, consfătuirea, deschisă tuturor celor care voiau să participe, începuse de vreo două zile. Se-ntâmplă că discuțiile care se duceau erau atât de năroade sau păreau ca atare, majoritatea vorbitorilor fluturând lozincile semidocte ale celor care confundau arta cu propaganda, încât am cerut cuvântul. Mi s-a dat. Nu știu cum am ajuns să pronunț numele lui Cioran – fără să bănuiesc reacțiile violente pe care le stârnise George Bălan citându-l, devenite isterice atunci când Ioan Alexandru recidivase. Adunarea, în frunte cu cei care-o conduceau, răspunzători în fața Partidului de buna desfășurare a lucrărilor, hotărâse că numele lui Cioran (legionar, nihilist, fugit din țară etc.) nu mai trebuia cu niciun chip pronunțat în incinta acestei săli unde tineri patrioți cu cugetul curat și conștiința înaintată dezbăteau problemele importante ale creației socialiste. Nu eram la curent.

La tribună, Ion Brad s-a făcut verde-roșu-

alb-albastru și s-a pus pe răcnit ca mușcat de streche. I.D.B., altă figură emblematică a unei epoci pe cât de sumbre, pe atât de hazlii (la petreceri, ca să ne amuzăm, când terminam de spus bancuri, citam fragmente din teza sa despre Goga din care Savin Bratu copiasse, pentru bucuria noastră, pasaje semnificative), s-a arătat la fel de odios. Doar tonul mai fonfăit putea lăsa să se creadă că Alexandru Piru, și el în prezidiu, ar fi fost mai puțin indignat. Eram, pe scurt, un element dușmănos venit anume să tulbure apele atât de limpezi în care se scăldau tinerii scriitori, toți dornici să se avânte, sub îndrumarea partidului, către viitorul de aur al societății socialiste etc.

Firește, astăzi, Ion Brad nu mai este același și probabil că numele lui Cioran nu-i mai produce urticări – ceea ce-mi este, de fapt, profund indiferent, așa cum îmi sunt indiferente întâmplările de-acum patruzeci de ani : îmbinate cu celelalte cărămizi ale vieții mele, ele s-au înscris într-o arhitectură care dă fiecărui element o altă menire, decurgând din logica ansamblului. Și totuși atmosfera acestei seri literare unde Ion Brad spune lucruri cuminți și de bun simț e nesănătoasă, simt. Am un sentiment neapărat neplăcut, ci jenant, pe care încerc să-l identific. S-ar zice că nimic nu s-a-ntâmplat, că, după cum se spune, nimeni „nici usturoi n-a mâncat, nici gura nu-i miroase”. Ceea ce m-ar lăsa, poate, iar indiferent dacă n-ar fi senzația pe care mi-o dă societatea românească de azi. În ciuda omagiilor care se aduc „victimilor comunismului” și-a dosarelor securității care se-mprăstie în piața publică (e bine să aflați, de pildă, că Prefectura de poliție a Parisului nu dă nici astăzi, nici măcar istoricilor, fără nici o excepție, acces la dosarele sale din ultimii aproape o sută de ani), în ciuda monumentelor solemne și a muzeelor închinat martirilor „teroarei roșii” sau poate tocmai de aceea, senzația cu care plec din țară este că societatea românească de azi „nici usturoi n-a mâncat, nici gura nu-i miroase”.

Ceea ce este, mă tem, semnul unei boli colective grave: ucigașii se pot răscumpăra (vezi Dostoievski, de pildă), amnezia în schimb e semnul unei degenerescențe cerebrale.

Dana DUMA

Festivalul International al filmului de la
Valladolid 2010

Redescoperirea suspansului

Abstract

By including a suspense formula, remarkable movies presented at the 55th edition of the International Film Festival of Valladolid established a trend that may shorten the distance between personal cinema and mainstream cinema.

Keywords: International Film Festival of Valladolid, Denis Villeneuve, Miguel Cohan, Abbas Kiarostami, "Golden Ear" Prize.

