

caiete critice

12 (302) / 2012



Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: Eugen SIMION

*Cultura gastronomică
și literatura de
ceremonial (I)*
de Eugen Simion

*Memoriile unui
romancier „
de familie bună”*
de Alina Crihană

*Virgil Tanase,
o carte destin*
de Nicoleta Ifrim

*Iubire și ne iubire
de teatru*
de George Banu



caiete critice

Revistă editată de
*Fundația Națională
pentru Știință și Artă,
Grupul interdisciplinar
de reflecție*

și
Editura Expert,
sub egida
Academiei Române

Nr. 12 (302) / 2012

Redacția:

Eugen SIMION
director

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

Mihaela BURUGĂ

Nicolae LOGIN

Luminița LOGIN

EDITURA
Expert

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

ISSN: 1220-6350

ISSN (on-line): 2285-5041

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI

Jacques De DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Klaus HEITMANN (Germania)

Radivoje KONSTANTINOVIC (Serbia)

Evangelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Mihail METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Maurice NADEAU (Franța)

Basarab NICOLESCU

Dumitru ȚEPENEAG

caiete critice



Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: Eugen SIMION

*Cultura gastronomică
și literatura de
ceremonial (I)*
de Eugen Simion

*Memoriile unui
romancier „
de familie bună”*
de Alina Crihană

*Virgil Tanase,
o carte destin*
de Nicoleta Ifrim

*Iubire și ne iubire
de teatru*
de George Banu



CUPRINS

12/2012

FRAGMENTE CRITICE

- Eugen SIMION: Cultura gastronomică și literatura de ceremonial -
de la stolnicul Cantacuzino la C. Negruzzi și M. Kogălniceanu (I)
Culinary Culture and the Literature of Ceremonial 3

CRONICI LITERARE

- Vasile SPIRIDON: O întâlnire de suflet și în spirit
A Meeting of Soul and Spirit 10
- Alina CRIHANĂ: Memoriile unui romancier „de familie bună” sau
despre o nouă (?) etică a esteticului: Virgil Tănase – *Leapșa pe murite*
Memoirs of a Novelist "From a Good Family" 14
- Nicoleta IFRIM: Memorie și istorie în narațiunea identitară: *Leapșa pe murite*
- Virgil Tănase, o carte-destin
Virgil Tănase, a Book-Destiny 22

INTERVIU

- Corina APOSTOL: Interview with Romanian Novelist Dumitru Tsepeneag. 29

COMENTARII

- Nastasia SAVIN: Între libertate și compromis: onirismul
Between Freedom and Compromise 35
- Caius Traian DRAGOMIR: Despre ortodoxie și despre construirea
Catedralei Mântuirii Neamului. O scurtă confesiune
About Orthodoxy and about Building People's Salvation Cathedral 42

CULTURĂ ȘI ECONOMIE

- Maria MOLDOVEANU: Evaluarea politicilor culturale -
Respectarea drepturilor culturale (III)
Evaluation of Cultural Policies: Respect for Cultural Rights 46

Napoleon POP & Valeriu IOAN-FRANC: Se impune o nouă ordine economică internațională (II) <i>It Requires a New International Economic Order</i>	52
--	----

ARTE, SPECTACOLE, MASS-MEDIA

George BANU: Iubire și ne iubire de teatru <i>Love and Loveless Theatre</i>	58
Cristian Tiberiu POPESCU: Teatrul sub Napoleon și fenomenul templier <i>Theatre under Napoleon and the Templar Phenomenon</i>	67
Ion M. TOMUȘ: Antologia pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură”, 2012: de la dramaturg la regizor 2012: <i>from the Playwright to the Director</i>	76

*Ilustrăm acest număr cu lucrări ale pictorului
Nicolae Tonitza*

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

Eugen SIMION*

**Cultura gastronomică și literatura
de ceremonial - de la stolnicul
Cantacuzino la C. Negruzzi
și M. Kogălniceanu (I)**



Abstract

Ce mănâncă, românii și ce loc ocupă, în genere, gastronomia în spațiul lor de existență? O primă observație pe care ești nevoit s-o faci este că inteligența românească n-a avut și nu manifestă nici azi, când românii circulă mai mult prin lume, un interes special pentru gastronomie, ca dimensiune importantă în cultura lor. Doar scriitorii – și nici aceștia în număr prea mare – arată o oarecare sensibilitate pentru ceea ce se cheamă discursul gurmand. Altfel zis: introduc bucătăria în codul de existență a personajului, încearcă și, în câteva cazuri, reușesc să definească tipologia prin rafinamentul sau, dimpotrivă, inapetența lui pentru știința de a găti și arta de a gusta. Caragiale și, după el, Sadoveanu sunt numele care vin numaidecât în minte. Aceștia au introdus, într-un chip mai hotărât, prânzul, cheful, masa de seară, banchetul, în fine, ceremoniile culinare însoțite de desfătările bahice în literatură, ca momente determinante în viața unui individ sau a unui grup social. Gastronomia poate defini spiritul unei epoci și psihologia unei clase sociale, așa cum se poate vedea în scrierea stolnicului Cantacuzino, a lui M. Kogălniceanu și Costache Negruzzi

Cuvinte-cheie: gastronomia și existența, discursul gurmand, bucătăria și codul de existență a personajului, psihologia unei clase sociale, scrieri gastronomice

What is eating the Romanian people and what is the place of the gastronomy in their existential space? A first observation that you are forced to do is that the Romanian intelligentsia did not have and did not manifest neither today, when the Romanian is travelling much more in the world, a really interest for gastronomy, as important dimension of their culture. Only the writers – neither these in a big number – show a certain sensibility for what is called the greedy discourse. Saying it in other terms, they introduce the kitchen in the existential code of the character, they are trying in some cases and succeed to define the tipology through the refinement or, on the contrary, the inapetency for the science of cooking and the art of tasting. Caragiale and, after him, Sadoveanu are the names wich come immediately into mind. These ones introduced, in a more decided manner, the lunch, the carousal, the dinner, the banquet, finally, the culinary ceremonies, accompanied by bacchic delights into literature, as crucial moments in the life of an individual or a social group. The gastronomy can define the spirit of a time and the psychology of a social class, as we may observe in Cantacuzino's, M. Kogălniceanu's and Costache Negruzzi's writings.

Keywords: the gastronomy and the existence, the greedy discourse, the kitchen and the existential code of the character, the psychology of a social class, gastronomic writings

Dacă gastronomia face parte din cultură (în sens larg), atunci este interesant să știm ce mănâncă și cum mănâncă un popor pentru a spune ceva despre felul lui de a fi. Este,

alături de limbă, printre primele semne de identitate pe care omul obișnuit le ia în seamă când e să judece o națiune. Auzi mereu: francezii știu să mănânce bine, nemții

* Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară "G. Călinescu"; Romanian Academy, President of the Philology and Literature, Director of the History and Literary Theory Institute "G. Călinescu", e-mail: eugensimion@fnsa.ro.



sunt bogați, dar nu știu să mănânce, bucătăria italienească este ușoară și picăntă, cea franțuzească este rafinată și grea, în fine, cei interesați de problemă semnalează faptul că bucătăria europeană este serios concursată în epoca globalizării de bucătăria chinezească, după ce s-a confruntat, datorită migrațiilor din nordul Africii, cu gastronomia arabă. Nu-i, desigur, un fenomen de ultimă oră. *Bucătăriile* circulă odată cu culturile, iar culturile circulă odată cu oamenii.

Sunt și judecăți mai severe în lumea intelectuală în privința gastronomiei. Grecii, susțin unele spirite malițioase, au inventat filosofia, geometria și tragedia, dar n-au învățat încă să mănânce diversificat și rafinat. Bucătăria balcanică, în genere, ar fi grea, năclăită în sosuri condimentate și deci indigestă. Gusturi, mofturi, judecăți impresionistice... Cei care condamna bucătăria balcanică uită, de pildă, de sarmalele pe care până și rafinații și mofturoșii francezi le prețuiesc. Și de câte alte lucruri delicate pe care le conține gastronomia mediteraneeană, fără a mai vorbi de fructele și legumele specifice. Cine face istoria unui popor ar

trebui să scrie și istoria bucătăriei și, în genere, a mentalităților. Iar cine vrea să determine identitatea unei nații nu poate ignora mentalitățile ei care trec, inevitabil, prin bucătărie.

Ce mănâncă românii și ce loc ocupă, în genere, gastronomia în spațiul lor de existență? Chestiune serioasă. O primă observație pe care ești nevoit s-o faci este că inteligența românească n-a avut și nu manifestă nici azi, când românii circulă mai mult prin lume, un interes special pentru gastronomie, ca dimensiune importantă în cultura lor. Doar scriitorii – și nici aceștia în număr prea mare – arată o oarecare sensibilitate pentru ceea ce se cheamă *discursul gurmand*. Altfel zis: introduc bucătăria în codul de existență a personajului, încearcă și, în câteva cazuri, reușesc să definească tipologia prin rafinamentul sau, dimpotrivă, inapetența lui pentru știința de a găti și arta de a gusta. Caragiale și, după el, Sadoveanu sunt numele care vin numaidecât în minte. Aceștia au introdus, într-un chip mai hotărât, *prânzul*, *cheful*, *masa de seară*, *banchetul*, în fine, ceremoniile culinare însoțite de desfătările bahice în literatură, ca momente determinante în viața unui individ sau a unui grup social. Să luăm cazul lui Caragiale. În prozele lui, se mănâncă mult și, fatal, se bea (se consumă) mult. Berea este băutură simbolică, iar *aperitivul* reprezintă un moment esențial în viața lui Mitică. *A consuma* (în care intră *mezilicul* și *băutura* abundentă, consumată în ritmuri lungi, repetate) constituie un verb fundamental în discursul epic caragialian. Discursul gurmand se asociază – aici am dovedit în altă parte (în *introducerea* la *Opere*, 2012) – cu discursul politic – și el lung, fragmentat, delirant sub formă, mai cu seamă, a contestației „guvernului asasin”, indiferent de culoarea lui politică... Consumul este mai totdeauna frugal și repetitiv. Mitică nu are timp, se grăbește, dar nu părăsește cafeneaua ore și chiar zile în șir. În afară de bere (stimulentul prioritar), nu aflăm totdeauna ce consumă impacientul și locvacele Mitică, produsul noii lumi urbane. Aflăm mai multe detalii despre gusturile lui Caragiale și ale prietenilor săi din scrisorile lui. Epistola despre trecerea lui Delavrancea

prin restaurantele din Berlin, de pildă, este memorabilă. Din telegrama către prietenul Alecu Urechea deducem apetitul colosal (bazat pe gastronomia mediteraneeană) a lui Caragiale. Eroii săi n-au însă timp să facă filosofia gustului, ei suferă, cum am zis, de impaciență, așteaptă pe cineva sau trebuie să meargă mereu undeva, au ceva important de rezolvat, așa că vor să nu întârzie. De aceea solicită, scurt, imperativ, un *aperitiv*, un *mezilic*, ceva, bere cu guler și, în acest răstimp, stă de vorbă cu amicii despre politică sau despre alt amic lipsit de *manere*. Discuția se prelungește infernal și impaciența personajului crește pe măsură. Dar află totdeauna motive să fie prelungită...

La Sadoveanu, *masa* este însă un ceremonial plin de filosofie și de fast. Aici nu se consumă („consumul” presupune o bulimie precipitată, nervoasă, fragmentată), aici sunt, ca la o slujbă religioasă, rânduiești ce nu pot fi tulburate. Să ne amintim de cina din *Zodia cancerului* sau de banchetul în sens elin din *Hanul Ancuței* și de prânzurile lungi, tăcute, abundente, pline de rafinamentele gastronomiei răsăritene, urmate de istorii fabuloase, relatate fără grabă. Eroii lui Sadoveanu lasă impresia totdeauna că au timp, ei se mișcă după un ceas cosmic, mănâncă, beau și comunică între ei, narând încet, fără grabă, *istorii de demult*, ca și când ar avea eternitatea în față. Reveria culinară este și ea în consonanță cu această percepție a timpului și cu acest mod de-a fi al omului. Pădurarii și pescarii, ca și răzeșii, hangii, boierii de țară și ajutoarele lor, toți trăiesc în respectul *rânduieștilor* care, în privința gastronomiei, prevăd legi stricte de deschidere, desfășurare și închidere, cu elemente (*feluri*, *bucate*) specifice. Nu-i o exagerare a spune că în narațiunea lui Sadoveanu se ascunde o veritabilă *retorică a discursului gourmand* pe care cel care o comunică (autorul sau un personaj) nu-și îngăduie s-o încalce. Este o *slujbă* pe care o cunosc cei care pregătesc bucatele, dar și cei care așteaptă să le judece calitatea. Să aruncăm un ochi asupra cinei pantagruelice pe care șătrarul Lăzărel Griga – răzeșul de la Sostești – i-o oferă lui Paul de Marenne, abate de Juvigny, trimisul lui Ludovic al XIV-lea.

*

În drum spre capitala Imperiului Otoman, acesta străbate, venind din Lehia, Țara Moldovei pe care, în mod evident, n-o cunoaște. Ce descoperă – un *paradis devastat* – îl uimește peste măsură pe învățatul teolog parizian: oameni care trăiesc într-un spațiu al confruntărilor permanente („un loc al războiului” – zice naratorul), cu *ros-turi* și *rânduiești* totuși vechi, statornice. Funcționează în acest *paradis prădat, dar nu pierdut*, o filosofie de existență și mentalități barbare care, în cele din urmă, seduc pe reprezentantul civilizației apusene. Romanul lui Sadoveanu este, în fond, nu atât un roman de spadă și iubire în mediul răsăritean (este și acesta, dar în mai mică măsură!), cât un manual de inițiere într-o lume uitată, aici, la granița orientală a Europei, așezată de Dumnezeu, cum s-a spus de multe ori, în calea urgiei, dar și la îndemâna desfătărilor provocate de o natură miraculoasă. Cine citește cu atenție această carte, scrisă într-un stil domol și împodobit cu reflecții morale despre soartă și despre modul în care omul trăiește după rânduieștile cosmice, descoperă scenariul ei pedagogic și, cum am zis, inițiativ. Alecu Ruset, cu studii în Polonia și la Istanbul – printre urmașii Bizanțului –, vorbitor de latină și de franceză, este cel care introduce în acest univers pe avă franțuzul. O schemă epică simplă, bazată pe confruntarea dintre două civilizații europene în cadrul aceleiași latinități. Beizadeaua, dușmănit și supravegheat de Duca-Vodă, prigonitorul tatălui său, îi prezintă lui Paul de Marenne pe oamenii locului, căile de acces, obiceiurile, gastronomia, ceremonialul, legile pământului, dar și nenorocirile ce se abat periodic asupra lui.

Zodia cancerului este, să mai spunem o dată, un manual de moravuri și mentalități răsăritene, întocmit de un romantic întârziat care a citit bine cronicile române și, reținând din ele ce trebuie, a creat o Moldovă fabuloasă și primitivă, situată la marginea europeanității. G. Călinescu are dreptate să numească această ficțiune un roman de contemplare rousseauian și rablesian. Romanul rablesian se vede mai bune atunci când Paul de Marenne, venit dintr-o țară în care gas-

tronomia este esențială, descoperă cuhnia românească. Moldova primitivă dă dovadă de rafinament când este vorba de combinațiile culinare și de însoțirea lor cu vinuri potrivite. Există un întreg ceremonial care uimește pe învățatul prelat. Jupâneasa Avramia, soția șătrarului Griga, pune întâi pe masă sfeșnice de aramă cu lumânări de ceară și, între ele, o pită mare de grâu, brânză de burduf în strachină de lut și, lângă brânză, cepe, iar lângă cepe un urcior de vin. Este deschiderea unui veritabil festin în mijlocul unui codru în care pasc zimbrii și oamenii trăiesc după rânduilele vechi. Șătrarul traduce filosofia acestui ceremonial care debutează cu rol stimulat cu bucate reci și proaste: „Măria ta, am două rugăminți și te poftesc umilit să-mi îngăduiești a le arăta. Măria ta, baba mea, ca muiere ce se află și cum e obiceiul muierilor, nu s-a putut stăpâni să nu înceapă c-un șiretlic, punând pe masă bucate reci și proaste înainte de a aduce zama și sarmalele, pe care le ținea în spuză, pregătite pentru soțul său. Te rog s-o ierți”.

După ce strategia Avramiei este lămurită, pe masă apar felurile esențiale, adică zama de găină și sarmalele. Mireasma lor agită nările prelatului occidental și-i înduioșează ochii. Avramia și ajutoarele ei nu stau la masă cu oaspeții, rolul lor – potrivit tradiției – este să servească și să se retragă. Curios, ele nu se simt discriminate. Răzeșul are acest drept și-l exercită cu o autoritate plină de smerenie. Așteaptă mai întâi să vadă dacă bucatele pregătite după rețete vechi plac sau nu străinilor și, când are semne pozitive, aduce vinul trebuitor. Vinul este indispensabil în bucătăria moldovenească. Șătrarul aduce întâi, ca la nunta din Cana Galileii, un vin modest – vin de încercare – pentru a putea fi prețuit cum se cuvine vinul cel bun păstrat în zece ulcioare pecetluite. La această masă pantagruelică participă și popa Nicoară, băutor strașnic de vinuri locale, care, trecând peste orice dispută teologică, pactizează numaidecât cu papistașul de Marenne. Acesta din urmă este din ce în ce mai convins de finețea gastronomiei moldave și de calitatea vinului păstrat de răzeșul Griga. „Vinul – explică

Alecu Ruset – îmblânzește mădulele, mintea și sufletul, îmblânzindu-le, face pe om mai bun; îmbunătățind pe om, Dumnezeu îl va primi bine la județul lui.” Ce urmează este un regal rustic: apar claponii la țigla, se golesc ulcioarele șătrarului și, la urmă, sosesc plăcintele. Apariția lor provoacă un moment de frațietate generală. Iată cu ce efecte și sub ce chipuri:

„Jupâneasa gazdă se strecură grăbită pe ușă, aducând vestea nouă: plăcintele. Dumnealui șătrarul puse la loc de cinste alt urcior. Și de Marenne făcu altă profesie de credință în ceea ce privește nemaipomenita potrivire între acea băutură veche și acele lucruri fierbinți și picante, cu crusta aurie. Ceru numaidecât rețeta și începu s-o scrie în tabletele sale. N-ajunse să înțeleagă însă raporturile și proporțiile, din pricină că toți din jurul său ajunseseră la o însuflețire înaltă. Îndeosebi căpitanul Ilie avea o figură disperată și prietenul său, șătrarul, îl mângâia sărutându-l, îndemnându-l să uite toate și să dea totul la spate în noaptea aceea.

- Prințule, zise domnul abate, deschizându-și tot sufletul și tot zâmbetul, cătră tovarășul său; nu mă înșel afirmând că acești doi oameni sunt cu desăvârșire fericiți în felul lor. Eu, după cât ai putut să te încredințezi, sunt în stare să fac față celor mai ciudate feluri de bucate și să le apreciez. Pot să le și onorez îmbielșugat, udându-le în aceeași măsură cu vin generos; însă desfid pe oricine în această lume să mă vadă în starea în care se află domniile lor.

- Adevărat, răspunse Alecu Ruset; și mă mândresc că-n privința aceasta pot sta alături cu domnia ta. Frăția noastră începe bine și se cuvine să ne îmbrățișăm și noi.

- Nu însă înainte de a istovi cu desăvârșire ulciorul care ne desparte... încuviință domnul abate.

După ce istoviră ulciorul, binecuvântând conținutul lui, domnul Paul de Marenne, având spiritul limpede și foarte ușor, își simți deodată picioare de marmură. Primi de la soțul său sărutarea de frăție cu oarecare neliniște; după aceea se veseli nespus, absolut fără nicio pricină.”

În această atmosferă prielnică, beizadeaua Alecu Ruset își ține discursul său

despre tragedia Moldovei și despre propria tragedie. Un discurs, dar, jeluitor despre domeniile nestatornice și despre o istorie în care calamitățile „stau în lucruri ca mierea în flori”. Ideea lui este că „pe acest colț de pământ care a fost cândva paradis nu mai este nimic statornic”. Cunoaștem retorica. Este aceea a lui Ureche și Costin. Se vede limpede că Sadoveanu i-a citit și sintetizează acum, într-o ficțiune, temele lor. Așadar, în Moldova toate sunt „scurte, trecătoare și viforoase”; oamenii stau cu fruntea în pulbere în nestatornicia timpului, birurile sunt mari și pedepsele grele; ele încep cu creșterea nasului și se încheie cu decapitarea; mari și dese sunt, e adevărat, pârele și trădările etc. În aceste condiții, „celui tare nu i se poate împotrivi decât cel viclean”. Aceasta este morala timpului. Oamenii simpli se ascund în păduri și puținii cărturari care sunt (în roman apare, ca personaj, Miron Costin și este vorba și de fiul său, învățatul Nicolae Costin) încearcă să domolească, prin vorbele lor înțelepte, mânia domnitorului care plătește cu moartea orice semn de nesupunere.