Depășind cu grație obstacolele unui an de criză, Semana Internacional de Cine de Valladolid a reușit să mergă înainte și să-și mențină statutul de festival de elită la cea de-a 55-a ediție. Selecția deschisă în principal peliculelor de autor(mai ales în secțiunea competitivă) și înnoitoare(mai ales secțiune *Punct de întâlnire* a oferit un eșantion al tendințelor marcante în cinematograful opus celui dominant. Ceea ce au avut în comun multe dintre producțiile prezentate aici a fost doza mai mare sau mai mică de suspans inclusă în formula narativă.

De la un pretext în cheie detectivă pornește filmul canadian premiat pentru scenariu, *Incendii* de Denis Villeneuve. După moartea unei asistente de notar, deschiderea testamentului îi transformă pe fiul și pe fiica ei în investigatori privați, pentru că l se cere să afle cine au fost tatăl și fratele



lor, rămași până atunci necunoscuți. Scenariul inspirat dintr-o piesă de teatru de Wajdi Mouadwad reface parcursul unei tinere a cărei destin a fost puternic afectat de nesfârșitele războaie din teritoriul palestinian și de marginalizarea femeilor în lumea musulmană. Descoperirile celor doi frați sunt adevărate „lovituri de teatru”, dar regizorul le intensifică dramatismul cu mijloace specific cinematografice, cu sobrietate și cu

simțul elipsei. Foarte agreat și de spectatori, *Incendii* a mai primit Premiul Publicului și Premiul Juriului tinerilor.

Ca un adevărat film de suspans este conceput și producția spaniolo-argentiniană *Fără întoarcere* de Miguel Cohan, (care a câștigat Marele Premiu „Spicul de aur” ex aequo cu *Copie conformă* de Abbas Kiarostami).

În discursul său de acceptare a premiului, regizorul urcat pe scenă alături de sora lui Ana, co-scenarista filmului, glumea: „Nu suntem frații Coen, ci frații Cohan”. Cei doi au scris împreună un scenariu foarte inteligent care pornește de la o un accident de mașină urmat de fuga vinovatului. Un tânăr ventriloc este condamnat în locul adevăratului vinovat și investigațiile făcute de victima erorii judiciare, după ieșirea din închisoare, transformă într-un infern viața criminalului rămas nepedepsit. Amintind

Fără întoarcere
de Miguel Cohan



de celebra peliculă spaniolă *Moartea unui ciclist* de Juan Antonio Bardem, povestea este în același timp un polier și o fabulă morală. Meditație asupra vinovăției și justiției, *Fără ieșire* este un film atipic și complex, cu accelerări de thriller și cu bune momente de dramă de familie. Tânărul cineast (care a primit și premiul pentru debut în regie "Pilar Miro") știe să întrețină suspansul dar și să schițeze eficient portrete morale. Miguel Cohan este, cu siguranță, un nume despre care vom mai auzi, pentru că reușește să folosească subtil uneltele suspansului și să încorporeze achizițiile clasicilor într-un limbaj modern. Pelicula a câștigat și Premiul juriului criticii, FIPRESCI, care răsplătește în general un autor pe numele căruia se pariază.

Un suspans special există și în filmul taiwanez *Al*

patrula portret de Chung Mung-hong, o misterioasă poveste despre un băiat de zece ani care, după ce tatăl lui moare, este adus în noua familie a mamei sale. Dotat cu intuiție și cu un al șaselea simț în plus, copilul simte că tatăl vitreg este un ucigaș și desenează crima pe care acesta a comis-o în trecut, într-un acces de furie. Ex-

cepționala frumusețe vizuală a peliculei i-a asigurat Premiul pentru cea mai bună imagine (Nagao Nakashima).

Există mult suspans și în *Misiunea directorului de resurse umane* de Eran Riklis, o coproducție israeliano-română, filmată în cea mai mare parte în România. Este povestea unei românce angajate la o fabrică de panificație din Ierusalim, victimă a unui atentat cu bombă. După ce presa află despre acest caz, directorul de resurse umane al firmei se simte obligat să repatrieze cadavrul, în țara angajatei. Venirea în România deschide calea unei investigații în căutarea familiei disfuncționale a femeii și unui *road movie* cu episoade dramatice, dar și cu momente de respiro umoristic. Ne face plăcere să descoperim în distribuție și mari actori ai ecranului nostru (vezi Irina Petrescu) și sugestiile de folclor românesc topite în partitura semnată de Cyril Morin, câștigătorul Premiu-



Copie conformă de Abbas Kiarostami



Websitestory de Dan Chișu

lui pentru cea mai bună muzică.

Iar dintre peliculele românești prezentate pe ecranul de la Valladolid trebuie spus că a fost bine primită opera primă *Websitestory* de Dan Chișu (aflată în secțiunea *Punct de întâlnire*), o altă poveste construită în cheie de suspans. Alegându-și eroii din rândul adolescenților care navighează toată ziua pe Youtube și pe Messenger, filmul investighează mediile interlope și vorbește cu tristețe despre fractura comunicării între generații, "despre atitudini și gesturi care pot da dependență, despre acțiuni regretabile, cu spovedanii inutile pe internet", după cum mărturisește autorul.

Nu a trecut neobservat nici scurtmetrajul românesc selectat în aceeași secțiune, *Colivia* de Adrian Sitaru, câștigătorul Premiului categoriei sale, "pentru măiestria cu care ajunge de la detalii de viață cotidiană la sentimente universale".

Dacă este să reținem un titlu care ar marca "filmul

ediției", acela ar fi *Copie conformă* de Abbas Kiarostami, câștigător al "Spicului de aur" ex aequo cu *Fără întoarcere*. Omagiat de festival în 1993 printr-o retrospectivă și premiat în 1994 cu "Spicul de aur" pentru *Dincolo de măslini*, regizorul iranian cu un omogen univers de autor revine acum cu această producție franceză în care vorbește despre problemele cuplului și despre fragilitatea sentimentelor. Relația dintre artă și viață este o subtemă a peliculei care urmărește cum se naște relația dintre un scriitor britanic și o franțuzoică ce deține o galerie de artă în Italia. Plasată în decorul unui orașel din Toscana, povestea dezvoltă un subtil joc al aparențelor pornit în momentul în care bărbatul și femeia sunt luați drept un cuplu căsătorit. Juliette Binoche este pur și simplu emoționantă în rolul femeii care anticipează evoluția flirtului și a poveștii, viitoarele crize ale relației și rănille reciproce. Conceput ca o re-

plică la filmul *Călătorie în Italia* al lui Roberto Rossellini, regizorul pe lângă care s-a format Kiarostami, *Copie conformă* întreține până la capăt suspansul psihologic și întrebarea legitimă a spectatorului: este oare vorba despre o poveste din prezent sau din trecut?

Dintre peliculele spaniole selectate în competiția principală au mai lăsat o bună impresie comedia dramatică *La mosquitera* de Augusti Vila reținută în palmares cu Premiul de interpretare feminină (Ema Suarez). S-au detașat, printre premianți, și pelicula bosniacă *Pe drum* de Jasmila Zbanic (Premiul special al juriului) sau cea daneză *În familie* de Pernille Fischer Christensen, premiată pentru compoziția actorului Jesper Christensen. Cu multe titluri care merită reținute, ediția 2010 a festivalului de la Valladolid a satisfăcut cinefilii pretențioși dar a răspuns și așteptărilor unui public format de oferta majoritară a cinematografului dominant.

Călin CĂLIMAN

Filme de la Cannes la București

Abstract

Sizing the opportunity of a recent programme of movies selected or awarded at the Cannes Film Festival, the author analyzes the contribution of this festival to Romanian cinema recognition and self conscience.

Keywords: Movies from "Cannes" at Bucharest Festival, C. Mungiu, Thierry Frémaux, Liviu Ciulei, Victor Rebengiuc.

Cinematograful „Studio” din Capitală a găzduit un ciclu important de filme, dintre cele care, de-a lungul anilor, au figurat în programele Festivalului de la Cannes, ciclul intitulat „Filme de la Cannes la București”, o inițiativă care i-a aparținut cineastului român Cristian Mungiu, laureat la Cannes cu „Palme d’Or”, și cineastului francez Thierry Frémaux, personalitate de seamă a filmului francez, cel care conduce de un deceniu prestigiosul festival internațional de pe Coasta de Azur. Urmărită cu viu interes de publicul bucureștean, manifestarea a prilejuit, pe lângă înscrierea în program a unor mari filme ale lumii laureate la Cannes în ultimele ediții, programarea unui număr însemnat de filme românești care au trecut, mai demult sau mai recent, pe la Cannes, unele dintre ele lăsând urme durabile în presa timpului sau fiind înscrise în palmaresul edițiilor