Moldova, așa cum o descrie Sadoveanu, nu-i totuși iadul de pe pământ. Ea are o civilizație veche și, după cum se vede, are vinuri competitive și o bucătărie ce provoacă admirația unui occidental. Oamenii ei sunt primitivi, ceremonioși, inventivi și se conduc după un sistem de viață pe care numai ei îl cunosc. Presimt din vreme schimbarea climei, și meteorologia lor naturală nu dă greș. Bârlădeanul – omul lui Alecu Ruset – prevede ploaie și, spre surpriza lui Paul de Marenne, ploaia vine la timp și ține mult. Când pâraiele se umflă, trecerea se face în chip firesc: solul Regelui Soare este ridicat pe umerii uriașului Bârlădeanu și dus pe celălalt mal. Femeile sunt discrete, ca Avramia, și bune gospodine. Chiar jupâneasa Anastasia – soția lui Duca-Vodă – gătește bine și are reputația de a fi cea mai bună gospodină a țării. Domnițele sunt mândre, publice și ascultătoare și, la nevoie, își înfrâng pasiunea pentru a se supune, cu mare durere, *rânduierilor* și autorității paterne. Ca domnița Catrina, fiica liliată a sângerosului Duca-Vodă, o



Julietta răsăriteană ivită într-o istorie în care dușmăniile dintre marile familii sunt mari și iubirile incomode se termină în chip sângeros (cazul beizadelei Ruset) sau prin căsătorii politice. Așa arată Moldova în și prin discursul jeluitor al lui Alecu Ruset, personaj romantic într-o medievalitate românească târzie și crudă. Prozatorul nu ignoră însă, în descripție, cum s-a putut observa, partea mitică a acestui paradis vânturat de istorie. În el trăiesc oameni ca răzeșul Lăzărel Gavra, care, așa cum am spus de multe ori până acum, se țin de *rânduierile vechi* și bune, sunt drept-credincioși, au o morală colectivă, iar morala lor se supune legilor pământului. Nenorocirea este că aceste legi (*rânduieri*) vechi și bune (ele vin de la strămoșii daci, explică Alecu Ruset) sunt violate de puterea nestatornică a cârmuitorilor, recrutați de turci din rândul negustorilor de tronuri.

Să nu uităm că Sadoveanu introduce aceste explicații în mijlocul unui ceremonial gastronomic prezentat cu mult fast și cu o ironie melancolizantă și binevoitoare. Cum

ar veni: discursul ideologic în interiorul discursului gurmând. Discursul gurmând nu reușește însă să tulbure ceremonialul gastronomic din paradisul prădat: după ce vinul doboară pe trimisul regelui Ludovic al IV-lea într-un somn greu, urmează întremarea lui cu „potrocul cel de cuviință”, o zeamă care are calitatea de a stinge focul lăuntric al băutorului. Paul de Marenne este din nou uimit de puterea potrocului de a tămădui suferințele beției și cere rețeta. I-o dă, în termen vag magici, beizadeaua Ruset: „Asemenea preparat, domnule de Marenne, nu vei întâlni nicăieri, în cuprinsul lumii civilizate. Carnea de pasere bine îngrășată nu-i gătită cu apă, care, după o zicală a breslei noastre, nu-i vrednică de nimic. Moldovenii, oameni cu imaginație, adaogă că nu-i bună de pus nici în ciubote. Dacă vrei, notează ș-acest dicton. Apa acestei fierături e înșelată și prefăcută printr-o fermentație de țărâțe de grâu și mei. I se adaogă o creangă de cireș. Și după ce-i așezată pe cuptor, la căldură, gospodina care a oficiat, după un ritual străvechi, asmuță glas de ceartă asupra cuiva mai tânăr. Îl asuprește și-l lovește chiar. Numai astfel fermentația capătă aciditatea necesară. Eu bănuiesc că se spun și vorbe de descântec, dar le știu numai femeile...”

Discursul continuă și în secvențele următoare ale romanului. Paul de Marenne are prilejul să-și înnoiască mirarea în fața rafinamentului gastronomic al moldovenilor pe tot parcursul călătoriei sale. Ajunge la Iași și aici este invitat la un prânz domnesc care începe cu șerbet și cafea și se termină, după moda sudului, cu o siestă. Masa domnească, la care participă marii boieri, este împodobită cu blide și tacâmuri de argint, iar convivii scot bucatele din blid cu furculițe cu doi colți, fapt ce miră, iarăși, pe prelatul francez, știind faptul că Regele Soare apuca bucata de carne cu degetele... Mesenii sunt așezați după ranguri, așa cum arată cronicile consultate de prozator. Stolnicul așază vasul de argint înaintea domnitorului și gustă din mâncare cu lingura, în văzul tuturor, spre a dovedi că nu este otrăvită. Precauție pe care o întâlnim la toate, curțile medievale europene. La Iași, precauția gas-

tronică este slujită, cum se vede de un mare domnitor. După stolnic, vine cuparul care soarbe vinul dintr-o cupă aurită. La a treia cupă gustată de vutcă, începe – afară – concertul de tobe și flaute...

Boierii sunt îmbrăcați în straie leșești și poartă arme orientale cu mânere cu încreștături de sidef, aur și argint. Fălosul boier Țifescu, care are strămoși bizantini, se adresează grecește abatelui francez, iar logofătul costin, face *pe lătinie* elogiul mării trecutului, amintind și de sorginta noastră latină: „Odinioară, părinții noștri au ținut sabia în mână și au fost destul de vrednici să biruiască pe necredincioși. Pari a mă privi cu mirare, domnule abate, neputându-ți închipui o mărire trecută, când ai în față cele de azi. Totuși, săraca această țară a avut cândva oameni care n-au rușinat-o, fiind cu adevărat urmași de descălecători de la împărăția Romei.” Vorbele înflăcărâte ale logofătului nu-l conving însă pe nobilul francez. Acesta nu-și închipuie cum vitejia Romei s-a refugiat și a putut supraviețui, aici, la hotarul barbariei. Bănuie, de aceea, că logofătul Costin spune basme. Discuția dintre cei doi cărturari ieșiți din cele două capete ale Europei se încheie cu o cafea și o vutcă de vișine, servite în casa cea mică, acolo unde stă jupâneasa Anastasia, prilej pentru Paul de Marenne de a descoperi un interior domnesc și de a observa modul în care este îmbrăcată soția lui Vodă și comportamentul ei. Manierele sunt orientale, greu de înțeles pentru cineva format într-o civilizație a seducției și a galanteriei. Jupâneasa Anastasia sărută mâna lui Vodă și a mitropolitului Dosoftei, apoi se înclină în fața oaspetelui străin, fără a-l privi în ochi. Aici, în orientul Europei, funcționează altă civilizație. Civilizația pudorii. Femeile din înalta societate vorbesc puțin și numai ce trebuie în public, rolul lor este să se supună voinței părintelui și, când se mărită, să intre sub autoritatea soțului. Fiicele își copiază mamele, sunt rușinoase și respectuoase și știu să-și ascundă pasiunile sentimentale. Ochii Catrinei sunt înșelători, numai gura ei o trădează: o gură senzuală și voluntară...

Sunt și alte notații în acest roman inițiativ despre firea moldovenilor și despre mora-

vurile din paradisul prădat al Moldovei. Ei vorbesc, de pildă, mult, unii au inimă de leu – sunt, adică, viteji – alții au inimă de iepure. Nestatornicia istoriei i-a făcut fataliști, neîncrezători în puterea administrativă, boierii au gânduri ascunse și, când le este de folos, se leapădă fără procese de conștiință de domnitorul vechi pentru a se pune în slujba celui nou. Crudul Duca Vodă, care a izgonit de pe tron pe Antonie-Vodă, dând multe pungi de galbeni turcilor, ține Moldova cu buzduganul. Nu crede în nimeni și, după două domnii, convingerea lui este că peșcheșul și buzduganul sunt cele două arme redutabile ale puterii. Naratorul lui Sadoveanu (cu care, de altfel, se identifică!) înregistrează acest monolog interior construit din scârbe și mâinii: „Țara aceasta neașezată, cu oamenii așa de răi și de schimbători, cu boierii vicleni, stând iepurește pe două hotare, cu pâră, cu bunturi, nu-și simțea îndeajuns blăstămii lui Dumnezeu în boliști, războaie, secete - i se cuvenea un spor de pedeapsă și din partea lui. Căci a avut mai ales el de suferit în două domnii. Și-acum suferă și-n a treia. Cu dreptatea lui tare și cu sprijin de la Dumnezeu, pe care l-a câștigat cu atâtea lăcașuri și daruri, trebuie să izbească înfricoșat în cuibul răilor, să-l spargă în sfârșit. Și trebuie să-i urmărească pe toți aceia care-i viclenesc visteria – lăsându-l răspunzător cu viața lui în fața ismailitenilor și a cămătarilor de la Țarigrad, care sunt mai păgâni decât ismailitenii. Au să cunoască ei toți brațul lui Duca-Vodă, împlinindu-și drepturile sale. Căci un domn are două datorii: să judece pricinile bine și să urmeze legea pravoslavnică; și două drepturi: să urmărească birul său și să sfărâme fălcile viclenilor”.

Ce urmează în *Zodia cancerului* nu face decât să întărească această latură întunecată a istoriei din ultimul pătrar al secolului al XVII-lea într-o Moldovă reconstituită după modelul cronicarilor într-o ficțiune filosofică și contemplativă. Filosofia de existență a românilor are două dimensiuni sau, dacă vrem, două axe: una – foarte puternică – care ține de *rânduiești statornice*, bazate pe legile nescrise ale naturii, legi pe care oamenii le urmează, și alta impusă de *nestatorni-*

cia timpului (istoriei). Alecu Ruset, care cunoaște nemijlocit cruzimile istoriei răsăritene (o istorie în care rasele, credințele, culturile și interesele se confruntă în chip violent), face, s-a remarcat, deosebirea dintre cele două laturi ale lumii din această parte a Europei. La fel gândește și logofătul Costin, care nu-i este prieten. Prozatorul mitizează *Moldova rânduieștilor vechi*, o Moldovă, într-adevăr, rousseauistă, rămasă în legile unei democrații a naturii. O țară imaginară, desigur, cu valoare simbolică în acest război al civilizațiilor. Cealaltă Moldova (să-i spunem: *Moldova suprafețelor*, *Moldova nestatornicilor lumești*) este prezentată și ea în roman prin lungi discursuri jălanice, cum s-a putut constata, în fața fratelui răătăcitor occidental, întors, acum, într-o lume pe care n-o mai cunoaște. Această simbolistică ascunsă se poate citi printre rânduri în romanul lui Sadoveanu, operă de maturitate artistică.

Ceremonialul gastronomic – prezentat cu fast și lirism calm – ne introduce în cea dintâi Moldovă, cea mitică. El face o sinteză, repetă, a datelor pe care le aflăm întâi în *leto-pisețele* lui Ureche, Miron Costin și Neculce, iar pe larg și într-o formă organizată, la Cantemir... Sadoveanu le introduce într-o narațiune în care notele mitice (poteci tainice, poieni în care pasc boii pădurii – zimbrii –, pâraie care mătură totul în cale, oameni ce cunosc limbajul naturii și se conduc după reguli cosmice) se învecinează în chip firesc cu descripții de un realism aspru... Aventura lui Paul de Marenne în această țară imaginară este fragmentată: vorbește iarăși mult despre calitatea vinului și a rafinamentului culinar, iar între două feluri de mâncare și două ulcioare de vin bun, se discută – cum am remarcat deja – despre soartă (*norocul celui prost* al lui Ureche), despre credință și necredință și, mai ales, despre nestatornicia timpului și firea răbdătoare a moldovenilor. *Masa* (ospățul rustic sau domnesc) deschide pofta reflecției morale și politice într-un mod care diferă total de acela valah, al eroilor lui I. L. Caragiale. Eroii lui Sadoveanu nu se grăbesc, timpul are răbdare cu ei și ei au răbdare să povestească despre minunile unei naturi paradisiace și despre brutalitățile istoriei.

Vasile SPIRIDON*

O întâlnire de suflet și în spirit**



Résumé

Comentariul nostru este făcut pe marginea unui studiu care se referă la viața și opera unei personalități distinse a culturii române: Alice Voinescu. O monografie a sufletului și spiritului scrisă de Mariana Crăciun. În virtutea idealului său umanist, eseista Alice Voinescu era atrasă de mai multe câmpuri de interes: artă, filosofie, literatură, psihologie, sociologie. Efectuăm, pe urmele autorului, o abordare a contextului istoric, social și cultural traversat de Alice Voinescu, care a fost una dintre numeroasele victime ale regimului stalinist instaurat în România după cel de-al Doilea Război Mondial. Importanța acestui studiu se găsește în faptul că stimulează interesul pentru cunoașterea unui scriitor distins, dar puțin citit azi.

Cuvinte-cheie: umanism, interior, exterior, jurnal intim, eseista Alice Voinescu

Notre commentaire est fait en marge d'une étude qui porte sur la vie et l'oeuvre d'une personnalité distinguée de la culture roumaine: Alice Voinescu. Une monographie de l'âme et de l'esprit, écrite par Mariana Crăciun. En vertu de son idéal humaniste, l'essayiste Alice Voinescu était attirée par plusieurs champs d'intérêt: art, philosophie, littérature, psychologie, sociologie. On effectue, sur les traces de l'auteur, une approche du contexte historique, social et culturel traversé par Alice Voinescu, qui a été l'une des nombreuses victimes du régime stalinien instauré en Roumanie après la Deuxième Guerre Mondiale. L'importance de cette étude se trouve dans le fait qu'il stimule l'intérêt à connaître un écrivain distingué, mais peu lu aujourd'hui.

Mots-clé: humanisme, intérieur, extérieur, journal intime, essayiste Alice Voinescu

Însuși acidul dintotdeauna Tudor Arghezi concede, într-o tabletă din 1929, că Alice Voinescu este „cea mai inteligentă femeie din București”, remarcând, în același timp, rezonanțele subtile pe care le avea acest „foarte delicat spectacol intelectual” dat de esteticiană. Iar în opinia deloc ginecolatrului Camil Petrescu, ea era „o puternică personalitate culturală”. Există deja, la ora actuală, o sumă de articole, studii și recenzii ce conțin diverse abordări ale scrierilor aceleia pe care Constantin Noica a numit-o „un spirit sufocat de suflet”, dar nu

s-a realizat încă un tablou complet prin alăturarea unei analize psihologice cu privire la scrierile sale ori referitoare la contextele de viață în care acestea au fost făcute. Este ceea ce își propune Mariana Crăciun atunci când pleacă în întreprinderea sa de tip doctoral Alice Voinescu. O monografie a sufletului și spiritului. La finalul cercetării, autoarea studiului o descoperă pe Alice Voinescu ca fiind o personalitate cu multiple valențe, cu harul probat al relațiilor sociale, cu vocația introspecției și a analizei lumii pe care o străbate.

* Prof.univ.dr. Universitatea "Vasile Alecsandri" Bacău, e-mail: spiridov@yahoo.com.

**Volum în curs de apariție la editura Timpul - Iași.



După cum aflăm încă din titlul cărții, scopul vădit al Mariane Crăciun este acela de a realiza atât o „monografie a sufletului” lui Alice Voinescu (ca sumă a experiențelor personale ce au devenit trepte în calea spre împlinirea destinală), cât și o „monografie a spiritului” său (printr-o analiză a activității sale intelectuale, profesionale, culturale, sociale). Cercetarea va fi orientată pe mai multe paliere: sesizarea relaționării personalității scriitoarei cu atmosfera cultural-artistică și sociopolitică a epocii traversate, constatarea influenței comerțului de idei efectuat între Alice Voinescu și scriitori români și străini (observându-se existența unor afinități sociale, culturale, estetice), trecerea în revistă a receptării operei scriitoarei în perioada interbelică, postbelică și postdecembristă. (Ar fi de semnalat, pentru ultima perioadă, prezența comentariilor Mariane Crăciun la dramatizarea postmodernă, din 2005, a paginilor de jurnal în viziunea lui Gheorghe Truță și în regia lui Mircea Cornișteanu, cu titlul *Alice nu știe să moară*.)

Desigur că începutul cărții este destinat trecerii în revistă a aspectelor biografice, cuprinzând date despre viața și formația intelectuală a profesoarei Voinescu, despre participarea în Franța la Decadele de la Pontigny (unde i-a cunoscut pe André Gide,

François Mauriac, André Malraux, Roger Martin du Gard), precum și despre perioada când se... „potigni”, adică a temniței și a surghiunului la Costești (lângă Târgu-Frumos), urmată de căderea brutală în anominatul total. Înspre sfârșitul cărții, prezența lui Alice Voinescu în dosarele CNSAS-ului este analizată în contextul care a dus la arestarea sa, în încercarea din partea (in)justiției comuniste de a aduce probe ale presupusei sale vinovății privind „uneltirea contra ordinii sociale”. Când a cercetat dosarul, Mariana Crăciun a putut observa – lucru deloc surprinzător, de altfel – absența probelor în anchetă, motiv pentru care nici nu a existat un proces propriu-zis. Așa se face că Alice în... Țara Minciunilor a fost reținută/deținută doar în baza unor supoziții de instigare publică împotriva regimului pus pe rol de sovietici. Dacă Securitatea ar fi pus mâna pe *Jurnal*, altfel s-ar fi pronunțat sentința.

Prezentarea operei eseistice, în partea filosofică și referitoare la teatrul clasic și contemporan, pune în evidență formația și crezul în descendență umanistă. Viața și creația Alice Voinescu s-au încadrat în sfera unui ideal de umanitate configurat prin permanențele care i-au ghidat traseul spiritual (iubire de om, conștiință vie, adevăr, frumos, respect și dinamism). În virtutea acestui ideal, eseista s-a implicat afectiv și efectiv în acele domenii de activitate definitorii pentru spiritul său, creația sa având o natură poliedrică: artă, filosofie, literatură, psihologie, sociologie. Conceptele aprofundate în scrierile sale sunt motivate de contactul revelatoriu pe care autoarea lor l-a avut cu reprezentanții Școlii de la Marburg – adepți ai idealismului kantian. De aici, ea împrumută o serie de termeni pe care îi îmbogățește din punct de vedere semantic: „dynamism viu”, „permanențe și aparențe”, „conștiință vie”, „înțelegere vie”, „estetică transcendentă” ș.a.

Scriere de rezistență, *Jurnalul* este decodat pe diferite niveluri de interpretare: politic, implicare socială, contribuție culturală, creație literară. Se pune accentul pe caracterul binar viață-scriitură, prin traversarea contextului istoric și a celui social în paralel

cu dimensiunile interioare ale feminității și cu autenticele trăiri religioase (unde se autodefiniște drept o „Madamme Bovary a misticii”). Urmând drumul acestei conștiințe călitate în angoasă, Mariana Crăciun insistă pe maniera în care personalitatea lui Alice Voinescu se conturează, cu migală și finețe, în paginile *Jurnalului*. Elemente biografice grăitoare, mărturii ale cunoștințelor și apropiatilor sufletește vor dezvălui o personalitate feminină puternică, erudită și cu o ținută morală ireproșabilă. Susceptibilitatea, emoția metafizică, fragilitatea, vulnerabilitatea, inocența, misterul sunt doar câteva elemente ce se degajă din scriitura diaristei, textul ei intrând în mod firesc în paradigma scrisului feminin. În fond, *Jurnalul* lui Alice Voinescu contrazice opinia lui G. Călinescu potrivit căreia jurnal țin „doar femeile romanțioase și tinerii imberbi”, deoarece întâlnim aici expresia lucidă însoțitoare a unei opere pe deplin maturizate.

Latura feminină a scriiturii *Jurnalului* este văzută a se manifesta în caracterul declarat al interiorității depline. Nimic din realitate nu este perceput ca atare de Alice Voinescu, ci trecut prin filtrul meditației, al reflecției, cuvintele-cheie fiind luciditate, filosofie, iubire, cultură, moarte, dublate de o „tortură” a feminității, de incertitudini, scepticism, autoevaluări uneori obsedante. Diarista își cântărește, atât în *Jurnal*, cât și în viață, propria condiție de femeie (și statutul ei în binomul masculin-feminin), respectiv de intelectuală, ecuația cuplului, a destinului (dramatic sub multe aspecte), precum și imaginea oferită celor din jur. Desigur, activitatea lui Alice Voinescu s-a centrat pe emanciparea femeii, pe formarea unei conștiințe feminine/feministe românești, pe obținerea unor drepturi de natură civică și etică (statut social, educație, drept de vot), dar, în același timp, a manifestat rezerve față de entuziasmul ideologic al noului curent feminist, față de tendința unor „cocoane propagandiste” de înregimentare politică. Comparând-o cu acerba feministă Simone de Beauvoir, Eugen Simion remarcă, în *Ficțiunea jurnalului intim*, pudoarea și claustrarea lui Alice Voinescu în haina discreției, aceasta rămânând (citez împreună

cu autoarea) „o incoruptibilă puritană. Femeie cu frica de Dumnezeu, Alice face figură de vestală într-un secol în care mitul vestalei a fost complet discreditat”.

Jurnalul reprezintă pentru femeia Alice Voinescu – se insistă cu îndreptățire – mijlocul prin care se realizează o dublă cunoaștere: a sa și a lumii exterioare. Dar, finalmente, diarista se simte înstrăinată: pe de o parte, ea se refugiază în universul lăuntric, pe de altă parte, lumea îi devine ostilă, astfel încât apare o inevitabilă izolare socială. În orice caz, jurnalul rămâne un mijloc de refacere, de ieșire dintr-o criză profundă (sentimentală, psihică, spirituală), precum și de recuperare a timpului trăit (relectura paginilor din *Jurnal* îi va activa diaristei retrăirea unor secvențe din trecut). În ceea ce privește folosirea tehnicii narative, caracterul intim al scriiturii este dat de preponderența persoanei întâi, ce imprimă textului o alură introspectivă. Sesizăm, împreună cu Mariana Crăciun, cum, profundă și sensibilă, acționând cu tact și inteligență, preferând să evadeze de multe ori în constructe mentale compensatorii, diarista își analizează propria viață, se autoobservează minuțios, privindu-se în oglindă (uneori chiar la modul propriu). Iar aceasta, pe fondul temerii că o confesiune sau alta din jurnal i-ar putea modifica și degrada, mai mult sau mai puțin conștient, imaginea și sinceritatea celor spuse. Ceea ce se și întâmplă, datorită puritanismului său exacerbat, într-o notă a jurnalului, Alice Voinescu observându-și, dar și recunoscându-și atitudinea de ascundere în spatele unei măști.

Scrisul din caietele lui Alice Voinescu, ce este urmărit pe o perioadă depășind un sfert de secol, nu este numai un exemplu de sensibilitate și de inteligență, o cronică a vieții interioare. El adună și un număr semnificativ de mărturii despre perioada interbelică și postbelică, de însemnări despre personalitățile și evenimentele epocii, despre lumea pe care o traversează o femeie inteligentă, dar lipsită de tihnă în viața de familie, devotată în conjugalitatea ei lipsită de pacea căminului. Ținându-se cont de faptul că Alice Voinescu a purtat corespondență cu nume sonore ale culturii europene,



rezonante cu împlinirea ei intelectuală și profesională, epistolele depoziționale și predictive scrise apropiaților săi în perioada stalinistă, din domiciliul obligatoriu de la Costești, devin, și mai contrastant, mărturii ale supliciului și privațiunilor de tot felul din ultima parte a vieții sale, consecutive șederii în detenție. Experiențele-limită prin care trece Alice Voinescu o determină pe Mariana Crăciun să acorde *Scrisorilor către fiul și fiica mea* o reală valoare testimonială, acestea comportând un mesaj-țintă cu valoare generalizantă pentru noua generație. De asemenea, activitatea de traducătoare îi confirmă autoarei studiului spiritul perfecționist și preocuparea pentru propagarea în rândul tinerilor a valorilor culturii universale. Iar conferințele radiofonice pun și ele în discuție teme filosofice, morale și psihologice, care se subscriu acelorași scopuri comunicante.

În condițiile avutului la dispoziție a unor resurse bio-bibliografice mai puțin întinse decât s-ar fi dorit, Mariana Crăciun vizează în studiul *Alice Voinescu. O monografie a sufletului și spiritului* o abordare prin expunerea căreia încearcă să facă un pas mai mult în conturarea cât mai fidelă a portretului unei personalități feminine distincte a culturii noastre. Avem de parcurs o carte scrisă cu pasiune și migală, ce devine o piesă importantă la bibliografia critică încă firavă referitoare la Alice Voinescu. Marele merit al întreprinderii monografice efectuate de Mariana Crăciun, ce trădează o foarte bună stăpânire a materiei de analizat, este acela că ne stimulează interesul pentru cunoașterea unei scriitoare elegante atitudinal, ideatic și stilistic, astăzi anemic citită și comentată. În urma acestei întâlniri de suflet și în spirit, îi dăm dreptate celui care a spus că Alice nu știe să moară.

Memoriile unui romancier „de familie bună” sau despre o nouă (?) etică a esteticului: Virgil Tănase – *Leapșa pe murite***

Abstract

Una dintre cele mai importante personalități ale elitei intelectuale din diaspora românească de la Paris și, totodată, unul dintre „seniorii” romanului postbelic, Virgil Tănase oferă, în memoriile publicate în 2011, nu doar o fascinantă povestire a vieții inserată în cronică a unei jumătăți de veac, ci și o demonstrație deopotrivă etică și estetică având ca obiect angajamentul scriitorului în istorie și rezistența cărților. Structurată în conformitate cu o „etică a esteticului” – configurată de pe poziții polemice în raport cu așa-numita „est-etică” promovată de o parte a compatrioților săi din exilul francez și, la noi, de adepții „revizionismului” posttotalitar – narațiunea identitară a lui Virgil Tănase este opera unui moralist „ispitit de farmecele literaturii”.

Cuvinte-cheie: pact autobiografic, memorii, narațiune identitară, disidență prin estetic, demonstrație etică

One of the most important personalities of the Romanian intellectual elite diaspora in Paris and, at the same time, one of the “seniors” of the post-war novel, Virgil Tănase delivers, in the memoirs published in 2011, not only a fascinating life story inserted in the chronicle of half a century, but also a demonstration, both ethical and aesthetical, of the writer’s role in history and the resistance of books. Structured according to an “ethics of aesthetics” – moulded from polemic positions in relation to the so-called “East-ethics” promoted, on the one hand, by his compatriots from the French exile, and, in Romania, by the supporters of the post-totalitarian revisionism – Virgil Tănase’s identity narrative is the work of a moralist “tempted by the charms of literature”.

Keywords: autobiographic pact, memoirs, identity narrative, dissidence through aesthetics, ethical demonstration

Între „farmecele literaturii” și angajamentul etic: viața (nu doar) ca un roman

În finalul „Cuvântului lămuritor” care pecetluiește, printr-o invitație explicită, cooptarea lectorului în aventura „uimitoa-

re” consemnată în paginile „documentului” său „polițist și literar”¹, Virgil Tănase își definește demersul înscriindu-l în limitele unui dublu pact – deopotrivă „ficțional”, mai exact „romanesco”, și referențial, cel de-al doilea orientat atât spre istoria personală,

* Conf. dr., Universitatea “Dunărea de Jos” din Galați, e-mail: crihanoali@yahoo.com.

** This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758

1 *Leapșa pe murite. Document polițist și literar*, București, Adevărul Holding, 2011.



cât și, mai ales, spre marea istorie² în care aceasta este „întreșută”³: „Intenția mea nu este deci să scriu o carte de memorii – încă una! –, ci să-mi fac, cîstit, meseria, oferindu-vă un roman, de data aceasta adevărat, pentru ca emoțiile pe care vrînd-nevrînd vi le stîr-nește să vă dea prilejul de-a fi, vremelnic și fictiv, părtașii unei epoci pe care n-ați trăit-o, dar care, mai aprigă poate decât altele, vă poate ajuta, despărțind mai limpede binele de rău, să găsiți temeiul pe care vreți să-l dați vieții dumneavoastră.”⁴ Proiectul auc-

torial dezvăluit în peritextul autoreflexiv ce însoțește *Leapșa pe murite* afirmă, dincolo de dublul pact menționat – unul „înșelător”, la o lectură superficială, de vreme ce trimite, aparent, spre formula ambivalentă a romanului autobiografic mizând pe coexistența și confruntarea a două „coduri antagoniste”⁵ – un program deopotrivă *etic* și *estetic* situat pe poziții polemice, așa cum vom vedea, în raport cu acela „est-etic” promovat de o parte a diasporei românești de la Paris. De fapt, „farsa” (dacă o putem numi astfel) ține de un joc estetic asumat de un romancier care, asemeni multora dintre colegii săi de generație, a ridicat literatura la rangul de existență (și care, să nu uităm, este, în egală măsură, un remarcabil și împătimit om de teatru), punând „meseria” de scriitor mai presus de orice „încercări” ale istoriei (inclusiv literare).

Leapșa pe murite nu poate fi considerată, așadar, un roman decât la nivelul demonstrației estetice care vine să susțină o narațiune identitară plasată, în mod evident, sub semnul „rezistenței prin estetic”. Sub acest aspect, demersul „estetului” – autorul scipitoarei „sotie” *C’est mon affaire* („un florilegiu de pastişe”⁶), publicată la Flammarion în 1983, la scurt timp după „afacerea Tănase” – are valoarea unui exercițiu de stil prin intermediul căruia „povestirea vieții” se (re)scrie „imitând” mari modele și forme ale romanului: rezultatul este o scriitură „à la manière de”, o sinteză inedită între *Bildungsroman*, romanul-cronică, romanul de familie, romanul polițist și de spionaj, autobiografie, memorii și eseu – un „discurs îndrăgostit” (firește!), generator deopotrivă al unei istorii despre sine, despre o epocă și

2 Pactului ficțional i se suprapun un „pact autobiografic” și un „pact cu Istoria”, în termenii lui Eugen Simion (*Genurile biograficului*, București, Univers Enciclopedic, 2002). Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, 1996.

3 Cf. Wilhelm Schapp, *Empêtré dans des histoires. L’être de l’homme et de la chose*, Avant-propos, traduction de l’allemand et postface par Jean Greisch, Paris, Éditions du Cerf, 1992.

4 *Leapșa pe murite*, op. cit., p. 7 (subl. n.).

5 În termenii lui Philippe Gasparini, „le romancier autobiographe ne réalise donc pas une impossible synthèse des codes antagonistes, mais il les confronte, il les fait coexister. Il respecte et dénonce alternativement les clauses des deux contrats, il les discute, il les négocie, sans jamais choisir. [...] Ce genre regroupe à mon avis tous les récits qui programment une double réception, à la fois fictionnelle et autobiographique, quelle que soit la proportion de l’une et de l’autre.” (*Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, pp. 18-19).

6 *Leapșa pe murite*, op. cit., p. 312.

despre permanența literaturii. Un fermecător text secund care, fără a eluda „legile” fundamentale ale scriiturii autobiografice și memorialistice „canonice” vizând autenticitatea istoriei reconstituite și, firește, *reconstruite* din perspectiva prezentului, dar și a viitorului care dirijează ancorarea în „câmpul etic”⁷, aparține, în esență, literaturii concepute, nu în ultimul rând, ca interfață a acestei istorii. Este, fără îndoială, opera unui romancier care, după ce va fi pus în ficțiune, vreme de mai bine de trei decenii, o experiență situată „în spațiile incomprehensibilului” – „trimitere către ceea ce este și va rămâne probabil mereu tainic minții noastre”⁸ –, își vedește acum, în povestirea propriei experiențe, afinitățile cu „familia” marilor realiști ai ultimelor două secole.

Este, apoi, cartea unui moralist cu vocație, dublat, în ciuda declarațiilor din același „Cuvânt lămuritor” privind propria neutralitate interpretativă în raport cu evenimentele relatate, de un hermeneut al micii și al marii istorii, o carte în care „angajarea” intelectualului în contextul epocii sale – ca scenariu organizator al proiectului autobiografic și memorialistic – este convertită în temă de meditație eseistică. Alertă, fascinantă, mereu conectată la panorama „seismelor” istoriei și la mecanismele socialului, povestirea vieții devine aici, de cele mai multe ori, temeiul reflecției moralistului, convins că „ceea ce-a fost făcut rămâne făcut și nu poate fi înlăturat. [...] La un anume soroc, cutare sau cutare din înfăptuirile noastre

poate părea «greșită», dar această judecată e parțială, din perspectiva unei etape care nu e ultima, și ceea ce regretăm azi poate fi obârșia realizărilor și bucuriilor noastre de mâine. Cu condiția totuși ca, tocmai, să ne ducem viața după principii mai durabile decât situațiile istorice – nu găsim alt nume pentru aceste alcătuiuri vremelnice în care trăim, firește, dar care sunt perisabile [...]. Important e ca toate cărămizile pe care le-am plămădit cu lutul pe care ni-l propune veacul să se adauge într-un același edificiu care numai el dă sens și valoare fiecăruia din elementele care-l constituie.”⁹

Este o lecție care traversează întreaga istorie „pusă în intrigă” în *Leapșa pe murite* și care vine să sprijine proiectul identitar, având drept miză „configurarea” unei narațiuni „totalizante”, în interiorul căreia „hazardul e transmutat în destin”¹⁰.

Pentru o „etică a esteticului”¹¹

„Oricât de uimitoare, faptele pe care le relatez sunt adevărate și, dacă li se poate contesta semnificația, nimeni nu le poate pune la îndoială autenticitatea, dovedită de documentele pe care, uneori, îmi voi îngădui să le evoc. Mă voi mulțumi de altfel, pe cât se poate, să evit interpretările pe care le las în seama dumneavoastră, mărgininu-mă să consemnez evenimentele, în măsura în care mi le amintesc, pentru că, mai puțin încrezător în excepționalitatea destinului meu decât alții în al lor, n-am considerat niciodată că particip într-un fel la istoria timpului

⁷ Această reconstrucție ascultă de „o logică deopotrivă retrospectivă și prospectivă”, așa cum arată Pierre Bourdieu („L’illusion biographique”, în *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62-63, juin 1986, p. 69) și Paul Ricoeur care subliniază dubla deschidere a „privirii”, pornind de la care se constituie „identitatea narativă” – „retrospectivă în direcția câmpului practic, prospectivă în direcția câmpului etic”. (*Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1999, pp. 140-141, trad. noastră).

⁸ *Leapșa pe murite*, op. cit., p. 108. Este definiția pe care Virgil Tănase o propune pentru literatura onirică, pe care o consideră „cel mai coerent manifest artistic provocat de prăbușirea gândirii pozitiviste, de eșecul metafizic al științei, de năruirea experienței sociale născute din materialismul istoric”. (*Ibidem*, p. 109).

⁹ *Ibidem*, pp. 167-168.

¹⁰ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, op. cit., p. 175 (trad. noastră).

¹¹ Acoperind doar parțial aria de semnificație a conceptului lui Michel Maffesoli – „l’éthique de l’esthétique” / „etica esteticii” (cf. *Au creux des apparences. Pour une éthique de l’esthétique*, Éditions de la Table Ronde, 2007, p. 12, trad. noastră) – sintagma „etică a esteticului” implică, în înțelesul pe care i-l atribui, atât o „difracție” a esteticului „în ansamblul existenței” (personale) și o anume „manieră de a fi (ethos)” împărtășită de autor cu „ai săi”, cât și, mai ales, o filosofie existențială care fundamentează (re)configurarea istoriei în *Leapșa pe murite*.

meu și n-am ținut jurnale, n-am strâns arhive și n-am păstrat în memorie ceea ce mi se părea a fi neînsemnat față de cărțile pe care le scriam și care, ele, sunt, ar vrea să fie, mărturia mea nu despre o epocă, cum se spune, ci despre lupta noastră continuă, vrednică, cu monstrul misterios care, schimbându-și secolul care-i este haina, nu-și schimbă nici năravul, nici înversunarea.”¹² Afirmările citate au darul de a rezuma miza demersului memorialistic al lui Virgil Tănase și, în egală măsură, de a jalona discret, în ciuda „ideologiei [auto]biografice”¹³ asumate, un anume traseu al lecturii-interpretări: „cititorul model” proiectat de autorul istoriei *exemplare* din *Leapșa pe murite* (exemplară nu în sensul unei construcții care ar trăda „propensiunea” autorului spre „celebrarea de sine”¹⁴, ci în acela, *cognitiv-etic*, atașat pildelor și parabolilor care, pornind de la punerea în fabulă a experienței cotidiene, se deschid către marile mistere ale existenței) este el însuși un hermeneut, capabil să descopere, dincolo de „haina” evenimentială – din nou, a micii și a marii istorii –, nu doar o serie de adevăruri general-umane, ci, mai ales, un adevăr fundamental despre „misiunea” scriitorului angrenat, împotriva voinței sale, în jocurile de pe scena puterii.

Pe linia aceleiași „exemplarități” se așează – simetric – micul eseu de hermeneutică (autoreflexivă) din „Epilog”, pe care autorul, aflat din nou pe scenă în propriul rol, după ce îl va fi jucat pe cel de protagonist și de *raisonneur* al istoriei, îl propune lectorului-partener chemat să se *identifice* – *etic* și *estetic* – cu o aventură în care ar putea să se recunoască: „Această carte se încheie aici: ea nu este cea a vieții mele (ale cărei multe încrengături n-au fost evocate aici nici pe departe), ci romanul adevărat al unei confruntări dintre doi șefi de stat, [...] în mâna cărora am fost o carte pe care au jucat-o fără s-o poată măslui, cred. Ei înșiși nu erau

decât partea vizibilă a înfruntării dintre două plăci tectonice ale istoriei, care au zguduit o parte a lumii până când s-au așezat una peste cealaltă. Ceea ce pune capăt narațiunii. Înfeudat regulilor acesteia, care-l îndeamnă să taie-n carne vie, eliminând fără cruțare tot ceea ce nu duce cititorul *direct* și *personal* spre punctul culminant de unde, prăvălindu-l spre deznodământ, autorul îi strigă: șah și mat! cel al scrierii de față consideră că și-a împlinit *lucrarea* și că e de *datoria* lui să se oprească aici.”¹⁵

„Lucrare” și „datorie”: iată doi termeni (complementari) care rezumă simbolic, în *Leapșa pe murite*, misiunea asumată de Virgil Tănase pe scena vieții personale și a istoriei, în numele păstrării unei libertăți în primul rând interioare – care nu echivalează cu autoexilarea din istorie, deci cu exilul interior într-o construcție compensatorie tributară vreunei ideologii sau utopii personale. E vorba despre libertatea artistului în viziunea căruia *opera* ar trebui să fie forma supremă de integrare în „timpul său” și, totodată, o modalitate de transcendere a acestuia. De altfel, exilatul „atipic” – cel puțin în raport cu o bună parte a compatrioților săi din diaspora – care este Virgil Tănase refuză „energic noțiunea însăși de exil”, așa cum lăsau deja să se înțeleagă declarațiile din *România mea*: „Trebuie spus că, venind în Franța, n-aveam deloc intenția să mă exilez. Ca urmare, am refuzat energic noțiunea însăși de exil. [...] Veneam la Paris ca un om liber, cum om liber fusesem și în România.” Și încă: „Exilul nu este o valoare. Este o situație provizorie și administrativă. Am crezut întotdeauna că viața literară românească nu se poate petrece decât în România. Nu în exil. [...] Scriitorul trebuie să trăiască în mediul său natural, ca un animal sălbatic. El trebuie să poată să se bată, să sfâșie și să fie sfâșiat, să se hrănească și să se ascundă, să-și pândească publicul, să-l

12 *Leapșa pe murite*, op. cit., pp. 5-6 (subl. n.).

13 Pierre Bourdieu, *idem*, p. 69. Cf. Daniel Bertaux, *Le récit de vie. L'enquête et ses méthodes*, 3e édition, Paris, Armand Colin, 2010, p. 37.

14 Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 34.

15 *Leapșa pe murite*, op. cit., p. 339 (subl. n.).

seducă, să-l agrezeze. *Libertatea sa asta înseamnă! Exilul este o grădină zoologică, o formă de pierdere a libertății, dacă puteți accepta acest paradox.*¹⁶ Lăsând deoparte metafora „zoologică”, să constatăm că „definiția” propusă de Virgil Tănase pentru scriitor afirmă un adevăr pe care bunul-simț critic nu poate decât să-l confirme: „natura” scriitorului este circumscrisă de spațiul esteticului, libertatea sa este opera, iar „patria” sa autentică – literatura.

Este principiul care guvernează existența acestui „rebel” (în raport cu „militanții” de profesie din exilul francez¹⁷) atât în spațiul de origine, cât și în cel de adopție, căci „ar fi fost absurd să accept în Franța ceea ce refuzasem în România, lăsând să se creadă că scriu ca să «biciuiesc» societatea totalitară și că mă folosesc de literatură într-o luptă meritorie, desigur, dar superficială.”¹⁸ Având un impact de netăgăduit (și „premeditat”, într-o oarecare măsură¹⁹) în câmpul politic, disidența lui Virgil Tănase se afirmă, așadar, în primul rând, în acest spațiu al esteticului, care constituie motorul demonstrației etice din *Leapșa pe murite*. Autorul „documentului polițist și literar” nu încetează să-și revendice, și pe bună dreptate, rolul primordial de scriitor, activ în câmpul literar, oricât de contaminat ar fi acesta din urmă (în România comunistă și aiurea) de efectul jocurilor de pe scena puterii: „Da, în fine! Scriitor, și nu disident. Scriitor, și nu diligent apărător al drepturilor omului.

Scriitor, și nu martor într-un proces fie el chiar istoric și de care nimeni nu mai are nevoie de îndată ce s-a pronunțat sentința.”²⁰

Expresie a unui orgoliu nedisimulat al artistului care, veșnic „ispitit nu de mărturie, ci de farmecele literaturii”²¹, își apără libertatea de creație (și, implicit, de acțiune) împotriva oricăror imixtiuni extraestetice, conduita scriitorului care își promovase, în spațiul francez, colegii de breaslă rămași în țară nu are nimic de-a face cu aceea a unui egolatu preocupat exclusiv de propriul prestigiu, ci dimpotrivă. O atestă, între altele, implicarea în promovarea unui scriitor „compromis” politic (cel puțin în viziunea exilaților „militanți” de la Paris), nu și estetic – D. R. Popescu, „autor important, deloc predispus la compromisuri în literatura pe care o scria și care avusese în multe rânduri de suferit de pe urma obtuzității ideologice a cenzurii”²². Istoria acestui (parțial) eșec, datorat – în viziunea autorului memoriilor – tot unei obtuzități ideologice, aceea manifestată de compatrioții săi din exilul parizian, vine să sprijine în termeni polemici, ca atâtea alte *exemplae* din *Leapșa pe murite*, pledoaria pentru primatul esteticului, în detrimentul oricăror alte criterii, inoperante, de altfel, în valorizarea operelor: „Am naivitatea să cred că Dumitru Radu Popescu și-ar fi jucat altfel cartea în România lui Nicolae Ceaușescu dacă i-ar fi putut pune acestuia sub nas un text de-al său tradus de Ionesco.

16 *România mea. Convorbiri cu Blandine Tézé-Delafon*, în românește de Irina Petraș, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996, p. 95, 99 (subl. n.).

17 În aceeași „carte-vorbită” (E. Simion), apărută în contextul imediat posterior Revoluției din 1989, Virgil Tănase își afirmă tranșant, în numele aceleiași libertăți interioare, „dezacordul” față de exilul „ridicol și lamentabil” cu care declară că nu avea „nimic în comun”: „Doream să mă comport ca oricare alt român care s-ar afla liber în interiorul sau în afara țării. Găseam că întreaga mitologie a exilului era infantilism, dacă nu cumva era vorba de prostia cea mai neagră.” (*Ibidem*)

18 *Leapșa pe murite*, op. cit., p. 314.