la care au participat. Am revăzut cu mult interes câteva dintre producțiile cinematografiei naționale înscrise în programul recentei manifestări, și chiar dacă organizatorii au ocolit (de ce oare?), dintre filmele românești, tocmai lung metrajul și cele două scurt metraje distinse la Cannes cu „Palme d’Or”, adică 4 luni, 3 săptămâni și 2 zile de Cristian Mungiu, filmul de animație *Scurtă istorie* de Ion Popescu Gopo și documentarul *Cântecele Renașterii* de Mirel Ilieșiu, putem trage concluzia că un număr destul de mare de filme autohtone au avut șansa înscrierii în competițiile prestigiosului festival. Cel mai vechi dintre filme a fost scurt metrajul *Floarea reginei* de Paul Călinescu, prezent la Cannes în 1946 și înscris acolo (din greșeală!) în competiția documentarelor, deși este, practic, o ficțiune, o ecranizare a unui basm de Carmen Sylva, legenda „florii de colț” (după cum a

mai fost numită floarea reginei), povestea voinicului care se îndrăgostește de Alba, fata cea frumoasă a Babei Cloanța, și o răpește, drept pentru care cei doi sunt fugăriți și urmăriți, ei ajung la un castel, unde Alba este acuzată de vrăjitorie, iar voinicul își continuă singur drumul, urmărit de Baba Cloanța, dar este prefăcut în stâncă de mama fetei, în timp ce Alba moare și se transformă în floarea de colț numită floarea reginei. Filmul a fost prezentat la Cannes împreună cu documentarul lui Jean Mihail *Rapsodie rustică*, iar în retrospectiva bucureșteană a avut șansa să inaugureze ciclul recapitulativ, desfășurat pe parcursul unei întregi săptămâni. A figurat în retrospectivă, apoi, filmul lui Victor Iliu *La moara cu noroc* (prezent în selecția oficială de la Cannes în anul 1957, când *Scurtă istorie* de Ion Popescu Gopo primea mult râvnită „Palme d’Or”). I-am revăzut cu emoție și bucurie pe Constantin Codrescu, Ioana Bulcă, Geo Barton și Colea Răutu în principalele roluri ale ecranizării binecunoscutei proze cu titlu omonim de Ioan Slavici, transformată de Victor Iliu într-un valoros „film clasic”, despre care frumos scria criticul George Littera în pertinenta analiză din „Fascinația cinematografului”: „Iliu citește nvela lui Slavici cu ochiul cineastului interesat mai ales de analiza psihologică, de dialectica mișcărilor sufletești, pasionat de reflecția



Printre colinele verzi de Nicolae Breban

morală; epicul se va concentra în favoarea dramaticului, liniaritatea și tensiunea narațiunii fiind cele ale unui film de cameră. Regizorul e, înainte de toate, un creator de atmosferă. Universul satului ardelenesc de la sfârșitul veacului trecut este reconstruit cu o remarcabilă fidelitate, în spiritul unei întregi tradiții culturale, cu o intuiție exactă a umanității lui zbuciumate, cu o vie sensibilitate la înfățișarea locurilor, a oamenilor, a naturii". Deși a trecut mai bine de jumătate de secol de la data premierei, filmul și-a păstrat, ba chiar și-a potențat peste decenii, virtuțile originale sale poetici audiovizuale, înobilată și de pecetea inconfundabilă a operatorului-artist Ovidiu Gologan. Am putut revedea, pe ecranul cinematografului „Studio”, și filmul caragianean *Telegrame* (prezent la Cannes în 1960) și am

mulțumit, în gând, regizorilor Gheorghe Naghi și Aurel Miheles că ne-au facilitat reîntâlnirea (oricând benefică) cu mari nume ale comediei cinematografice românești precum Grigore Vasiliu-Birlic, Alexandru Giugaru, Costache Antoniu, Jules Cazanban, Niki Atanasiu... Caragiale, oricum, rămâne de o actualitate alarmantă! După cum *Pădurea spânzuraților*, filmul care avea să-i aducă regizorului Liviu Ciulei Premiul de Regie la Cannes 1965, rămâne de o actualitate artistică perfectă, după 45 de ani de la premieră. Atât prin obiectivele sale estetice, cât și prin încărcătura sa moral-filosofică, dar mai ales prin atitudinea de respect creator față de opera literară clasică (romanul cu titlu omonim al lui Liviu Rebreanu), filmul *Pădurea spânzuraților* reprezintă, și peste ani, unul dintre cele