19 Autorul memoriilor nu neglijează acest impact politic al „mărturiei” unui scriitor cu „notorietate” într-un Occident care ar fi putut prejudicia imaginea regimului dictatorial de la București, amenințându-i, poate, legitimitatea: „Romanul pe care-l publicasem, cronicile care apăruseră, interviul din *Les Nouvelles littéraires*, emisiunile de radio, printre care *Radioscopie*, una dintre cele mai ascultate și în care Jacques Chancel prezenta timp de o oră unui public foarte larg și foarte divers personalități importante din toate domeniile, diversele articole pe care le semnasem în presa franceză mi se păreau importante și din punctul de vedere al unei notorietăți fără de care mărturia mea ar fi rămas confidențială și lipsită de impact.” (*Ibidem*, p. 198 – subl. n.)

20 *Ibidem*, p. 328.

21 *Ibidem*, p. 311

22 *Ibidem*, p. 201.

Și Dumitru Radu Popescu poate că n-ar fi fost singur dacă nu s-ar fi creat impresia că noi, cei din străinătate, nu voiam să facem literatură, ci că ne pusesem în slujba unor interese politice care fără îndoială că nu erau cele ale scriitorilor români pe care o parte din exilul românesc în frunte cu Monica Lovinescu îi puneau, de fapt, să aleagă între constrângerile unei puteri neghioabe care-i ținea în pumn și sacrificiul în numele unei cauze fără speranță.”²³

Moștenind principiul *lovinescian* al autonomiei esteticului, asumat de colegii săi de generație rămași în țară (scriitori și critici²⁴), scenariul identitar legitimator care structurează *Leapșa pe murite* nu contrazice nicidecum preceptele unei „etici a neuitării”, în ciuda poziției polemice adoptate de autor în raport cu discursurile revizioniste ale adeptilor „est-eticii”. Numai că, spre deosebire de aceștia din urmă, Virgil Tănase afirmă răspicat dreptul la „neuitare” al cărților și, implicit, la validarea canonică, dincolo de compromisurile (mai mari sau mai mici) care le-au permis oamenilor supraviețuirea în istorie, înlesnind adesea – ceea ce e și mai important – supraviețuirea cărților înseși: „Este fără îndoială o eroare – câtuși de puțin inocentă, de altfel – cea pe care o fac cu bună știință unii comentatori ai epocii de dinainte de 1989 atunci când, pentru a emite judecăți privind contestația regimului totalitar de către scriitori și, mai general vorbind, de către artiști, se referă la persoane, prin firea lucrurilor vulnerabile, și nu la

opere, la texte. E-atât de ușor, și de parșiv, și atât de asemănător, ciudat de asemănător cu modul de funcționare a totalitarismului care judecă după «dosar», să dai deoparte literatura acelor ani eliminând persoanele pentru a evita riscul confruntării cu opera.”²⁵ Din această perspectivă, între discursul identitar al scriitorului trăitor la Paris și cele ale apărătorilor rezistenței prin estetic, aparținând generației '60, nu există nicio falie, în ciuda frontierelor geografice și, mai ales, a acelor condiționate de contextele socioculturale și politice diferite, care separe, în majoritatea operelor exilaților, spațiul de origine de cel de adopție. Între „România” și „Franța” – cele două părți ale memoriilor consemnate în *Leapșa pe murite* – există, de altfel, un continuum al viziunii, deopotrivă etice și estetice, care își pune amprenta asupra reprezentării geografiilor reale și, totodată, simbolice în raport cu ceea ce am putea numi, pe urmele lui Georges Gusdorf, „mito-istoria”²⁶ personală a autorului. Este motivul pentru care, probabil, lipsesc de aici toate acele imagini ale *dezrădăcinării, pierderii, rupturii* – reperabile în majoritatea narațiunilor identitare ale exilaților – avându-și originea în experiența traumatică a „înstrăinării” de sine²⁷ care dublează, îndeobște în cazul scriitorilor confrunțați cu puterea totalitară, despărțirea de spațiul de origine. Sprijinind demersul autobiografic a cărui miză este construcția unei „unități narative a vieții”²⁸, etica esteticului ni se pare a fi nucleul structurant al

23 *Ibidem*, p. 200.

24 A se vedea, în acest sens, dezbaterea pe tema rezistenței / disidenței prin estetic consemnată în paginile unei „cărți-vorbite” de dată foarte recentă, avându-i ca interlocutori pe Eugen Simion și Andrei Grigor (*În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, Ediția a II-a adăugită, Curtea Veche Publishing, 2012).

25 *Leapșa pe murite*, op. cit., p. 110.

26 În opinia lui Gusdorf, în scriitura autobiografică, „à l'histoire de la personnalité s'oppose [...] une mythologie, plus vraie que le réel. [...] L'écart entre le moi remémorant et le moi remémoré permet l'intervention de l'instance mythique, remaniant la réalité du vécu pour la rendre plus semblable à l'identité que le sujet se reconnaît par-delà les déformations et les malentendus de l'événement. [...] La vérité du moi, la plus vraie vérité, est une mythologie du moi.” (*Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991, pp. 480-481, 483) (subl. n.)

27 Această formă de „alienare” înțelegea ca un „décentrement par rapport à sa propre essence” ar constitui, în opinia lui Philippe Solal, „exilul esențial”. („L'exil de soi ou le commencement de l'humain” (pp. 43-50), în *Eidôlon*, no 90 / 2011, „L'exil et la différence”, textes réunis par Danièle Sabbah, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 45).

28 Alasdair MacIntyre, *After Virtue, a Study in Moral Theory*, Notre Dame (Ind.), University of Notre Dame Press, 1981.



narațiunii identitare din *Leapșa pe murite*, care, dincolo de dimensiunea sa legitimatoare, ar putea avea o funcție *terapeutică* în raport cu trauma îndepărtării de locurile de baștină (căci, fără a fi convertită în obsesie tematică, aceasta transpare în revizitarea – iremediabil impregnată de nostalgie – a trecutului, din prima parte a cărții). Virgil Tănase rămâne printre „ai săi” în ciuda îndepărtării, iar cartea în care își pune în intrigă istoria personală – scrisă, semnificativ, în românește, într-un limbaj ce amintește, pe alocuri, de farmecul „cronicăresc” al

limbii sadoveniene – poartă amprenta acestei poziționări simbolice și afective. Este, aici, un alt sens al „eticii esteticului” – „accentuarea ethosului atașat unui spațiu”²⁹ – pe care scriitorul îl poartă cu sine în lumea culturală pariziană, în care ajunge (și la care aderă), potrivit declarațiilor din *România mea*, tot „din motive estetice”³⁰.

În loc de concluzii

„Romanul este o Moarte – spunea Roland Barthes, într-un celebru eseu publicat în anii '50 – prin el, *viața devine destin, amintirea – un act util, iar durată – un timp orientat și semnificativ*. Dar această transformare nu poate avea loc decât din perspectiva societății. Societatea este cea care impune Romanul, ca transcendență și ca Istorie a unei durate. [...] Scriitura, liberă la origine, sfârșește prin a fi legătura care-l înlănțuie pe scriitor de o Istorie, ea însăși înlănțuită; iar societatea îl marchează cu însemnele foarte clare ale artei, pentru a-l purta fără greș spre propria sa alienare.”³¹

„De atunci au trecut” mai bine de șaizeci de ani, putem spune, parafrazându-l pe autorul „Epilogului” istoriei din *Leapșa pe murite*. În timp, Roland Barthes a devenit un alt Roland Barthes, pe care l-am putut vedea, „par lui-même”, în celebra „autoficțiune avant la lettre” din 1975. Cam în aceeași perioadă, Virgil Tănase primea de la maestrul său o lecție de viață, anterioară lecției de structuralism pe care și-a însușit-o și care nu lipsește, nici ea, din „romanul” publicat în 2011: „Dragă Virgil Tănase, mi-a spus, aplecându-se peste balustradă. Mai ales să nu te simți singur la Paris.”³² La mai bine de trei decenii distanță de momentul acestui prim dialog important cu îndrumă-

29 Michel Maffesoli, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, op. cit., p. 223 (trad. noastră). În termenii sociologului, „Au travers les petits rituels de l'existence quotidienne, comme pour ceux qui concernent les grands événements qui ponctuent la vie publique, je suis d'un monde que je partage avec d'autres. Monde émotionnel, monde affectuel, qui donne tout son sens et toute sa force à l'expression éthique de l'esthétique.”

30 „Eram în Franța din motive estetice, fiindcă era țara culturii pe care o iubeam, și nu fiindcă aveam nevoie de „protecție”. Într-adevăr, mă aflam la Paris pentru că iubeam literatura și aveam impresia că, invocând motive politice, nu numai că aș fi trișat, dar aș fi întinat motivele care mă făceau să-mi prelungesc șederea aici. În fine, împingeam înfumurarea până la a crede că aveam o anumită datorie față de cei rămași în România.” (*România mea. Convorbiri cu Blandine Tézé-Delafon*, op. cit., p. 115 – subl. n.).

31 *Gradul zero al scriiturii*, în antologia *Romanul scriiturii*, București, Univers, 1987, p. 60.

32 *Leapșa pe murite*, op. cit., p. 210.

torul tezei sale de doctorat, Virgil Tănase demonstrează, în *Leapșa pe murite*, că și-a însușit și această lecție. Conștient, fără îndoială, de presiunea exercitată de câmpul social (unul al „puterii”) asupra câmpului literar³³ – așa cum o atestă, de altfel, incipitul „Cuvântului lămuritor”³⁴ – autorul jocului etic și estetic care transformă existența personală într-o aventură semnificativă deopotrivă în planul istoriei și al artei (înțeleasă ca „viață”) sfidează uitarea (o moarte, firește) și, singularinzându-se, rebel, pe scena socială a exilului, reușește să nu rămână niciodată „un om singur”.

Bibliografie selectivă

Corpus

- Tănase, Virgil, *Leapșa pe murite. Document polițist și literar*, București, Adevărul Holding, 2011
 Tănase, Virgil, *România mea. Convorbiri cu Blandine Tézé-Delafor*, în românește de Irina Petraș, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1996

Studii și eseuri teoretice și critice

- Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, București, Univers, 1987
 Bertaux, Daniel, *Le récit de vie. L'enquête et ses méthodes*, 3^e édition, Paris, Armand Colin, 2010
 Bourdieu, Pierre, „L'illusion biographique”, în *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 62-63, juin 1986
 Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998
 Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004
 Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie. Lignes de vie 2*, Paris, Odile Jacob, 1991
 Hubier, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2005
 Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique. Nouvelle édition augmentée*, Paris, Seuil, 1996
 MacIntyre, Alasdair, *After Virtue, a Study in Moral Theory*, Notre Dame (Ind.), University



- of Notre Dame Press, 1981
 Maffesoli, Michel, *Au creux des apparences. Pour une éthique de l'esthétique*, Éditions de la Table Ronde, 2007
 Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1999
 Schapp, Wilhelm, *Empêtré dans des histoires. L'être de l'homme et de la chose*, Avant-propos, traduction de l'allemand et postface par Jean Greisch, Paris, Éditions du Cerf, 1992
 Simion, Eugen, *Genurile biograficului*, București, Univers Enciclopedic, 2002
 Simion, Eugen, Andrei Grigor, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, Ediția a II-a adăugită, Curtea Veche Publishing, 2012
 Solal, Philippe, „L'exil de soi ou le commencement de l'humain”, în *Eidôlon*, no 90 / 2011, „L'exil et la différence”, textes réunis par Danièle Sabbah, Presses Universitaires de Bordeaux, pp. 43-50

33 Pierre Bourdieu, „Le champ littéraire dans le champ du pouvoir”, în *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, p. 353.

34 „De ce, mă veți întreba pe bună dreptate... – cititorul are întotdeauna dreptate pentru că el este cel care-și risipește timpul citind cărți nătânge, or, timpul înseamnă bani și, după cum se știe, banii sunt azi mai scumpi ca niciodată! De ce-ați citi dumneavoastră cartea aceasta?” (*Leapșa pe murite*, op. cit., p. 5).

Memorie și istorie în narațiunea identitară: *Leapșa pe murite* - Virgil Tănase, o carte-destin

Abstract

Publicată în 2012, cartea lui Virgil Tănase, *Leapșa pe murite*, propune un scenariu ficționalizat-autobiografic centrat pe dilemele eului „captiv” în istorie, rescrisă acum posttraumatic într-o dublă perspectivă: cea denudând urmele memoriei colective totalitare și cea valorificând memoria individuală prin elaborarea unei metaistorii identitare, în care rememorarea exilului și a post-exilului, clivajul dintre Vestul imaginat și cel trăit sunt re-narate într-o fascinantă carte-destin.

Cuvinte-cheie: ficțiune autobiografică, căutare identitară, exil și post-exil românesc, regim totalitar, Virgil Tănase

Published in 2012, Virgil Tănase's *Leapșa pe murite* promotes an autobiographical fictionalized scenario debating the dilemma of the ego “caught” in a History re-written post-traumatically, from a double perspective: that carrying out the imbedded traces of the collective totalitarian memory and the individual one, framing the “identity-focused metahistory”, in which the exile and post-exile recollection, the bias between the imagined and the lived West are re-narrated in a fascinating destiny-like novel.

Keywords: Autobiographical fiction, identity quest, Romanian exile and post-exile, totalitarian regime, Virgil Tănase

„Invitat” de Securitate să părăsească țara în 1977, Virgil Tănase (romancier și „om de teatru”) se încadrează, prin biografia sa marcată de momentele de „ruptură” ideologică față de regimul politic comunist, categoriei „indezirabililor” ale căror discursuri iconoclaste, generate de clivajul și opțiunea antitotalitară, amprentează scriitura disidentă. Debutând în cadrul grupării onirismului estetic asumat ca formulă creatoare a reconfigurării unui real „îmbâcsit ideologic”, romancierul propune, după căderea regimului dictatorial, o scriitură

autobiografică (actualizată prin două formule ale pattern-ului „écriture du soi” / „povestirile vieții”: narațiunea memorialistică și ficțiunea autobiografică), centrată pe identitatea „subiectului totalitar”, „captiv” în Marea Istorie și noile sale „confruntări dilematice” pre / posttotalitare cu un Occident redescoperit încă din perioada exilului impus. Publicată în 2012, la București, *Leapșa pe murite* construiește un demers autoconfesiv prin care „l’historicité des textes” se suprapune peste “la textualité de l’histoire”, figura auctorială întreți-

* Universitatea „Dunărea de Jos” din Galați, Facultatea de Litere, e-mail: nicodasca@yahoo.com.

1 Louis Montrose apud Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (Paris, Seuil, 1998), 265.

nând inițiativ un joc al „verosimilității” forjat prin reconstrucția identității exilatului Periferiei totalitare – intelectualul est-european devenit „en son texte, lui-même et un autre, le lecteur et le scripteur de sa propre vie.”² Proiectate reparaturiu într-o ficțiune în care autorul este perspectivat ca „objet d’un texte qu’il écrit” prin „contaminarea”⁴ scriiturii „vieții reale” cu cea suprapusă, metadiscursiv, a autobiografiei (o „écriture pour l’inconscient”⁵), dilemele identitare ale lui Virgil Tănase generează o mitologie personală a „dezrădăcinatului est-european” pentru care „fragmentation même du récit à la première personne ne peut se comprendre qu’étroitement mise en relation avec les hésitations identitaires du sujet qui l’énonce.”⁶ În viziunea lui Vincent Colonna, această punere în scenă a procesului „fictionalisation de soi” întreține „la démarche qui consiste à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention.”⁷ Clivajele interioare, refuzul direct al doctrinei ideologice dominante, problematica dublei apartenențe („au champ littéraire et à la société” prin care imaginarul autobiografic înregistrează polemic opțiunile scriitorului în epoca totalitaristă prin emergența unei „vision du monde singulière qui donne accès à une mentalité collective”⁸), angoasele exilului dublate de confruntarea cu Vestul – toate acestea susțin fundamentele unei „povestiri a vieții” în care Memoria individuală meditează asupra „le paradigme assimilationniste des colonisateurs”, asupra „la résistance

et l’opposition des colonisés qui ne se sont pas bornés à intérioriser passivement les valeurs culturelles dominantes mais y ont imprimé leur réflexion propre.”⁹ Deconstrucția raportului de forță între Colonizatorul sovietic și Colonizatul român, impactul cenzurii totalitariste asupra libertății de expresie a scriitorului român și defularea creatoare din spațiul exilului parizian decupează marcajul identitar al unei experiențe inițiatice, al „călătoriei” simbolice către Sine, „une tentative visant simultanément à répondre au processus dynamique d’articulation de la différence culturelle et à contrôler ce processus par l’administration d’un consensus fondé sur une norme qui dissémine la différence culturelle.”¹⁰ „Exorcizarea” prin scriitură a „mitologiei dominante”, defularea accesată retrospectiv a structurilor de semnificație ancorate în „mitologia identitară” a naratorului reinventat ficțional, „pactul cu istoria” și „pactul moral” (Eugen Simion) devin elemente de referință ale căutării noii *identități scripturale* perspective dual: dinspre o istorie traumatică ce rezzonează în mentalul egocentric ca factor de coerciție internă, fiind încă activ în primii ani ai exilului parizian, și dinspre „deschiderea” postdecembristă către valorile multiculturalității dinamice care eliberează, prin ofertarea unei libertăți intrinsec asumate, eul din „captivitatea” ideologic-doctrinară.

Refuzând „rolul dizidentului profesional”, așa cum declarase în *România mea* (1996), scriitura funcționează, pentru Virgil Tănase, ca strategie de reconciliere a memoriei totalitare cu cea a istoriei personale, cea

2 Sébastien, Hubier, *Littératures intimes: les expressions du moi, de l’autobiographie à l’autofiction* (Paris, Armand Colin, 2003), 127.

3 Georges Gusdorf, *Les Ecritures du moi* (Paris: Odile Jacob, 1990), 122.

4 Sébastien, Hubier, *op.cit.*, 129.

5 *Ibid.*, 126.

6 *Ibid.*, 78.

7 Vincent Colonna, *L’Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, 1989 [online], teză de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, disponibilă la adresa <http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> [data accesării 27 September 2012], 9.

8 Dominique Maingueneau, *Le contexte de l’oeuvre littéraire* (Paris, Dunod, 1993), 5.

9 Francesco Fistetti, *Théories du multiculturalisme. Un parcours entre philosophie et sciences sociales* (Paris, Éditions La Découverte, 2009), 28.

10 Homi Bhabha, *apud ibid.*, 108.



de-a doua sa carte în registru confesiv, *Leapșa pe murite* (2012), reluând temele obsedante ale căutării identitare, de data aceasta în formula ficțiunii autobiografice susținând un discurs egografic în care decupajele autobiografice sunt insertate într-un „document polițist și literar”¹¹ potențând aventura pelerinajului identitar în Istorie. „Adevărurile” experienței personale sunt proiectate în registrul ficțional semnificativ, oferind lectorului o grilă de decodare a Istoriei, „un roman, de data aceasta adevărat, pentru ca sentimentele pe care vrând-nevrând vi le stârnește să vă dea prilejul de-

a fi, vremelnic și fictiv, părtașii unei epoci pe care n-ați trăit-o, dar care, mai aprigă poate decât altele, vă poate ajuta, despărțind mai limpede binele de rău, să găsiți temeiul pe care vreți să-l dați vieții dumneavoastră.”¹² Confesiunea-mărturie „nu despre o epocă, cum se spune, ci despre lupta noastră continuă, vrednică, cu monstrul misterios care, schimbându-și secolul care-i este haina, nu-și schimbă nici năravul, nici înverșunarea”¹³ creionează statutul intelectualului „prins în ghearele Istoriei”, încercând „să nu se-nece în mocirla care se revărsase peste noi”¹⁴ reiterând, sub amprenta personală a unei vieți

11 „De ce-ați citi dumneavoastră cartea aceasta? Care nu-i polițistă – deși foșnesc prin ea sumedenie de agenți de tot felul, uneori vardiști proști care te pândesc de după colțul străzii, dar alteori ofițeri secreți din cei care fac șarmul literaturii de spionaj și crimă! Și-n care carte se știe de la început cine e cadavrul, dac-ar fi fost să fie: eu!, și cine asasinul, cocoțat în fruntea statului unde, socotea el, nu putea sta tihnit dacă nu-mi tăia mie beregata. (...) O carte, deci, pe care, știindu-i deznodământul, n-o citești cu suflul la gură, ceea ce e regretabil, chiar dacă întâmplările pe care le povestește sunt uneori atât de admirabile încât par născocite. Nu sunt.” - Virgil Tănase, *Leapșa pe murite. Document polițist și literar* (București: Adevărul Holding&Institutul Român de Istorie Recentă, 2012), 5.

12 *Ibid.*, 7.

13 *Ibid.*, 6.

14 *Ibid.*, 7.

narate, o întreagă experiență colectivă¹⁵. Polarizată tematic în două secțiuni, *România și Franța*, reprezentând cele două spații „retrăite” prin imaginarul confesiv-ficțional, *Leapșa pe murite* reflectă, pe de o parte, „l’individu et son autonomisation comme produits de l’histoire sociale”¹⁶ amplificate prin asumarea „idiosyncrasique” a rolului social¹⁷ - altfel spus, opțiunea personală a scriitorului „captiv ideologic” în epoca totalitaristă, așa cum este ea reconfirmată prin confesiunea autobiografică a *Lepsei*, nu este aceea de „conformare” la rolul social impus de canonul doctrinar al vremii, ci de rezistență prin expunerea formelor estetice de „rebeliune” a scriiturii sale - și, pe de altă parte, asumarea exilului ca alternativă de supraviețuire care generează, în schimb, angoase interioare și dilemele identitare. Acel „mise en intrigue” a vieții în acord cu dialectica *mêmeté* - *ipséité* (Ricoeu) legiti-

mează „la production narrative de soi”¹⁸ în cadrele căreia naratorul proiectează o „continuité identitaire gommant les effets du rupture.”¹⁹ Mai mult, diferitele ipostaze interiorizate ale unor „self-schemas (schémas du soi tout entier mais dans un contexte spécifique)”²⁰ ancorate în dualitatea conflictuală a celor două „experiențe” - România comunistă și Franța exilului pre/post-ceaușist - monitorizează „l’écart intérieur” (Kaufmann) alimentat de „jocul nostru, al tuturor, cu puterea”,²¹ dar și de „trecerea dincolo”²² care trezește, odată cu „trecerea Cortinei de Fier”, o „ciudată senzație de-a pași pe lună, de-a fi învins nu știu ce gravitație a istoriei care mă ținea legat într-o țară ale cărei uși și ferestre păreau toate închise pentru mine în virtutea unor legi implacabile și fatale; o senzație de desăvârșită irealitate.”²³ Dacă „primăvara de la Praga” și invazia sovietică din Cehoslovacia

15 „Destinul meu e foarte asemănător cu cel al majorității concetățenilor mei care n-au vrut să fie eroi (...). Care n-ar fi vrut să fie părtașii crimelor care se săvârșeau, dar nici victimele unui regim pe care-l resimțeam mai degrabă ca pe un cataclism istoric căruia ar fi fost absurd să i te-mpotrivești cum nu poți stăvili un cutremur sau apele care se varsă peste mal, fiecare descurcându-se cum poate și cum îl taie capul - cu excepția mișeilor, firește, a căror ferocitate n-aș pune-o pe seama sistemului politic, ci a firii lor, așa cum fiarele rămân aceleași când pădurea-și schimbă proprietarul, aceleași dacă trec frontiera...- experiența exilului parizian și, mai apoi, cea a României de după 1989 n-au făcut decât să-mi întărească această părere.” - *Ibid.*, 7.

16 Jean-Claude Kaufmann, *L’invention de soi. Une théorie de l’identité* (Paris, Armand Colin, 2004), 53.

17 Pornind de la perspectiva lui McCall&Simmons, Kaufmann consideră că asumarea „convențională”, pasivă a rolului social este abandonată în favoarea celei de tip „idiosyncrasique”, specifică modernității, încât „la multiplication des rôles (et leur détachement du programme institutionnel), allié au brassage des cultures (...), autonomisent l’individu et lui permettent d’approfondir sa subjectivité, participant ainsi au renversement historique qui précipite la quête identitaire.” Astfel, sociologul distinge două tipologii dihotomice ale identității: „l’identité d’hier socialement accessoire” și „celle socialement motrice d’aujourd’hui.” - *Ibid.*, 74, 78.

18 *Ibid.*, 154.

19 *Ibid.*, 160.

20 *Ibid.*, 75. Dezvoltând conceptul de „self-schemas”, definit de Hazel Markus în 1977 drept „structuri afectiv-cognitive”, Kaufmann îl asociază procesului de reconstrucție identitară unde „les arbitrages et tricotages entre différent self-schemas ne sont pas que des histoires que l’on se raconte. Par les affichages de sens, ils donnent une direction, et changent ce que sera demain la «vraie vie».” - *Ibid.*, 162.

21 Virgil Tănase, *Leapșa*, 24.

22 Primul contact cu spațiul occidental este covârșitor: „Gara de la Viena mă uluiește prin abundența și violența culorilor. Am senzația că dintr-un film în alb și negru am trecut dintr-o dată într-unul tehnicolor. Panourile publicitare, afișele de tot soiul, chioșcurile cu ziare sau de-ale gurii, hainele călătorilor, valizele chiar, totul e surprinzător de vopsit, degajând o exuberanță copleșitoare. La fel ca-n povești mi se par, țâșnind din întuneric, localitățile austriece și apoi nemțești. Nenumărate felinare de-acum aprinse luminează din plin străzi acoperite de zăpadă, cu vile care, ninse, văzute din fugă, mi se par plăcute, calde, diferite de mahalaua de-atunci a Bucureștiului, cu case de chirpici, pitite între garduri de scândură de-o parte și de alta a unor ulițe de pământ bătut, fără trotuare și unde nici înainte de restricțiile actuale, când pe bulevarde nu se mai aprinde decât un felinar din două sau trei, nu exista decât din loc în loc câte un bec anemic, prins pe stâlpul care ține firele.” - *Ibid.*, 181-182.

23 *Ibid.*, 181.

sunt rețrăite, în logica autobiograficului, din perspectiva iluzorie a evadării din spațiul totalitar, motivată de iminența unei posibile colonizări armate rusești²⁴, dar rapid repri-mată prin formula „supușeniei ca act pa-triotic” („sfătuitori de tot soiul ne îndemnau să ne moderăm protestele și stilul ca să nu ne trezim cu tancurile sovietice în ogra-dă”²⁵), odată ajuns în exil, eul narator își întoarce privirea către spațiul românesc lăsat în urmă²⁶, constatând că „Atmosfera din țară a devenit înecăcioasă, fiecăruia fiindu-i frică de toți ceilalți, fiecare călcându-și demnitatea în picioare (ceea ce nu e niciodată ușor), silindu-se să participe la mascarada colectivă ca să nu devină vic-tima acesteia. Prioritatea este desfacerea țării din strânsorile unei politici neghioabe, dusă de un mănunchi de impostori care mai ales ei nu cred în virtuțile societății pe care vor să ne-o impună. Ignoranți și mărginiți, înarmați cu câteva convingeri simpliste (determinarea de clasă, vocația social-econ-omică a indivizilor, prioritatea politicului) (...), aceștia văd un dușman potențial în orice individ, chiar și în cei care-i slujesc. Înglodați în propriile obsesii, ei au transfor-mat România într-un lagăr de muncă și pe români în pușcăriași care ascultă de frică și nu visează decât la o evadare cel mai adesea pur teoretică.”²⁷

Presiunea ideologică a regimului dictato-rial, amprentând obsesiv existența de dinainte de exil, hărțuirea constantă din



partea Securității și opoziția față de „ma-șinăria totalitară” (Virgil Tănase), „evada-rea în lumea liberă” și recuperarea libertății interioare prin „cărțile rezistente”, deza-măgirile din exil și ipostaza „exilatului între exilați”, cristalizarea mișcării disidente anti-

24 „La adunarea populară din Piața Palatului, conducătorii noștri au înfierat invazia fără să sprijine refor-mele din Cehoslovacia – Nicolae Ceaușescu avea să fie mult mai explicit puțină vreme după aceea, la o întâlnire cu intelectualii clujeni: conducătorii cehi aveau mijloacele și datoria să curme o mișcare con-testatară care puna în primejdie întregul *lagăr socialist*. Ei trebuiau convinși s-o facă singuri, fără intervenția armatelor frățești. Cărmuitorii noștri care dobândiseră cu greu și prin manevre subtile o *independență a partidului*, soarta lor nemaihotărându-se la Moscova, voiau să și-o păstreze. În rest, punctul lor de vedere era același cu cel al Kremlinului (...). În acel sfârșit de august însă, lucrurile nu erau încă cu totul limpezi. Umplusem rezervorul de benzină al mașinii ca la primul semn al invaziei rusești să pornim spre Iugoslavia cu speranța de-a putea trece granița către Occident. (...) Așteptările noastre, ale tuturor, au fost zadarnice. (...) În lunile care au urmat am stat lipiți de posturile de radio străine urmărind *normalizarea* Cehoslovaciei. În discuțiile noastre și-a făcut apariția o formulă nouă care acoperea lașitatea unora, îngrijorarea altora, resemnarea multora: nu trebuie să dăm rușilor pretext să ne ocupe.” – *Ibid.*, 102-103.

25 *Ibid.*, 103.

26 Momentul coincide cu aderarea intelectualilor români din exil la *Carta 77*, inițiată de Vaclav Havel, Pavel Kohut, Jan Patočka, Jiří Hajek – „așa ajung să-i vorbesc lui Paul Goma de *Carta 77* și să apar în rapoartele Securității drept instigatorul mișcării pe care acesta avea s-o declanșeze.” – *Ibid.*, 190-191.

27 *Ibid.*, 189.

ceaușiste din exil²⁸, tentativa eșuată a asasinatului comandat politic²⁹, reîntoarcerea în România postdecembristă și dilemele post-exilului³⁰ reprezintă tot atâtea puncte de reper ale „metaistoriei identitare”.

În acest sens, angoasele identitare inserate parcursului autobiografic, rememorat ficțional de Virgil Tănase în *Leapșa pe murite*, legitimează construcția, în registru confesiv, a unei istorii „pe care n-o căutasem și prin ale cărei vâltori trecusem cum m-am priceput mai bine, străduindu-mă să nu-mi pierd cumpătul, să nu mă las abătut din drum, o întâmplare ciudată pe care am trăit-o (...), un cataclism care nimicește pe unii și pe alții la noroc, indiferent de meritele lor; o încercare ca multe altele dintr-o viață de om, nici bună, nici rea în sine, o cărămidă care-și dobândește calitatea după menirea zidului în care e clădită.”³¹ Cu alte cuvinte, un fascinant *roman-destin* al „individului în istorie”,

încheiat „cu o biruință care, ca toate cele din această lume, se vedește a fi iarăși un câmp presărat cu buruieni și cu mărăcini. Se cade să-l plivim cu-aceeași stăruință, cu bucuria doar de-a putea spune seara, închinându-ne înaintea de-a *porni spre somn*, că ne-am umplut ziua c-o trudă dreaptă, duși de lumina care e în noi.”³² Iar autorul lui – un „Scriitor, și nu disident. Scriitor, și nu diligent apărător al drepturilor omului. Scriitor, și nu martor într-un proces fie el chiar istoric, și de care nimeni nu mai are nevoie de îndată ce s-a pronunțat sentința.”³³

Acknowledgements

This paper is supported by the Sectoral Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/89/1.5/S/59758.

28 „Ideologia personală” și rezistența lui Virgil Tănase față de ideologia dominantă a epocii (intelectualul român refuză statutul disidentului – „eram la Paris în calitate de scriitor și (...) intervențiile mele politice nu erau decât accidentale”) sunt reafirmate cu ocazia „bienalei disidenților” de la Veneția, unde „am prezentat o comunicare în care m-am străduit să definesc adevăratul nostru adversar: *stalin*-ul, dictator cu conștiință curată. (...) Pe de altă parte, tot de la Lenin citire, practica fiind cea care confirmă justetea ideilor noastre, dictatorul de tip comunist este sincer convins că, atât timp cât deține puterea, realitatea concretă confirmă justetea analizelor sale.” – *Ibid.*, 217-218.

29 Circumstanțele eșuării asasinatului său politic comandat de la București sunt relatate de Virgil Tănase în capitolul *Mort fără moarte* (*Leapșa pe murite*, 282-310). Romanul *C'est mon affaire, sotie*, publicat la Paris în 1983, proiectează, într-o ficțiune ludică și intertextuală, „situația politică generală sub forma unei vânători de urși. România *multilateral dezvoltată* devenea un spectacol de circ burlesc cu o mireasă acrobat venită cam de la coada vacii, unde nu se obișnuiește să pui chiloți sub fustă. Consacrasem un capitol, intitulat *Temă cu variațiuni*, diferitelor versiuni care circulasera cu privire la *afacerea Tănase*, fiecare într-o altă cheie literară: ideea unui complot al DST-ului menit să-l compromită pe noul președinte socialist al Franței se ntruchipa într-o confruntare dintre Tenor și Corul zbirilor, ca-ntr-o operă de Verdi; presupunerea că era vorba de-un complot rusesc lua culorile baletului lui Asafiev *Fântâna din Baccisarai*; într-o scenă de *comedia dell'arte*, o slugă își șmecherea cei doi stăpâni, șefi de stat. Din acest florilegiu de pastişe nu putea lipsi cea a literaturii realiste: (...) povesteam cu mijloacele romanelor clasice cum am fost răpit, dus clandestin în România, anchetat acolo, apoi eliberat în urma unor tractații secrete etc. Băsneli de adormit copiii!” – *Ibid.*, 312.

30 Confruntarea postexilatului cu realitățile confuze ale vieții literare românești de după 1989 denudează statutul de mucava al „elitcultului” postdecembrist despre care glosează Andrei Grigor în interviurile sale cu Eugen Simion: „după 1990, instituțiile de cultură au suportat, ca în anii '50, destule intruziuni de natură politică. Doar că intrușii nu au mai fost impuși de Putere, ci de tabăra gălăgioșilor eroi și martiri ai luptei pentru...și *dă-i și luptă, neicursorule*. O variantă cu nimic mai bună decât cealaltă, fiindcă *elita* are și ea Neculuții ei, vreun nefericit autor de compuneri versificate în închisoare sau vreun simplu expeditor de epistole la Europa Liberă. Nu putem scăpa de păcatul de a asocia ilegalismul și persecuția politică (de multe ori fictive) cu meritele literare. Năravuri vechi, direcții noi, aceleași confuzii vinovate.” – Simion, Eugen, *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, (București, Curtea Veche, 2012), 86.

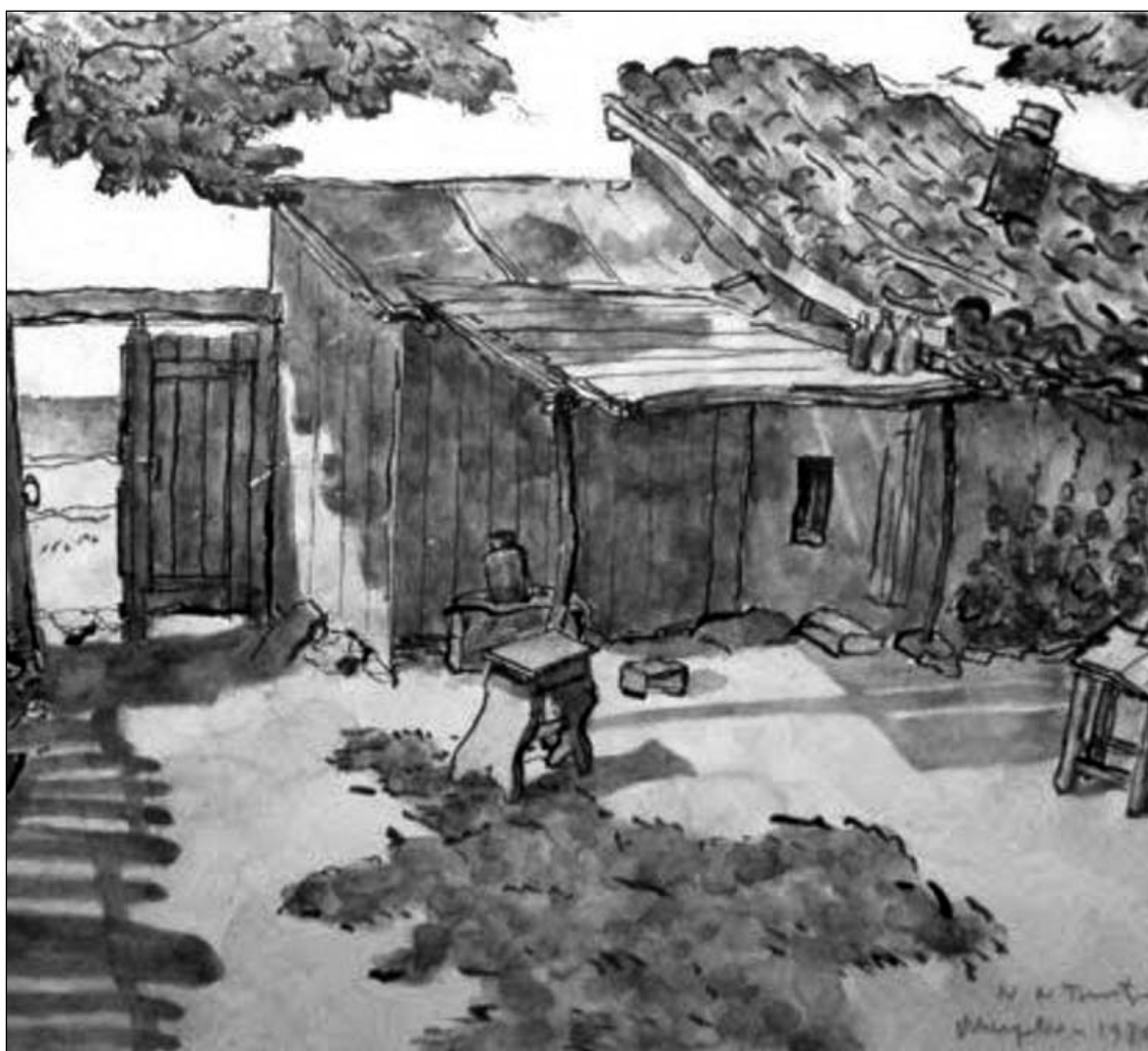
31 Virgil Tănase, *Leapșa pe murite*, op.cit., 338.

32 *Ibid.*, 342.

33 *Ibid.*, 328-329.

Bibliografie

- Colonna, Vincent (1989), *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, [online], teză de doctorat, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, disponibilă la adresa <http://tel.archivesouvertes.fr/docs/00/04/70/04/PDF/tel-00006609.pdf> [data accesării 27 September 2012]
- Compagnon, Antoine (1998), *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris.
- Fistetti, Francesco (2009), *Théories du multiculturalisme. Un parcours entre philosophie et sciences sociales*, Éditions La Découverte, Paris.
- Gusdorf, Georges (1990), *Les Ecritures du moi*, Odile Jacob, Paris.
- Hubier, Sébastien (2003), *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Armand Colin, Paris.
- Kaufmann, Jean-Claude (2004), *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Armand Colin, Paris.
- Maingueneau, Dominique (1993), *Le contexte de l'oeuvre littéraire*, Dunod, Paris.
- Simion, Eugen (2002), *Genurile biograficului*, Univers Enciclopedic, București.
- Simion, Eugen (2012), *În ariergarda avangardei. Convorbiri cu Andrei Grigor*, Curtea Veche, București.
- Tănase, Virgil (2012), *Leapșa pe murite. Document polițist și literar*, Adevărul Holding&Institutul Român de Istorie Recentă, București.



Corina APOSTOL*

Interview with Romanian Novelist Dumitru Tsepeneag



Abstract

Dumitru Țepeneag (cunoscut ca și Ed Pastenague) este unul dintre cei mai importanți și desăvârșiți autori români în viață. Lucrând între București și Paris, el este faimos ca unul dintre teoreticienii grupului literar oniric. Interviuul nostru, găzduit de Institutul Cultural Român din New York într-o după-amiază rece de noiembrie, a început cu o întoarcere în urmă la începuturile literare ale lui Țepeneag în mediul disident de la mijlocul anilor '60, până la exilul său forțat la Paris în anii '70 și la eventuala sa revenire în țara nativă, după Revoluția română din 1989. Țepeneag istorisește această tulburătoare perioadă așa cum a experimentat-o, alături de dezvoltarea propriilor scrieri și a nonconformistelor lui vederi politice. Cu fiecare dintre romanele sale traduse în engleză și franceză în ultimul deceniu, Țepeneag reflectă imaginea felului în care publicul diferit din Europa și Statele Unite s-a conectat la romanele sale și-și prezintă vederile legate de urgentele probleme ale literaturii și societății contemporane.

Cuvinte-cheie: romancierul Dumitru Țepeneag, grupul literar oniric, începuturile literare ale disidentului Țepeneag, exilul forțat la Paris, scrieri revoluționare și nonconformiste vederi politice

Dumitru Tsepeneag (also known as Ed Pastenague) is one of the most important and accomplished living Romanian authors. Working between Bucharest and Paris, he is renowned as one of the main theoreticians of the literary Oniric group. Our conversation, hosted by the Romanian Cultural Institute in New York on a cold November afternoon, began with a retracing of Tsepeneag's literary beginnings in the dissident milieu of mid-1960s Bucharest, to his forced exile in Paris in the mid-1970s, to his eventual return to his native country after the 1989 Romanian Revolution. Tsepeneag chronicles this turbulent period as he experienced it, together with the development of his own writing and nonconformist political views. With more and more of his novels being translated into English and French in the past decade, Tsepeneag reflects on how different audiences across Europe and the United States have related to his novels—and presents his views on the urgent problems in contemporary literature and society.

Key-words: novelist Dumitru Tsepeneag, literary Oniric group, literary beginnings of the dissident Tsepeneag, forced exile in Paris, turbulent writings and nonconformist political views

This interview is for literary audiences in the United States who are perhaps not very familiar with the context in Romania in which you matured. Could you speak briefly about your native context?

In 1948, the Communist Party was established in Romania, and all other parties were outlawed. This began a harsh period of absolute censorship, where one could only publish things that were to the Party's

* Interviu preluat din revista The American Reader, nr. 2. dec. 2012.



liking. Many people (peasants who opposed collectivization, political dissidents) were sent to jail then—it seems like over a million were locked up, out of a population of 22 million. This lasted until 1963 or '64, when the politics changed, and Romania began to distance itself from the Soviet Union.

It was then that I began to publish—up to that year I had written things which I could only store in my drawers at home.

I would like to talk about the Oniric group, as it grew out of this turbulent period which you just described. The name stems from oneiros, or dream. I read that your source of inspiration was surrealist painting and that you drew on surrealism in a unique way...