mai ambițioase proiecte nu numai ale regizorului, ci și ale cinematografiei naționale, câțiva factori determinând în mod decisiv performanța artistică: scenariul lui Titus Popovici (și, desigur, valențele literare, umane, moral-filosofice ale „punctului de fugă”), reușitele antologice ale „pictorului în imagini” Ovidiu Gologan, creația interpretativă a lui Victor Rebengiuc în rolul lui Apostol Bologa, și, ca „element” hotărâtor, regia lui Liviu Ciulei, autorul acestui film – cum îl numea cineva „rece în expresie și fierbinte în semnificații” – cu un limbaj cinematografic modern și cu câteva secvențe memorabile precum trecerea avertizantă pe lângă „pădurea cu spânzurători”, rotirea tulburătoare și iritantă a reflectorului din liniile inamice sau celebra „masă a tăcerii” dinspre final. Mărturisesc că am revăzut cu un



Balanța de Lucian Pintilie

suplimentar interes personal filmul lui Mircea Mureșan *Răscoala* (pentru care regizorul primea la Cannes Premiul „Opera Prima” în 1966). De ce aveam acest „interes personal”? Tocmai atunci mă pregăteam să închei o carte despre actorul unic Ilarion Ciobanu, și am vrut să revăd „la cald” creația acestuia în rolul emblematic al lui Petre Petre, „sufletul” răscoalei țărănești aduse pe ecran, în ampla și tensionată ei desfășurare. O surpriză foarte plăcută mi-a produs și revizionarea filmului *Printre colinele verzi* de Nicolae Breban (inclus în selecția oficială a festivalului de la Cannes în 1971): regizor meteoric – autor al unui singur film ca regizor! –, scriitorul Nicolae Breban, aducându-și pe ecran romanul de largă audiență „Animale bolnave”, a învins, neîndoios timpul și ca cineast, pentru că filmul său își păstrează, peste decenii, vigoarea. În spațiul cine-

matografului de analiză pe care ni-l propune scenariul și regizorul Nicolae Breban, majoritatea personajelor literar-cinematografice, caractere pregnant conturate, propun mici universuri morale, cum se întâmplă cu uriașul și impozantul Arion (Mircea Albulescu), care duce pe umerii săi povara predicatorului sincer, credincios, și care pare descins din lumea eroilor dostoevskieni, sau cu umilul și supusul Miloia (Vasile Nițulescu, „făcut”, parcă, printru acest rol tragic), care este un „teritoriu uman” labil, pe care oricând se pot petrece drame sau acte de fanatism; i-am revăzut cu interes și bucurie, în acest film, și pe Dan Nuțu (Paul), Emilia Dobrin (Irina), Ion Caramitru (Mateiaș), Ion Dichiseanu (Voștinaru)...În anul 1982 a trecut pe la Cannes (selecționat în secțiunea „Un certain regard”) alt valoros film românesc, *O lacrimă de fată*, un film regizat de Iosif Demian

și pornit de la un scenariu de Petre Sălcudeanu: poate că și acest film ar fi meritat o distincție rezonantă la Cannes (spun asta acum, când, revăzând filmul, m-au impresionat, efectiv, calitățile sale civice și estetice), dar pe atunci cinematografia românească n-a beneficiat nicidecum de conjunctura favorabilă pe care îndeosebi critica franceză a creat-o tânărului cinematograf românesc din ultimii ani. În ultimul deceniu al regimului totalitar românesc, filmul autohton n-a mai ajuns în nici un fel la Cannes, drumurile într-aco-lo au fost deschise după Revoluție, principali protagoniști fiind regizorii Lucian Pintilie și Nae Caranfil (care au pregătit importante succese ale tânărului film românesc din ultimii ani, succese recente, pe care organizatorii retrospectivei n-au mai simțit nevoia să le includă în program). Am revăzut, astfel, cu bucurie (și cu surprize!), filmul lui Lucian Pintilie *Balanța* – selecționat „hors concours” la Cannes în 1992 –, cu senzaționalele interpretări datorate îndeosebi actorilor Maia Morgenstern și Răzvan Vasilescu, dar și cu surpriza prezenței în copia de azi a unui fragment absent atât la Cannes cât și la premiera bucureșteană, „filmul în film” cu Marcel Iureș și Anda Onesa dinspre final, care îmbogățește considerabil substanța peliculei. Printre surprizele recente vizionări a fost și aceea că filmul s-a rupt de două ori