In the mid-1960s, we began to form as a real literary group and even proposed our own theories—which was not very well looked upon by the censors.

And indeed—we began by analyzing surrealist painting. But actually, for me,

most of what is considered surrealist painting is not properly surrealist—it does not conform to André Breton's automatic writing strategy. For me, a surrealist painter is Jackson Pollock. René Magritte, on the other hand, doesn't stray away from representation—his are fantastic images, but they are, at the level of representation, mimesis. With Salvador Dali it is a bit different—his works contradict representation. He is the link between surrealism (as practiced by René Magritte, Yves Tanguy, Giorgio de Chirico) and oniricism.

And here is where I draw the line between the surreal and the oniric. At the basis of textbook surrealism is automatic writing—the surrealists were heavily influenced by Dadaism, and Dada was a movement about creating a shock, after which there was not much to be done. The Oniric group, however, rejected these strategies, and so began to re-imagine surrealist painting.

How were you introduced to surrealism and modern painting while in Romania? What effect did it have on you?

Actually, one of the greatest surrealist painters was Victor Brauner, a Romanian. I was also in touch with Gellu Naum [founder of the Romanian Surrealist group in 1941] who was good friends with Brauner. And then, in the 1960s one could study the modern artists, and I became influenced by Kafka and German expressionism.

But the Oniric group was influenced by more than just painting. Although Horatio's "*ut pictura poesis*" ("as is painting so is poetry") was very applicable to our poetry, when I began writing a novel in 1970, I realized that painting was no longer a sufficient model. As text grows larger, it needs something else. And I realized that Gotthold Lessing was right when he divided the arts into those that are simultaneously perceived and those successively perceived. Literature and poetry are successively perceived, but painting is simultaneously perceived. And it was time for "*ut musica poesis*" ("as is music so is poetry").

That's when I started writing "*Vain Art of the Fugue*," which in 2007 was also published in English thanks to John O'Brien and Dalkey Archive Press. That was when I changed the model for my writing. Yet my writing remained "visual." Today, I am still not interested in drawing psychological portraits for my characters, or in having subject matter. I compose, and slowly a narrative is born with characters that are phantomatic, oniric. I am mostly interested in the movement inside the text.

What happened to the Oniric group after you were forced into exile in 1975?

Unfortunately, the group scattered. Some members left for Austria, Germany, France. Only Leonid Dimov stayed. Before I left, however, things had begun to precipitate—we'd begun to have a more political edge. We published Paul Goma, the famous dissident writer, who had been jailed for protesting against the government.

Oniricism itself didn't bother the censors

that much. But by the 1980s, there was a younger generation who had been inspired by oniricism. That is what is great about the history of Romania at the time—despite the hardship we managed to produce an interesting literature. It was just that it couldn't be published and distributed, so it was forced in the underground.

In your opinion, what is the relevance the oniric movement for contemporary literature?

There are very talented neo-oniricists in Romania (for example Corin Braga who is a literature professor in Cluj). Back home, we have a very interesting literature, extremely varied, in my opinion, and it is normal that the oniric movement continues to manifest itself.

It is my personal wager that oniricism will be more and more integrated into the international cultural patrimony. Oniricism itself is like a big family—and an international one. For example, one can speak of oniricism in Robert Pinget's work. Whether it comes from expressionism, fantasy or surrealism, one can find oniric streams in all types of art and literatures. I think our merit in Romanian literature was that, in that period when there were no literary currents, when the state tried to impose an uniformization of styles, our oniric group had a voice of its own, which held strongly together for about ten years.

*Let's turn more to the international context. Some critics of your book "*Vain Art of the Fugue*," which was published in English in 2007, find the themes of repetition, eternal wanderings, and loops in time puzzling. To me personally, they speak to the political climate in Romania. How do you imagine people here are interpreting these experiences, and how are they distilled by the audiences in Romania?*

It is very complicated because while I was still living in Romania, I was only able to publish a chapter or two of this book, due to the political climate.

In Paris, I published this novel under the title "*Arpièges*" (1973). "*Arpièges*" is an invented word: "*pièges*" means trap in

French and “art” — art—so it’s “art with a trap.” This novel unfolds like a game, following a model that needs “returns,” and these “returns” need justifications. So in the novel there are certain words that, when the reader gets to them, return him or her to another moment. These are “trap-words,” which lead to returns, and which, in the end, amount to a certain immobility. And as the title says, “it is in vain the art of fugue.” The novel ends with this immobility — which, of course, has a political subtext to it.

Please talk a little bit more about this political subtext.

Of course—and actually, this subtext is difficult to understand even for contemporary Romanian readers. This very immobility, this impossibility of running has different valences in the Romanian language: there is the “musical fugue” (“fuga muzicală”) and “running from your country” (“fuga din țară”).

[Translator’s note: in Romanian the same word “fuga” has these two meanings: a musical genre and the verb “to run.”]

And actually I never wanted to run from my country — this is what I was trying to say in the novel. It is useless to run. I traveled many times to Paris before the Romanian government took away my citizenship and I never requested political asylum. I always chose to return. After 1975, it was all over for me in Romania, I couldn’t return and I couldn’t be published in my country. It was like this for me until the Revolution in 1989.

I recently learned that you criticized the regime that called itself “communist” from a leftist position. And I also learned that you identified with anarchism. Do you feel that a writer should have a socio-political role, or should art just be for art’s sake?

You are right, at that time I was aligned with anarchism. But—I also think that a writer is only a writer when he or she is writing. Outside of that, a writer is just like any other person, and he or she can also be involved in politics. For me these are distinct activities.

At the same time, when everyone was decrying communism, both before and after

1989, and there were generally strong anti-leftist sentiments, I felt differently. I felt that the horizon could never be nationalism, nor a more and more aggressive capitalism—we needed (and need) something else. Maybe that’s why I identify with anarchism.

Recently in Europe and the United States we witnessed mass protests and there are more and more voices that yell “Down with capitalism!” instead of “Down with the government!” which is the usual line.

In this regard, I am very optimistic. There is now a young generation who has returned to leftist thought—even in Romania there are publishing houses which publish philosophers like Giorgio Agamben or Jacques Derrida. These are authors who cannot be called capitalist. Furthermore, they are *against* capitalism. I myself have translated from Russian Alexandre Kojève, a philosopher who lived in Paris and who reads Hegel from the left, through the lens of Marx and Heidegger. I think for many people it has become evident that we cannot continue in this way. We are heading straight into a wall—“Wall Street”!

You mentioned your work as a translator. Please tell us something about your work as an editor, beginning with the publication “Cahiers de l’est.”

I ask because I interviewed several visual artists from Eastern Europe, and they confessed that they took refuge in your publications, which they considered a patch of “normality” during the dictatorships, when their contact with the outside was curtailed.

This is how the “mail art” movement functioned—as an international network for artists, writers, activists. It was through these networks that they could take “mental trips” during a time when they were stuck in Soviet space.

Indeed, I published several magazines in Paris beginning in the 70s, which also contributed to my expulsion from Romania. The first one, “Cahiers de l’Est,” was not intended as a direct critique of the regime, but it ended up perceived as one since we published dissidents like Paul Goma. In 2000, I edited “Seine et Danube” which was



dedicated to publishing writers from countries crossed by the river Danube: French, Germans, Austrians, Romanians, etc. All these publications were attempts at uniting eastern with western writers and putting these cultures in dialogues. Of course, there were many hurdles, including financial struggles, and before 1989, a lot of writers were afraid to publish with us.

And yes, “mail art.” That is how certain books got published, which could not come out because of censorship. You are right—what really hurt me was the isolation in literature. And this isolation began even before World War II. Great Romanian writers, such as Lucian Blaga or Dumitru D. Roșca, who had the opportunity to travel, never thought of publishing internationally. And then there was the isolation during the war, which was also due to extreme right movements, as there was strong nationalism even in literature. And then the communists came, and isolation continued. Even after 1989 we can talk about a certain

isolation, as local publishing houses were not putting out any good material after the whole system had collapsed.

Since traveling to Paris, you began writing not only in Romanian but also in French.

I wrote the novel “Le mot sablier” (1994) (“The Hourglass Word”) in both Romanian and French. The novel is composed thus: it begins in Romanian, and then words in French begin to appear more and more, until the end—the last chapter is entirely in French. It is, as the title suggests, like an hourglass: words fall from Romanian into French. Unfortunately, I don’t think this book can be translated into English. In France, they published it entirely in French, using different characters for Romanian and French. But it is not the same thing—only in Romania the edition came out as it was meant to be, in both languages.

We talked about your drawing inspiration from surrealist painting, but you also began to talk about how music inspired you. What



is musical in your works?

Like in music, I repeat fragments from previous short stories or parts of the same novel. For example in "The Bulgarian Truck" (2011), I placed numerous scenes that are directly taken from my first stories in the 1960s. Or in "Vain Art of the Fugue," there is a scene around a fire alarm which I repeated, with some variations in the novel "Hotel Europa" (1996). As I mentioned I am not interested in narration per se, but more in movement.

To end our discussion, I would like to know your thoughts on the future of contemporary literature and more generally, contemporary culture in Romania. Recently, there have been some very drastic and negative changes, which have once again placed Romania in the spotlight of the international community. Namely, the changes of the mission and organization of the Romanian Cultural Institutes, which turned a progressive net-

work supporting contemporary culture into an instrument for upholding Romanian nationalist values.

Many see this as a retrograde backlash against experiment and innovation. The epitome of this is perhaps the recent remark of the newly elected leader of the Romanian Cultural Institutes, Andrei Marga, who declared that the heater is a "national invention" of Romania, which should be promoted through culture.

It is indeed as you say a very serious and unfortunate situation. But I think Romanians can sail through this with humor, something which always gave us the power to endure. How do I see the future? I think right now we are wasting time. Our culture was beginning to flourish again in the 2000s, with the Romanian New Wave in cinema, as well as developments in the visual arts. It seems that the new leadership of the Cultural Institutes is expecting us to put out only folkloric dances. Let there be those, too, but you cannot reduce Romanian culture to national values.

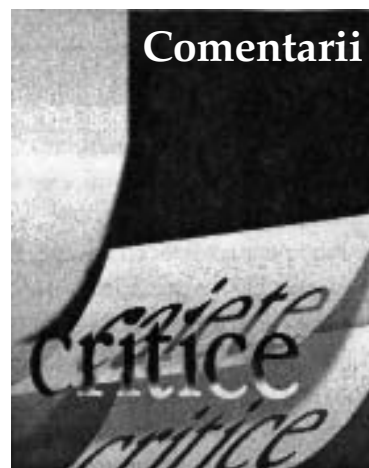
Soon, I think, they will realize that things cannot go on like this. And they will also understand something very important—that they cannot control which Romanian writers, painters or cinema-makers gain international prestige. As I wrote in a recent article, in a week from now, I could pay for anyone to be published in France, but this doesn't mean that their book will be taken by libraries or praised by critics—it may just end up on a dusty bookshelf. This is not the way Romanian literature should be promoted. The quality and the relevance of the material should determine what gains international recognition. It is not enough to be in the graces of the Romanian Cultural Institute to be published.

I completely agree, yet I am afraid we are about to enter another period of isolation given these changes...

Unfortunately I think you are right, there will be a year or two of isolation. But only until they realize how things actually work in the international context. I remain an optimist.

Nastasia SAVIN*

Între libertate și compromis: onirismul



Abstract

Grupul oniric românesc și-a făcut apariția într-un context literar și sociopolitic în care nu putea să aducă nimic impresionant. Astfel, „sistemul” oniric dezvoltat de Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov a avut la bază și ideile europene, individualizând gruparea. Grupul oniric, afirmat pe scena literară românească în perioada 1964-1971, a avut dublă atitudine polemică: estetică și politică. Astfel, evadarea în vis reprezenta o formă mascată de protest contra unei societăți aflate în plină alienare, fiind, în același timp, o negare a artei oficiale, a „realismului socialist”.

Cuvinte-cheie: ambiguitate, onirism, vis, viziune, poeticitate

The Romanian Oniric Group has appeared in a literary and socio-political context in which he could not bring anything impressive. Thus, "the delirium system" developed by Dumitru Țepeneag and Leonid Dimov was also based on the European ideas, individualizing this group. The Romanian Oniric Group affirmed, on the Romanian literature stage during 1964-1971, had double polemical attitude: aesthetics and politics. Thus, the escape in dreams represent a veiled aspect of the protest against a society in the midst of alienation, being at the same time, a denial of the official art, of the "socialist realism".

Keywords: ambiguity, delirium, dream, vision, lyricism

1. Fenomenul literar românesc¹ s-a derulat o bună perioadă de timp sub semnul unui regim politic care, prin natura sa totalitară, i-a modificat, mai mult sau mai puțin, nota specifică, anulându-i sau doar limitându-i libertățile, controlând, în fond, actul creației.

În cartea sa, *Democrație și totalitarism*, politologul francez Raymond Aron² schițează prin următoarele elemente totalitarismul: monopolul unui singur partid; existen-

ța unei ideologii oficiale a statului; monopolul statului asupra întregii puteri și a tuturor convingerilor; activitățile economice și profesionale sunt supuse statului. Totul este judecat conform criteriilor ideologice și politice. Acestei caracterizări îi corespunde și regimul comunist din România care a lichidat pluralismul ideologic, transformându-se într-o organizație de masă (e.g., în anul 1989, Partidul Comunist Român avea peste 4 milioane de membri, la o populație activă de aproximativ 8 milioane).

* Dr., Universitatea "Ovidius" Constanța, e-mail: nastasia.savin@gmail.com

1 Ion Bogdan Lefter formulează o interesantă teză polemică privind arta deceniilor de după proletcultism, dominată de neomodernism. Conform lui, evoluția regresivă de tip neo- ar fi fost cauzată de un metabolism cultural deviat și de dorința de a compensa hiatus-ul cultural al anilor '50. Pentru mai multe detalii a se vedea Ion Bogdan Lefter, *Postmodernism: din dosarul unei „bătălii” culturale*, Pitești, Editura Paralela 45, 2000, pp. 100-101.

2 Pentru mai multe detalii a se vedea Raymond Aron, *Democrație și totalitarism [pentru uzul studenților]*, Colecția Ideea europeană, traducere de Simona Ceașu, București, Editura All, 2001.



Vorbind despre regimurile politice de tip comunist, trebuie specificat faptul că acestea au îmbrăcat, în Europa, mai multe forme, în funcție de condițiile istorice din acele țări, de tradițiile lor democratice, de psihologia popoarelor respective. În felul acesta, se vorbește despre: regim autoritar (Iugoslavia); regim dictatorial (*Cehoslovacia* – au existat puternice forțe de opoziție, e.g., *Charta '77*, o literatură subversivă, „*samizdat*”, mulți disidenți cunoscuți și îndrăgiți de populație, *Polonia* – au existat tot timpul mai multe partide: cel comunist, unul al intelectualilor catolici și altul al țăranilor proprietari de pământ, *RDG* – Biserica Evanghelică a fost foarte puternică și a limitat puterea Partidului Comunist și *Ungaria* – după revoluția antisovietică din 1956, Janos Kadar a introdus măsuri de liberalizare în economie și a condus Partidul Comunist în stil democratic, permițând ca în conducerea acestuia să pătrundă mulți reformiști); regim totalitar (Albania, Bulgaria, România și URSS).

În centrul aparatului se află principalul conducător al Partidului-stat, acesta devenind „*călăuzitor al poporului*” (e.g., slogan Partidul = Ceaușescu = România), fiind înzestrat cu un „*genial simț vizionar*” (Ceaușescu). În fond, cel mai iubit fiu al poporului reprezenta întruchiparea înțelepciunii, a echității, a simplității și a bunăvoinței tatălui de familie, un tată binevoitor și mereu atent la nevoile poporului.

În acest context, după trecerea României la regimul comunist, a urmat o perioadă în care propaganda externă a slăbit. Deceniile cinci și șase din secolul al XX-lea au stat sub semnul unei tentative de schimbare de identitate. Astfel, latinitatea nu mai reprezenta o calitate, elementul slav din limbă trebuia valorizat. Deceniul șapte aduce o nouă schimbare, instaurându-se un regim de dictatură personală, și se exagerează „cultul personalității lui N. Ceaușescu, înregistrându-se o deterioare a situației generale a României.”³ Și aceasta, întrucât Nicolae Ceaușescu propune recuperarea

3 Ioan Scurtu, Ion Alexandrescu, Ion Bulei, Ion Mammina, Stan Stoica, *Enciclopedia partidelor politice din România 1859-2003*, cuvânt înainte de Ioan Scurtu, București, Editura Meronia, 2003, p. 41.

reprezentărilor propagandei de la începutul secolului într-o nouă formulă: latinitatea era revalorizată, iar elementul dacic conferea o vechime mai depărtată în timp a poporului: cuvântul „neam”⁴ dispăre din vocabularul propagandistic comunist, dar apar noi stereotipuri: „poporului unic muncitor”⁵, „strâns unit în jurul Partidului”⁶ și „Conducătorului iubit”⁷.

În aceste condiții, o parte dintre cei mai importanți scriitori care se afirmaseră între cele două războaie continuă să scrie și în epoca postbelică, însă statutul lor socioliterar este, în multe cazuri, afectat de atitudinea puterii politice (e.g., Mihail Sadoveanu, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Tudor Arghezi). Ar fi de reținut faptul că are loc o ruptură brutală față de liniile artistice conturate în perioada anterioară, aspect care a reieșit și din creațiile apărute după ce scriitorii au aderat la ideile regimului politic comunist.

Cu aceasta, accentul se mută pe faptul că producțiile culturale sunt subordonate Partidului comunist. În acest sens, Partidul a impus: falsificarea istoriei naționale, reducerea rolului Academiei Române, preamărirea figurii dictatorului și a soției sale, închiderea centrelor de cercetare științifică. Dar ceea ce trebuie subliniat este faptul că literatura acestei perioade nu poate fi evaluată decât nuanțat, deoarece, chiar dacă factorul politic face parte din structura creației literare, presiunea suportată din partea politicului a fost una diferită de-a lungul timpului. Dacă în primii ani de după instalarea regimului comunist, 1944, nu se poate vorbi de un amestec direct în spațiul literar, începând cu anul 1948, situația se schimbă. Există un singur partid. În acea perioadă, istoria literară nu opera cu criterii clar delimitate. Mai mult, trebuie precizat faptul că, sub sintagma „libertății de creație”, a fost avansată ideea lărgirii registrului artistic, a diversității formelor, dar, în realitate, se promova diversiunea (e.g., înlăturarea de la conducerea revistei *Steaua*

a lui A. E. Baconski, marginalizarea „Școlii de la Târgoviște”, interzicerea „grupării onirice”).

Mircea Braga, în lucrarea *Conjuncturi și permanențe*, subliniază ideea că, în realitate, fiecare operă de artă este și chiar trebuie să fie un „produs al epocii și al societății contemporane ei, răspunzând unor «comandamente» actuale – prin aceasta fiind modernă, prin aceasta explicându-se procesul de depășire și autodepășire specific artei. Și nu credem că acest moment este cel al experimentului, fie și numai pentru faptul că orice consolidare exprimă o certitudine, iar experimentul este înainte de orice învelișul unei incertitudini.”⁸

Desigur, reforma vizează întreaga societate românească, pe toate palierele: economie, învățământ, inclusiv ortografia, literatură, în mod special, datorită potențialului propagandistic. Un număr mare de scriitori ajunge în închisori, nu mai publică, iar cărțile semnate de aceștia sunt îndepărtate din biblioteci. În locul modelelor literare ajung drept valori scriitori mediocri care s-au evidențiat prin devotamentul față de programul partidului comunist.

2. În această lume aflată în căutarea unui nou sens al vieții sunt eliminate modelele. Spre exemplu, într-un articol intitulat „*Poezia putrefacției și putrefacția poeziei*”, publicat în ziarul *Scânteia* (1948), Sorin Toma atacă în mod violent creația lirică a lui Tudor Arghezi. Ținta acestui articol, dar și a altora similare, a fost reprezentată de marii creatori interbelici care nu aderaseră în mod explicit la politica Partidului unic. Era necesar ca aceștia să fie înlăturați din viața literară, inclusiv din istoria literaturii.

Așa cum am precizat și mai devreme, sunt puși în circulație noi termeni: „realismul socialist”, „literatură pentru mase”. Privită prin prisma acestor concepte, realitatea este transformată. Este înlocuită cu o imagine construită de Partidul Comu-

4 Sultana Craia, *Comunicare și spațiu public la români*, București, Editura Meronia, 2005, p. 150.

5 *Idem*.

6 *Idem*.

7 *Idem*.

8 Mircea Braga, *Conjuncturi și permanențe*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976, p. 114.

nist. Acum, literatura se caracterizează printr-o simplificare a limbajului poetic, și, chiar, a epicului. În acest sens, criticii literari au adoptat metoda sociologică a lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, în timp ce critica estetică este anulată. Poezia primește trăsături ale epicului. Sunt prezentate faptele de muncă și lupta comuniștilor ca fiind modele de comportament politico-social. În același timp, sentimentele intime sunt eliminate. În proză sunt abordate teme precum: uzina, șantierul, satul, colectivizarea. Trama narativă este redusă la o schemă simplă. Binele, reprezentat de activistul de partid, se confruntă cu răul – burghezul – și iese triumfător.

După anul 1960, literatura își recapătă o parte din libertățile de creație. Este anul debutului editorial al lui Nichita Stănescu, cu volumul *Sensul iubirii*. Se are în vedere faptul că proza se desprinde de sub presiunea tiparelor proletcultiste, însă cea care se transformă într-o adevărată reușită este poezia.

În cea de-a doua jumătate a secolului al XX-lea, în cultura română, textul se întoarce spre sine, caută noi modalități de a comunica cu lumea. Astfel, este inventat un nou material poetic, iar accentul se transferă de pe problema individului pe problema limbajului. În aceste condiții, scriitorul evadează în limbaj, valorificându-i valențele. Tot în această categorie, a scriitorului nedaptat la regim, îi regăsim și pe reprezentanții onirismului.

Acesta, onirismul, reprezintă un curent care propune o mutație semnificativă în evoluția literară a ultimelor patru-cinci decenii. Onirismul ilustrează cea mai importantă mișcare literară, cu un program estetic bine conturat, opusă realismului-socialist, mișcare care refuză compromisul politic. În felul acesta, onirismul estetic reprezintă primul și singurul curent literar născut în era totalitarismului, chiar dacă în acea perioadă se derula și realismul socialist. Este de precizat faptul că onirismul avea un „program” estetic care se afla în opoziție atât cu climatul literar, cât și cu cel

sociopolitic de la noi, dar și, parțial, cu cel din Occident.

Problema pusă în discuție este aceea că onirismul, prin amestecul criteriului estetic cu cel politic, reprezintă un gest subversiv la adresa politicii culturale impuse. Cu toate acestea, pentru criticii Marian Popa, Al. Philippide, demersurile oniricilor reprezentau doar niște manifestări neobișnuite prin care se urmărea ideea acreditării unui curent oniric în literatura contemporană comparabil cu alte curente literare. Ultimul vorbea despre o „paradă de bâlci”. De asemenea, Gheorghe Crăciun consideră că „Școala de la Târgoviște”, onirismul și post-modernismul epic al anilor '80 reprezintă elementele structural-definitorii ale aceleiași paradigme întemeiate la începutul celui de-al șaptelea deceniu.

Este de observat faptul că Leonid Dimov, într-un articol intitulat *Preambul*, publicat în anul 1968, adoptă o strategie duală, a defensivei prin ofensivă, față de acuzațiile de evazionism aduse oniricilor, afirmând faptul că oniricul, în opinia lui, reprezintă nu o modalitate de a fugi din realitate, ci, din contră, una „de a o invada, de a pătrunde până în scheletul ei, acolo unde lumea sensibilă este înlocuită de ipostaza ei anterioară, de forță”⁹. În același articol, Leonid Dimov îl cita pe Lenin, prin intermediarul André Breton, în legătură cu poziția politică revoluționară a suprarealismului, despre care spunea că deși este prin definiție revoluționar și pragmatic „suprarealismul – ciudat lucru – recurge la dicteul automat, pornind de la imperativul lui Lenin: «Trebuie să visăm!».”¹⁰ Este de reținut aici faptul că onirismul reprezintă un curent literar, pe de o parte, progresiv și prospectiv, iar, pe de altă parte, un curent care caută să-și inventeze o tradiție.

Așa cum se cunoaște, sintagma „lumi posibile” a lui Leibniz este complementară celei de „lumi imposibile”, în ideea că trebuie să avem în vedere conceptul de univers al discursului limbajului. Privită din acest unghi, Leonid Dimov aduce în

9 Leonid Dimov, *Preambul*, în *Luceafărul*, nr. 27, 6 iulie 1968, p. 7, în Leonid Dimov, Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*, antologie îngrijită de Corin Braga, București, Editura Cartea Românească, 1997, p. 36.
10 *Ibidem*, p. 35.

discuție faptul că literatura onirică creează o nouă lume, mai puternică decât lumea reală, în care nu se vorbește despre iluzia unei certitudini, ci despre certitudinea unei iluzii, despre „relevarea fotografică a amănuntelor, descrierea de dragul descrierii, sarcina psihologică grefată artificial gesturilor ne semnificative, într-un cuvânt, nenumărate elemente formale sau formaliste care țin de domeniul artei pentru artă, al artei făcute de dorul lelii, ca să fim malițioși, și de care, în ciuda oponentismului său, realismul dogmatic n-a fost niciodată străin.”¹¹ De asemenea, îi reproșează lui Dumitru Țepeneag faptul că periclita existența grupului oniric din dorința de a fi în opoziție politică. În aceleași convorbiri – de care am amintit și mai devreme – pe care Dumitru Țepeneag le-a avut cu Ion Simuț, Țepeneag îi dădea dreptate lui Dimov: „Avea el ceva dreptate, căci n-o făceam de dragul lui Goma (care era mai degrabă un pretext). O făceam, să zicem, din două motive (...). În primul rând, ca să lupt împotriva regimului pe care îl uram, din tot felul de cauze, inclusiv autobiografice. Și, implicit, împotriva cenzurii, adică nu numai împotriva cenzurii politice, dar și a celei estetice care, la începutul anilor '60, era încă puternică. Al doilea motiv era mai egoist și mai literar în același timp. Trebuia să atragem într-un fel atenția asupra noastră.”¹²

Tocmai în acest sens Dumitru Țepeneag oferă un exemplu semnificativ vorbind despre curajul de a provoca adversarul. În acest sens, piesa de rezistență o constituia nu evaziunea estetică, ci subversiunea și provocarea politică, pentru că cel mai simplu mod „pentru a atrage atenția, îi explicam eu (Dumitru Țepeneag, n.n.) lui Dimov, e să îndrăznim să facem ce alții nu îndrăznesc. Să provocăm noi adversarul. Și pentru că nu scriam literatură realistă, provocatoare să fie atunci activitatea noastră extraliterară. Modelul meu, în ce privește provocarea politică, era supra-realismul francez, activitatea unui Breton pe care Dimov nu-l iubea.”¹³

Într-o altă ordine de idei, perioada anilor '70, dominată de proletcultism, a ilustrat un spațiu adecvat pentru apariția grupului oniric. În alți termeni, grupul oniric românesc a apărut ca o încercare de sfidare a puterii, de fugă față de realitatea concretă. Este adevărat însă că grupul oniric a fost respins de chiar cei care inițial îl încurajaseră: poeții Al. Philippide, Virgil Teodorescu, criticul Șerban Cioculescu. În fond, grupul oniric românesc a reprezentat o formă de subversiune estetică, o izbucnire care nu a schimbat fundamental cursul literaturii, dar care a însemnat o poetică coerentă.

Dincolo de ceea ce propune ca teorie, până în 1980, literatura a fost dominată de scriitorii generației șaizeci. Prozatorii au deplasat accentul spre individ, în timp ce, în poezie, s-a recuperat dimensiunea lirică. Legătura cu tradiția a fost restabilită și au fost recuperate operele marilor scriitori din perioada interbelică. În același sens, au apărut multe reviste care au încurajat activitatea tinerilor scriitori: *Luceafărul*, *Gazeta literară* (devenită, mai târziu, *România literară*), *Contemporanul*, la București, *Steaua* și *Tribuna* la Cluj. După anul 1970 au mai apărut o serie de reviste: *Argeș* la Pitești, *Familia* la Oradea, *Ramuri* la Craiova, *Tomis* la Constanța etc.

3. Onirismul estetic (structural) a reprezentat un curent literar autonom, singular în Estul totalitar. Scriitorii onirici au mizat pe estetic. Criticul Eugen Simion, având în vedere relația limbaj-real-vis, a apropiat onirismul de baroc și de manierism.

Într-un anumit fel, versurile eminesciene spuneau: „Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns.../ Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns” (*Scrisoarea I*, Mihai Eminescu) anunțând starea definitorie a lumii care pune la un loc toate palierele acesteia. Pornind de la aceste versuri, putem spune că, în esență, onirismul a reprezentat o modalitate literară bine individualizată, nu doar o stare, ci și o metodă cu principii

11 Leonid Dimov, *În odaia Minotaurului. Încercare asupra artei onirice, Momentul oniric, op. cit.*, p. 318.

12 Dumitru Țepeneag, *Clepsidra răsturnată, Convorbiri cu Ion Simuț, urmate de o Addenda*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003, p. 121.

13 *Idem*.

enunțate și ilustrate de către Leonid Dimov. Să ne amintim faptul că reprezentanții onirismului au deranjat politicul.

Dacă acceptăm afirmația lui Maurice Blanchot, conform căreia *a scrie* înseamnă a trece pe tărâmul singurătății unde se află amenințarea fascinației, a face trecerea „de la Eu la El, astfel încât ceea ce mi se întâmplă nu i se întâmplă nimănui (...) A scrie înseamnă a dispune limbajul sub fascinație și prin el, în el, a rămâne în contact cu mediul absolut, acolo unde lucrul redevine imagine, unde imaginea, din aluzie la o figură, devine aluzie la ceea ce este fără figură și, din formă desenată pe absență informa prezență a acestei absențe, deschidere opacă și vidă asupra a ceea ce este când nu mai este lumea, când nu este încă lumea”¹⁴, atunci trebuie să susținem, și asta facem, faptul că, literatura onirică este una a spațiului și a timpului fără început și fără final. Mai mult, reprezintă o tentativă de a creiona o lume paralelă asemănătoare lumii obișnuite. În acest sens, în proză se simt influențele „noului roman”, în timp ce poezia tinde spre barochism.

Chiar dacă onirismul refuză dicteul automat, sclavia inconștientului și a incoerenței, cultivă totuși, în mod riguros, ambiguitatea. În felul acesta, literatura onirică vizează negarea suprarealismului și pe cea a fantasticului romantic, propunând o scriitură caracterizată printr-o serie de tablouri epice dominate de vizualitate și de luciditate. Unicitatea scriiturii de tip oniric este dată de faptul că se opune liricului metaforizant, dar, în același timp, și epicului bazat pe logica formală sau, în cazul în care aceasta există, este recompusă, pe vizualitate, pe simbolică obscură.

În acest sens, în primele sale cărți, Dumitru Țepeneag (e.g., *Exerciții*, *Frig* și *Așteptare*) utiliza o tehnică care amesteca realul cu oniricul, aducând fantezia și feericul în real. Este de reținut faptul că întrepătrunderea „**planurilor tulbură confortul diurn, lectura simultană cuprinzând deopotrivă spectacolul și impulsurile vii care l-au zămislit și care se absorb, fără**



prezumția conștiinței de sine, în substanța comunicării. Textualismul anilor '80 are rădăcini adânci în aplicațiile stilistice ale întemeietorului onirismului estetic.”¹⁵, aspect la care va renunța în romanele de mai târziu. O atenție deosebită trebuie acordată romanului *Hotel Europa*. Scriitorul afirmă faptul că din romanul său oniricul nu a dispărut, că folosește „hiper-realismul tăieturilor din ziar cu un scop până la urmă destabilizator. Unele din aceste știri, mai degrabă scurte, sunt false și conțin în plus

¹⁴ Maurice Blanchot, *Spațiul literar*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, București, Editura Univers, 1980, pp. 28-29.

¹⁵ Vasile Spiridon, *Cuprinderi*, Editura All, București, 1993, p. 141.

un element evident irealist, în așa fel încât cititorul începe să nu mai aibă încredere nici în celelalte, și tot realismul se duce dracului, cititorul nu mai știe unde începe și unde se termină realitatea.”¹⁶

Dumitru Țepeneag spunea că aceste aspecte îl ajută să realizeze un orizont apocaliptic, chiar și din punct de vedere etimologic al cuvântului, lectorul fiind într-o stare de așteptare continuă în care revelația refuză să apară: „*Hotel Europa* nu e un roman oniric, dar nu e nici unul realist. E o tentativă, să nu zic vorbă mare, de roman total pentru că își conține, încorporată, și propria sa teorie, așa cum o mașină, când îi tragi capota, constatați că are un motor, nu merge numai datorită volanului și roților, oricât de bine s-ar învăța acestea. Diferența față de romanul tradițional e că acesta din urmă își ascunde motorul de parcă i-ar fi rușine că nu funcționează ca prin miracol.”¹⁷

Abordată din perspectiva valorii, a semnificației culturale, o operă presupune un anumit traiect interpretativ conform unei înțelegeri moderne a omului și a creației sale. Probabil de aceea, pentru G. Călinescu, poezia există doar acolo unde se găsește o structură, o idee poetică, neputându-se vorbi de poezie în lipsa acestora „acolo unde nu este nicio organizațiune, nicio structură, într-un cuvânt, nicio idee poetică”¹⁸, iar poetului îi asociază următoarea imagine: „se joacă, făcând ca și nebunii gestul comunicării fără să comunice în fond nimic decât nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii”¹⁹; poate, considerăm noi, aceasta ar fi una dintre cele „mai bune lumi posibile” despre care vorbea Leibniz, o lume în care comunicarea și înțelegerea își găsesc loc.

Este de reținut faptul că, pentru Leonid Dimov, pe de o parte, poetul are pe lângă cinci fețe și una ascunsă, iar pe de altă parte, poezia nouă trebuie să lupte cu poezia veche, discursul poeziei fiind unul episte-

mologic.

În raport cu acest aspect, pentru Virgil Mazilescu, onirismul poetic îmbracă o formă diferită, reprezintă un melanj de textualism și de irealism. O nouă lume este prezentată, o lume intra-lingvistică. În această lume, limbajul prezintă o forță deosebită, aceea de a dezvălui în timp ce criptează, de a comunica incomunicabilul. Vorbind despre arta de a comunica, întâlnită la Virgil Mazilescu, trebuie să spunem că o regăsim și la Vintilă Ivăncescu. Chiar dacă trecea drept un adevărat neoavangardist, Vintilă Ivăncescu a fost atras de forța modelatoare a visului abstract. Prin aceasta, trebuie să spunem că el a reușit să realizeze ceea ce își dorea Leonid Dimov: să scrie o epopee onirică, *Vulcaloborgul și frumoasa Belepongă*.

Așa cum Daniel Turcea a fost un „constructor” de mitologie poetică, fiind oniric în primele poeme pentru a deveni poet creștin mai târziu, supunându-se legislației discursului mistic al libertății absolute, tot astfel, dar într-o altă abordare, pentru Emil Brumaru, cuvântul reprezintă o ființă sensibilă metamorfozată în toate regnurile, în lumea „bucătăriei” onirice.

Pe lângă reprezentanții grupului oniric, un alt nume cu reale afinități pentru onirism a fost și Șerban Foarță. Acesta a fost reținut de Leonid Dimov pentru ceea ce reprezintă relativizarea semantică a cuvintelor, prin iluzia reală sau realismul înșelător al limbajului/textului visat în stare de conștiență.

Cu alte cuvinte, oniricii nu descriu visuri reale, ci ei le produc. Aceștia imaginează situații care se desfășoară după o logică stranie. Ei trăiesc într-un interior care aparține unei alte realități paralele, în care cronotopul nu funcționează după legile normalului.

16 Dumitru Țepeneag, *Reafirmarea unui „spațiu mioritic” nu ne-ar duce decât la o izolare din ce în ce mai frustrantă*, în *Războiul literaturii încă nu s-a încheiat. Interviu*, ediție îngrijită de Nicolae Bârna, București, Editura Allfa, 2000, p. 280.

17 *Ibidem*, pp. 280–281.

18 G. Călinescu, *Curs de poezie*, în *Principii de estetică*, ediție îngrijită, postfață, cu indice de nume, de Emil Manu, București, Editura Universal Dalsi, 1998, p. 27.

19 *Ibidem*, p. 112.

Caius Traian DRAGOMIR*

Despre ortodoxie și despre construirea Catedralei Mântuirii Neamului

O scurtă confesiune

Abstract

Diferențele dintre principalele religii monoteiste depind de modul în care Revelarea lui Dumnezeu este concepută și acceptată. Cea mai largă extindere a Revelației oferită genului uman este, probabil, cea mai rațională concepție susținând credința și trăirea experienței religioase. Pentru Revelarea Sa, Domnul – Dumnezeu – trebuie lăudat de oameni; aceasta este rațiunea voinței de a se clădi în București o nouă și mai demnă Catedrală.

Cuvinte-cheie: religie, creștinism, Revelație, Catedrală română

The differences between the monotheistic religions depend upon the way in which the Revelation of God is conceived and accepted. The largest extension of the Revelation offered to the human kind is, probably, the most rational conception for the belief and the way of experiencing the religious feeling. For this Revelation the Lord – the God – should be praised by humans; this is the reason of the will to build in Bucharest a new and greatest Cathedral.

Keywords: religion, christianity, revelation, Romanian Cathedral

Nu pot spune, în oricâte cuvinte aș încerca, nu am cum ajunge să explic de ce cred în Dumnezeu, nici să detaliez modul în care cred sau confesiunea la care ader, sub raportul motivației care determină aderarea mea. Știu bine nu atât faptul că sunt un credincios („Cred, Doamne – ajută necredinței mele”), cât acela că aspir, doresc să fiu astfel. Fac, în aceste rânduri, prin aceste rânduri, o confesiune în care nu m-aș fi angajat dacă nu aș fi avut o discuție, foarte recentă, cu un tânăr prieten, o persoană devotată neîndoiește religiei creștine, dar căruia nu am putut să îi împărtășesc integral opinia – și nici nu am avut tentația să încerc a face așa ceva – cu privire la construirea unei mari catedrale, a „Mântuirii Neamului”. Cu toate acestea, îi înțelegeam punctul de vedere și nu doar că l-am respectat, dar l-am găsit

în mare măsură deosebit de solid; un punct de vedere valid în ansamblu, dar nu și în suficientă măsură.

Revelația reprezentată de întruparea Fiului într-o persoană umană, în ființa omească a lui Iisus, nu îmi spune doar că Iisus este Dumnezeu – în modul clar afirmat și explicat în primele versete ale Evangheliei după Ioan: „La început era Cuvântul, și Cuvântul era cu Dumnezeu, și Cuvântul era Dumnezeu. El era la început cu Dumnezeu. Toate lucrurile au fost făcute prin El; și nimic din ce a fost făcut, nu a fost făcut fără El. În El era viața și viața era lumina oamenilor. Lumina luminează în întuneric și întunericul nu a biruit-o” (Ioan 1,1 – 5); „Lumina aceasta era adevărata lumină, care luminează pe orice om, venind în lume” (Ioan 1,9). Iisus este Dumnezeu intrat în

* Diplomat, fost ministru, fost ambasador al României în Franța, e-mail: ctdragomir@yahoo.com.



istorie și în imanență. Rabinul Gamaliel cel înțelept, vorbind despre Petru și ceilalți apostoli, care îl însoțeau pe cel căruia Iisus i-a încredințat înainte de Înălțare grija oilor, oițelor, a mieilor săi, a spus: „nu îi mai supărați pe oamenii aceștia, căci dacă ceea ce ei propovăduiesc vine de la oameni, aceasta se va distruge de la sine, iar dacă vine de la Dumnezeu, nu veți putea face nimic împotriva credinței lor.” Nu este nevoie să adaug că, de multă vreme, și încă și astăzi, comunitatea omenească cea mai mare este aceea creștină. Iisus a făcut însă mai mult decât să exprime în lume și să ofere lumii divinitatea Sa; vestind Împărăția lui Dumnezeu, El aduce, în creația lui Dumnezeu, pe Dumnezeu, în integritatea ființei Sale Absolute și Eterne.

Știu bine că există mulți oameni – din nefericire foarte mulți, cu toate că nu există popor mai numeros pe pământ decât al celor care își declină credința în Sfânta Treime – care ar fi gata oricând, și mai totdeauna cu bună credință, în respectul tradi-

ției în care s-au format, să contrazică acele cuvinte și gânduri ivite într-un timp îndepărtat sub îndrumarea Sfântului Duh, care au fost reamintite aici, mai sus. Există un punct de pornire al oricărei adevărate credințe posibile și necesare – necesară ca rațiunea ineluctabilă – care ne conduce nemijlocit către Dumnezeu. Acest centru al iradierii convingerii noastre, în drumul ce ne este deschis către transcendență, se află în noi și constituie cea mai puternică amprentă a absolutului așezată asupra noastră. Nu suntem, prea adesea, în stare să îi sesizăm importanța, așa cum Pitagora spunea că nu putem să percepem muzica sferelor, întrucât este mult prea puternică și, astfel, receptorul nostru, destinat a intra în rezonanță cu ea, este adus la o specifică nulitate a funcției. George Wald, laureat Nobel în 1967 pentru cercetările sale asupra pigmentilor vizuali, studiul său raportându-se în mod specific asupra ochiului de octopus, a prezentat o conferință, unică în felul ei – atât ca observație, dar și în privința concluziei centrale –, în care a afirmat că el nu a cercetat niciodată capacitatea perceptivă a caracatiței, întrucât nimeni nu poate investiga decât fenomene electrice, mecanice sau chimice, pe când senzorialitatea este un atribut transcendent al omului, poate al oricărei forme de viață sau a multor asemenea forme. Wald a vorbit despre această idee a sa într-un mare congres în Mexico City, la care aveam onoarea să fiu invitat de către un departament de cercetare al unei universități din Houston. A simți este o experiență interioară ființei, care poate însoți, în celule și organisme, activitățile chimice și fizice, dar care nu se poate reduce la acestea. În faptul conștienței, fenomenul ia contact, comunică, se conectează direct noumenului, pentru a utiliza limbajul kantian. Scrisesem și vorbisem mult despre această separare, despre distincția proprie omului, dar cu siguranță și viului, în general, iar faptul de a fi fost confirmat de un om de știință înzestrat cu spiritul realist și cu experiența unui George Wald m-a încurajat să continui. În modul cel mai clar, Wald vorbea – îndrăznesc să insist: ca și mine – despre existența unei lumi paralele, perceptibi-

lă în conștiință (nu vorbesc aici de conștiință, structură morală, și nu doar perceptivă, a existenței noastre). Senzația devine astfel, în fiecare element al ei, un act imediat de credință, de resimțire a ființei, de trăire a adevărului transcendenței. Dacă există universul conștiinței, distinct și totuși conex universului fizic, vom avea obligația să vedem, să acceptăm, să întrezărim și centrul inconturabil al lumii conștiinței, deci – nefiind o lume fizică – al lumii spiritului; în existența acestui centru nu am dreptul să nu cred, întrucât conștiința și, implicit, trăirea, ființarea vie, nu este dezordine, iar întregul univers perceptibil este consonant, formal, lumii interioare a viului, deci la nivelul abstracției, consonant nu doar în spațiul conștiinței, ci și al conștiinței universale. Despre această conjuncție a percepției și a formei universului fenomenelor, George Wald a vorbit, de asemenea, spre marea mea bucurie. Dar toate acestea sunt doar preambul – și încercare de a obține îngăduință – pentru cele ce urmează.