în timpul proiecției (ca pe vremea vechilor cinematografe de cartier!), ba chiar o dată a luat foc. Doar două alte filme românești (prezente la Cannes în anii '90) au mai figurat în programul retrospectivei: *E pericoloso sporgersi* de Nae Caranfil (prezent la Cannes în „Quinzaine des Réalisateurs” din 1993), un „film vesel despre oameni triști care visează fără îndrăzni să spere”, după cum îl caracteriza însuși regizorul, și *O vară de neuitat* de Lucian Pintilie (prezent în competiția oficială de la Cannes în 1994), ecranizarea nuvelei autobiografice „Salata” de Petru Dumitriu. Cu absențele amintite (dar și cu altele, mă gândesc de pildă la filmul lui Savel Stiopul *Falansterul*, și mă mai gândesc că mulți dintre tinerii de azi, printre care Cristi Puiu, Cristian Nemescu, Cornel Porumboiu, Cătălin Mitulescu, Marian Crișan au trecut cu succes pe la Cannes, luând și premii), unele dintre absențe fiind, din punctul meu de vedere, nemotivate, retrospectiva bucureșteană a Festivalului de la Cannes a inclus pagini importante din istoria filmului național.

Consistent a fost și programul filmelor străine prezente la Cannes în ultimele două ediții. Printre ele, la loc de frunte a fost filmul distins cu „Palme d’Or” în 2010, *Unchiul Boonmee, cel care își amintește de viețile sale anterioare* de regizorul thailandez (cu reputație mondială) Apichatpong Weerasethakul.



Unchiul Boonmee, cel care își amintește de viețile sale anterioare de Apichatpong Weerasethakul

thakul. Este vorba despre un film destinat cu precădere unui public de Cinematecă, unui public de inițiați, atât în problemele reîncarnării, cât și în filosofia cinematografului asiatic, printre personajele bizare care apar în preajma unchiului Boonmee fiind soția sa decedată și fiul său dispărut, metamorfozat într-o maimuță. Mai accesibil publicului bucureștean a fost filmul francez *Oameni și Zei* de Xavier Beauvois, distins la Cannes, tot în 2010, cu Marele Premiu al Juriului, un film inspirat de fapte reale, mai exact despre destinul a opt călugări algerieni, răpiți și uciși în 1996 de către un grup de extremiști islamiști. Dar filmul care a produs cea mai puternică impresie spectatorilor bucureșteni a fost, neîndoios, *Enter the Void* de Gaspar Noé (film prezent la Cannes în 2009), o poveste halucinantă cu doi frați (Oscar și Linda) care locuiesc de puțină vreme în

Tokyo, doi frați care și-au promis, de mici, să nu se despartă niciodată.

Numai că într-o noapte, în timpul unei descinderi a poliției, Oscar este împușcat. Datorită promisiunii făcute surorii sale, spiritul fratelui refuză, însă, să părăsească această lume. Au produs o bună impresie în București și alte două filme selecționate pentru ediția 2010 a competiției oficiale de la Cannes: filmul maghiar *Fiul lui Frankenstein* de Kornél Mundruczó (regizor prezent la București, ca și Gaspar Noé, cu acest prilej) și filmul ucrainean *Fericirea mea* de Sergei Loznitsa. Mai puțin convingător pe plan artistic (deși distins la Cannes 2010 cu două premii, premiul pentru regie și premiul FIPRESCI) mi s-a părut filmul *Turneul* de Mathieu Amalric, de fapt o glumă cu dansatoare de striptease. Dar, în ansamblul său, programul „Filme de la Cannes la București” a fost un binevenit reper cultural al toamnei cinematografice.

Pavel ȘUȘARĂ

Partea văzută a lui A.E. Baconsky

Abstract

A. E. Baconsky is both a poet and a painter, as many others in Romanian literature: Tudor Arghezi, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ion Vlasie, Șerban Foarță or Gabriela Melinescu. He studies spaces and colours as if he follows the latin dictum: "ut pictura poesis".

Keywords: A. E. Baconsky, poetry, paintings, space, colour.

Deși avem nenumărate cazuri care să ne contrazică lenea privirii și stereotipiile de judecată, există încă tentația de a privi cu o anumită îngăduință migrarea unui creator, dinspre limbajul care l-a consacrat, spre una sau spre alta dintre multele forme de exprimare complementară. Dacă un pictor sau un muzician scrie poezie, vom extrage, mai mult din prejudecățile noastre decât din materialul propriu-zis, suficiente argumente prin care să dovedim că nu avem de-a face cu un poet, pur și simplu, care poate fi citit în sine și ale cărui texte nu fac obiectul nici unei lecturi concesive, ci cu prelungirea, într-un plan secund, a unei vocații principale. Și așa, în mod inevitabil, vom găsi nenumărate valori și sugestii sonore în textele muzicianului, și nu știu ce seducții ale vizualului și amăgiri tactile în acelea ale plasticianului. De fapt, natura creatorului este specializată vag, el este pus, la un moment dat, chiar să facă o opțiune explicită, în pofida egalilor disponibilități pe care le are pentru mai multe limbaje. Arghezi mărturisește undeva

că se simțea atras în aceeași măsură de scris și de penel, dar a optat pentru primul fiindcă nu îi cerea niciun efort exterior, îi erau suficiente, spune el, un capăt de creion și un ștraif de ziar. De altfel, cel mai bun portret care i s-a făcut vreodată lui Arghezi este chiar un... autoportret. Lăsând la o parte cazurile notorii din cultura universală, este suficient să aruncăm o privire în ograda noastră, așa, restrânsă cum este ea, pentru a constata că Radu Boureanu nu era un poet care picta sau invers, ci era poet și pictor, pur și simplu, că în aceeași situație erau Margareta Sterian, Ion Vlasie, autorul unei vaste opere literare, George Nichita, Marin Sorescu, Nichita Stănescu, în ciuda faptului că nu și-a folosit calitățile de desenator la nivelul vocației, și tot în aceeași situație sînt astăzi Gabriela Melinescu sau Șerban Foarță, și lista ar putea continua. Expoziția de pictură și desen a lui A.E. Baconsky este un argument în plus în acest sens, ea nefiind doar un simplu document de arhivă și un bun prilej pentru o înțelegere mai temeinică a poetului. Și

asta din pricina banalului motiv că Baconsky nu este un poet care pictează, care își odihnește mintea folosindu-și ochii, ci, pur și simplu, un pictor, un cercetător al spațiului, al culorii, al limbajului plastic, agregat ca atare, sau al elementelor sale constitutive - punctul, linia, suprafața, volumul, pata etc. etc. El caută, atât prin culoare cît și prin desen, logica spațiului și a formelor, construiește atmosfera și identifică psihologic și afectiv. Asemenea unui artist cu o conștiință de sine puternică și profundă, pictorul caută soluții optime de exprimare, experimentând, simultan, formula retiniana, de factură impresionistă, și construcția abstractă, în care logica geometrică și tentativele conceptualiste sînt prezente în egală măsură. Caiete întregi de schițe, notații fugare sau enunțuri concentrate, gesturi voluptuoase ori incizii severe, la limita hieroglificii, oferă un câmp larg de înțelegere a diversității formelor, a mecanismelor gândirii artistice și a dinamicii unei sensibilități în continuă definire. Baconsky înțelege în egală măsură importanța motivului și autonomia limbajului, privește, cu același interes, în afară și în sine, se așază, simultan, în contemplația firii și în istoria culturii. El știe să privească, a învățat acest lucru în prealabil, dar, simultan cu actul privirii, totul începe să se redefinească și, finalmente, să se reinventeze. Acest amestec inefabil dintre cunoaștere și descoperire ar putea fi rezumatul întregii expoziții. Și cui i s-ar potrivi mai bine un asemenea enunț, pictorului sau poetului? Sau artistului, creatorului, pur și simplu? *Ut pictura poesis...*