Dacă vechile religii, în particular credințele elene precreștine, au avut o dimensiune a intuiției autentice a adevărului, acesta constă în ideea că zeii nu erau zei decât în măsura în care pătrundeau printre oameni, veneau în chipul cel mai concret alături de ei. Aristotel a spus, vorbind despre revelația divinului: „Zeii nu pot fi geloși”. Dumnezeu nostru, al Vechiului și Noului Testament, nu avea de ce să nu ne vorbească nu doar direct, precum lui Moise, profeților, ci foarte uman de la om la om, prin Fiul Său. Sunt ortodox pentru că nu cred că revelația are un punct terminus, indiferent unde s-ar fi ajuns la acesta – pe Muntele Sinai, la Meca, la Wittenberg, Wartburg, Basel sau Geneva, apoi dacă ea continuă oricând și încă ne este dată, nu pot socoti că Dumnezeu o enunță specific și preferențial unei ființe umane anume. Sper că, pentru o rugăciune sinceră, adâncă și pură, altruistă și încărcată de adevărata credință, Dumnezeu ne luminează, după înțelepciunea Sa infinită și voința Sa atotputernică și binefăcătoare. Pentru prima oară însă, tânărul meu prieten, cu care discutăm sau, mai exact, care adusesse în dialogul nostru tema

construirii Catedralei Mântuirii Neamului, m-a pus în situație de a reflecta încă o dată asupra teologiei, nu a ortodoxiei în ansamblul acesteia, ci a îndreptățirii unor decizii adoptate acum sau de-a lungul secolelor în ortodoxie.

Interlocutorul meu mi-a vorbit din unghiul de judecată al unui susținător al tradiției ortodoxe. Viitoarea catedrală ar reprezenta un monument exagerat – ar fi vrut poate să spună faraonic, dar nu a făcut-o, căci este un credincios –, asemănător mai curând construcțiilor occidentale dedicate credinței și religiei sau edificiilor regimurilor dictatoriale, în speță, comunismului, dornice și, respectiv, foarte dornic ultimul să se impună ca impresie a forței supraumane și – în deplina paranoie, adevărată sau intenționat folosită și trucată, a liderilor acestora – chiar supradivine. Argumentul ce mi se aducea venea din ideea de modestie proprie ortodoxiei și, în particular, ortodoxiei românești. Înainte cu mult de marea schismă din secolul XI, care a diferențiat ortodoxia de catolicism (prin conflictul de autoritate între papă și patriarhul ecumenic, dar și printr-un articol al crezului referitor la Duhul Sfânt, provenind, pentru occidentali, din Tatăl și Fiul, iar pentru orientali, numai din Tatăl), în secolul VI s-a construit, într-un timp incredibil de scurt, splendida, enorma, minunata Catedrală Sfânta Sofia, din voința împăratului extrem de autoritar și de o mare capacitate în calitatea sa augustă, care a fost Iustinian. În ortodoxie, mi s-a spus, și pe bună dreptate, ceea ce domnește este simplitatea și umilința, nu puterea, nu forța, nu voința grandioasă. Pe când catolicismul devenea distinct, deși în niciun caz dogmatic, propriu-zis separat de ortodoxie, începea ridicarea marilor Catedrale ale Apusului, în lumea slavă, în aceea a Imperiului Bizantin sau în cea românească, se ridicau bisericile încărcate de o artă specifică, superbă, însă exact definită, canonică; o artă care va defini curând arta Italiei, îndeosebi a Sudului, și care ulterior, în aceeași Italie, mai curând în Nordul țării, avea să dea marea și creativa artă a Evului Mediu târziu și a Renașterii începând cu Cimabue Giotto, Buoninsegna. Aceștia nu



ar fi existat fără arta icoanelor bizantine. Totuși, într-adevăr, Orientul, cu deosebire cel român, dar și rus, aduc sau readuc în credința creștină ideea, aspirația și spiritul unei profunde modestii și chiar umilințe. Este spiritul din care avea să provină ceea ce Bлага a numit stilul mioritic. Religia noastră, a românilor, nu a continuat, în planul locașului de cult și al exprimării artistice, tradiția Sfintei Sofia și a fabulosului portret al lui Iisus din icoana pictată în secolul V la Mănăstirea Sfânta Ecaterina din Sinai, superior întregii arte portretistice a Renașterii italiene, cu un mileniu întreg mai recente.

Până la urmă, ce am putea spune? Eu îmi doresc să văd marea Catedrală a românilor, pentru că, în fiecare perioadă a existenței sale, un popor trebuie să aducă laude, după puterile sale, gloriei divine, lui Dumnezeu, lui Dumnezeu, Iisus Salvatorul ființei umane, Sfintei Treimi. Cum se împacă însă lauda, care nu trebuie să constea doar în cuvinte și în forme exterioare - deci nici măcar în modalitatea liturgică („oamenii aceștia mă laudă cu buzele, dar sufletul lor

nu este curat” – multe alte spuse divine pot fi adăugate acestui lucru rostit de Domnul, fiind asemenea acestei acuzații). Ortodoxia înseamnă, observ, o apropiere de Dumnezeu prin coborârea pretenției omenești la afirmare, făcută din toate puterile, iar catolicismul se exprima prevalent prin lauda adusă lui Dumnezeu, dar oare Templul lui Solomon de ce a fost locul în care predica și fapta lui Iisus și-au aflat adesea strălucirea divină? Niciun om nu ajunge la perfecțiunea care îi este cerută de Mântuitor („fiți perfecți precum este Tatăl Vostru”) prin fapte, ci prin iubire și credință - ne-o spune și Iisus însuși, precum și Apostolul Pavel. Credința înseamnă și laudă adusă lui Dumnezeu – și aceasta se relevă în toate catedralele și bisericile lumii și va fi prezentă și în Catedrala Mântuirii Neamului. Ceea ce nu înseamnă că rugăciunile oamenilor nu vor fi primite când sunt rostite în vechile noastre mănăstiri sau în austerele biserici protestante sau oriunde nevoia întâlnirii cu Dumnezeu, cu Iisus își cere împlinirea, ca adevărată a credinței.

Maria MOLDOVEANU*

Evaluarea politicilor culturale

Respectarea drepturilor culturale (III)



Résumé

Este o parte dintr-o lucrare mai amplă care tratează despre evaluarea politicilor culturale și respectarea drepturilor culturale în contextul globalizării și al descoperirii potențialului economic al bunurilor simbolice și a celui al industriilor culturale și creative, și anume: „sunt rentabile, aduc o importantă valoare adăugată, generează locuri de muncă, reprezintă un factor de creștere esențial și contribuie la echilibrarea balanței comerciale”.

Cuvinte-cheie: politici culturale, potențialul economic al culturii, drepturile culturale, lumea globalizării, industria culturală și creativă, balanța comercială

C'est une partie d'un ouvrage plus ample qui traite le sujet de l'évaluation des politiques culturelles et du respect des droits culturels dans le contexte de la mondialisation et de la découverte du potentiel économique des biens symboliques et des industries culturelles et créatives, à savoir: "ceux-ci sont rentables, ils apportent une significative valeur ajoutée, et produisent d'emplois, ils représentent un facteur essentiel de croissance et contribuent à l'équilibre de la balance commerciale".

Mots-clé: politiques culturelles, potentiel économique de la culture, droits culturels, le monde de la mondialisation, l'industrie culturelle et créative, la balance commerciale

Dreptul de acces la informație, la educație și cultură, la valorile patrimoniului cultural

Dreptul de acces la informație înseamnă dreptul oricărei persoane, fără vreo deosebire întemeiată pe vârstă, sex, limbă, religie, apartenență la o minoritate națională etc., de a obține orice informație de interes public sau de interes personal, fără a se prejudicia însă siguranța națională. În acest sens, „mijloacele de informare în masă, publice și private, sunt obligate să asigure informarea corectă a opiniei publice” (4, p. 142).

Cercetătorii spațiului cultural au elaborat diverse modele de analiză a funcțiilor mass-media, ca răspuns la nevoile și așteptă-

rile pieței mediatice. Indiferent de modelele (și denumirile) propuse de ei, funcțiile celor două galaxii (Gutenberg și Marconi), „extrem de diverse și numeroase”, după cum arăta Jean-Claude Bertrand, pot fi grupate în cinci clase majore:

- funcția de informare;
- funcția de interpretare;
- funcția educativă/de transmitere a conținuturilor culturale;
- funcția de socializare/de legătură/de interacțiune socială;
- funcția de divertisment/de recreere/de loisir.

A informa înseamnă „a da cuiva informații despre ceva, despre cineva; a face cunoscut; a înștiința” (7, p. 490). Mass-media prezintă informații/știri despre subiecte de

* Doctor în sociologie, cercetător științific I, Institutul Național de Cercetări Economice “Costin C. Kirițescu” - Academia Română.



interes pentru majoritatea consumatorilor de mesaje, de regulă despre evenimente și fapte. „Faptele sunt sfinte” – preciza David Randall în cartea sa, *Jurnalistul universal*. Înainte însă de a informa publicul, jurnaliștii trebuie să se informeze, i.e. „să se pună la curent”, „să se inițieze”, „să strângă informații”, „să se documenteze”, „să se edifice” asupra faptelor și evenimentelor relatate (37, p. 23).

Așa cum subliniază Randall în *Ghid practic pentru presa scrisă*, pentru a informa cititorii, rolul ziarelor este, în primul rând, „de a afla informația proaspătă despre chestiuni de interes public și de a o transmite cât mai repede și cu cât mai multă acuratețe posibil, în mod cinstit și echilibrat” (32, p. 37).

După V. Vișinescu, *informarea* eficientă se caracterizează prin următoarele calități:

- Adevărul. Acuratețea. Obiectivitatea;
- Universalitatea. Rapiditatea. Conciția;

- Semnificația socială. Accesibilitatea. Precizia. Actualitatea (37, p. 24).

Discuțiile despre *obiectivitatea* informațiilor din media se leagă strâns de înțelegerea libertății presei. Cine asigură transmiterea obiectivă a știrilor? se întreba Richard Harwood, cel care consideră că ziariștii înșiși sunt responsabili de adevărul știrilor publicate, că, așa cum relevă un studiu realizat de revista *Press-time*, puterea de influență a unei publicații a trecut de la patroni la redactorii și reporterii ei. Însă redactorii, ca și ceilalți oameni, sunt mânați de anumite interese și, mai ales în condițiile crizei economice, sunt supuși presiunilor din partea sectorului economic al ziarelor. Sub amenințarea pierderii locului de muncă – prin desființarea publicației sau prin decizii manageriale – autocenzura devine opțiune cotidiană. Problema este dacă se acceptă cenzura/autocenzura unei informații din rațiuni de politică internă a publicației sau

din interesul emitenților de mesaje de a nu-și periclita statutul social și/sau economic.

Codurile, regulamentele și cartele promovate în diverse țări democratice (e.g., Codul etic al Sind SDX – SUA, Regulamentul Asociației Întreprinderilor Suedeze de Presă, Carta drepturilor și îndatoririlor jurnaliștilor – Franța ș.a.) abordează obiectivitatea *conștiinței* în profesia de jurnalist. În context, reamintim diferența dintre *conștiință* și *conștiință*. Conștiința este un prim nivel de percepție și analiză a realului, iar conștiința reprezintă „proiectul nostru global de înscriere a propriei ființe în lumea care ne înconjoară” (33, p. 53).

Obiectivitatea indică nivelul de performanță spre care tinde cvasitotalitatea jurnaliștilor. „Jurnalistul profesionist – se precizează în Carta de la München – nu poate fi constrâns (...) să exprime o opinie contrară convingerilor și *conștiinței sale*” (s.n.).

„La urma urmelor, scrie Miruna Runcan, nimeni nu obligă un ziarist să lucreze ca angajat într-o instituție de presă care duce o politică editorială în contradicție cu propriile sale convingeri” (33, p. 104). După opinia autoarei, autocenzura este compatibilă cu etica jurnaliștilor, cu responsabilitatea lor socială numai „în stabilirea unui raport onest și judicios între opinia personală și adevărul intrinsec al faptelor” (33, p. 105).

Regândirea politicii culturale presupune, în opinia noastră, actualizarea legislației ce asigură libertatea presei, ca și inițierea unor programe de training pentru domeniul jurnalismului.

Actualitatea este condiția sine qua non a informației de presă: „Prima datorie a presei, scria John Thaddeus Delane, fost redactor-șef la ziarul *Times*, este să obțină cât mai repede (s.n.) cele mai corecte informații despre evenimentele timpului și, dezvoltându-le pe dată, să le facă proprietatea comună a întregii națiuni” (3, p. 188).

Prin presă, publicul beneficiază de *noutățile cotidiene* ale universului uman, altfel, după cum scria McLuhan: „Dacă îndepărtăm data ziarului, el devine un poem supra-realist, exotic, fascinant” (21, p. 281).

Informația difuzată prin presă trebuie să fie *precisă* – după D. Randall (32, p. 150),

articolele respective trebuie să poată răspunde la întrebările pe care și le pun cititorii:

- ce? (ce s-a întâmplat?);
- cine? (cine este autorul faptelor, cui i s-a întâmplat?);
- unde? (unde s-au petrecut faptele?);
- cum? (să dea explicații despre cele întâmplate);
- de ce? (care este cauza, de ce s-au întâmplat faptele?).

Precizia informației presupune cunoaștere și discernământ. Claritatea, comprehensiunea, discernământul sunt însușiri de bază ale profesiei de jurnalist. Ca cititor de presă, George Bernard Show se îndoia de discernământul prestației jurnalistice din vremea sa: „ziarele – spunea el, exagerând, desigur – sunt incapabile să discearnă între un accident de bicicletă și colapsul civilizației”.

Interesul general față de profesionalismul jurnaliștilor se explică, în primul rând, prin influența puternică a mesajelor media asupra opiniei publice. Ideea este conștientizată de ziariști, comentată de scriitori, demonstrată de sociologi. În urmă cu aproape un secol, jurnalistul Robert Erze Park scria că opinia publică se bazează pe informațiile pe care le furnizează ziarul, la vremea aceea considerat „marele mijloc de comunicare”. De asemenea, scriitorul Benjamin Disraeli recunoștea, prin spusele unui personaj din romanul său, *Coningsby*, influența, nu totdeauna pozitivă, a presei asupra publicului său: „Dumnezeu a făcut omul după chipul și asemănarea sa, dar publicul este făcut de ziare” (apud 3, p. 186).

Accesarea informațiilor, mai ales din mass-media, a fost asociată adesea cu nevoia oamenilor de a controla prezentul și viitorul.

Dacă ne raportăm la nevoile umane pe care le satisface presa în general, funcția de informare a presei, în cazul de față, constatăm că informațiile accesate prin intermediul ei răspund la cele mai multe trebuințe umane, de la „trebuințele de existență” (Clay Alderfer), cele situate la baza piramidei lui Maslow (i.e. trebuințele primare/de bază), prin ceea ce numim „informații

instrumentale” și „informații utilitare”, la „trebuințele de relaționare” (e.g., de comunicare, de apartenență la o structură socială) și „trebuințele de creștere”, ce includ trebuințe de cunoaștere, trebuințe de creație, trebuințe de imagine, trebuințe de afirmare socială și profesională etc.

Pentru satisfacerea „trebuințelor de creștere”, rolul cel mai important îl au *informațiile științifice, culturale și cele de referință*, pe care Doina Banciu le situează pe primele trei locuri în clasificarea tipurilor de mesaje/informații transmise prin serviciile de informare (2, p. 158):

- informații cu caracter științific și tehnic;
- informații cu caracter cultural;
- informații de referință (ghiduri, enciclopedii, bibliografii etc.) publicate în formă electronică;
- informații privind relația cetățeanului cu structurile administrației locale și centrale;
- informații utilitare (informație socială, informație legislativă, informație privind sistemul de învățământ, informație privind piața muncii etc.);
- informații de afaceri.

Funcția de informare a presei este cea care a stimulat în sec. XV-XVIII proliferarea „cărților de referință” – în înțelegerea contemporană a termenilor –, i.e. enciclopedii, dicționare, lexicoane ș.a. După cum observau Briggs și Burke, funcția de informare a reprezentat o temă de dezbatere cu mult înaintea utilizării termenilor de „tehnologie a informației” sau „societate informațională”. Autorii citați consideră că sintagma „societate informațională”, în accepțiunile ei actuale, a fost „lansată” în lucrarea *Implicațiile globale ale societății informaționale*, publicată de Marc Porat în anul 1977.

Societatea informațională se caracterizează prin „predominanța proceselor informaționale bazate pe tehnologia informației și comunicație”. (Reamintim că, din anii '60, noțiunea de „tehnologie a informației” intrase în limbajul curent al IT-iștilor). Asigurarea dreptului de acces la informație presupune crearea condițiilor ca, folosind această tehnologie, fiecare individ să obțină informa-

ția(ile) de care are nevoie.

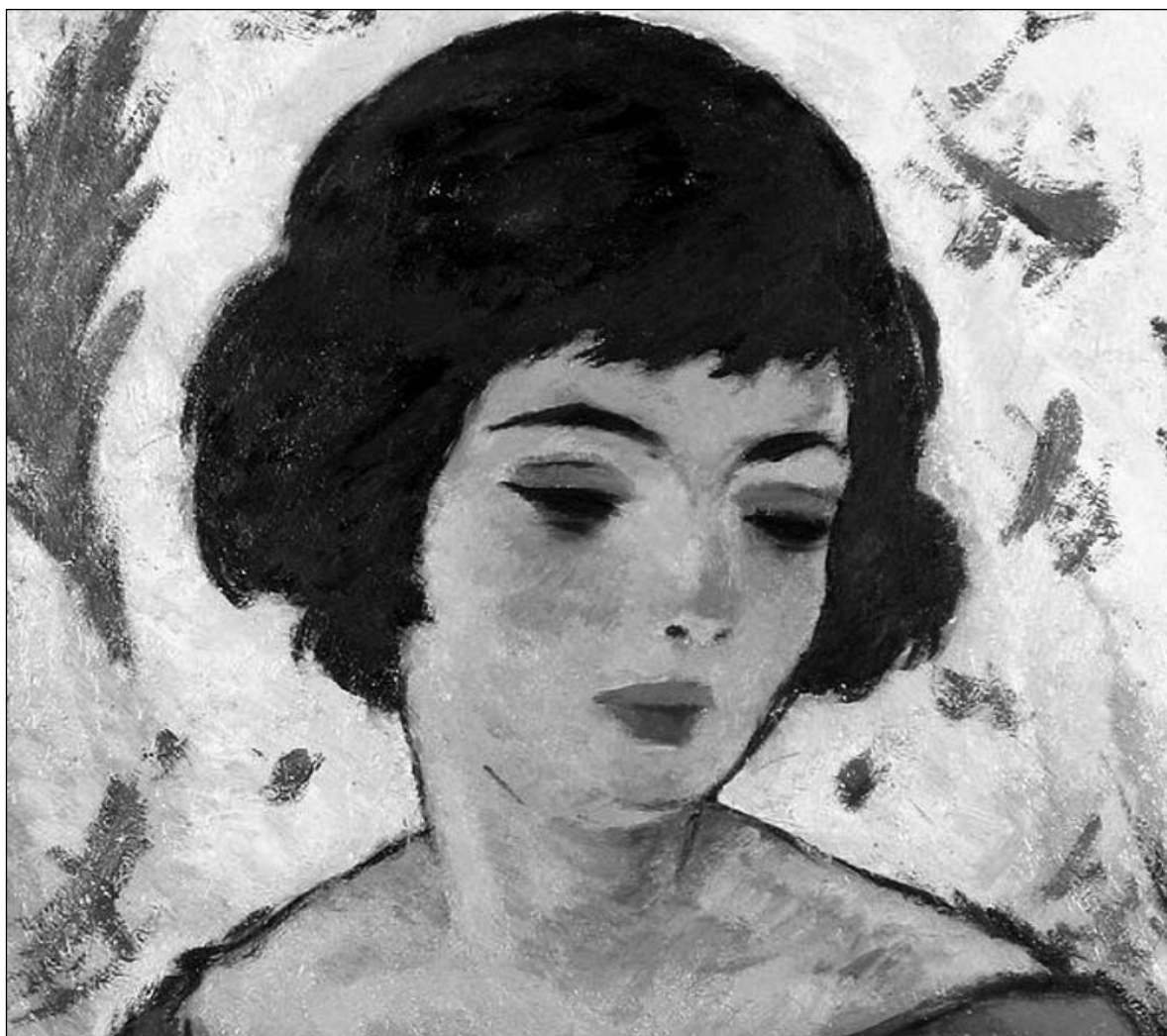
Creația tehnologică, dezvoltarea cercetării în domeniul IT determină reingineria și redefinirea sistemelor ce oferă produse și servicii de informare (2, p. 157). Mijloacele de comunicare audiovizuale folosesc cu succes tehnologia informației. Deși abordează o multitudine de arii tematice, unele mijloace (e.g., televiziunea) se focalizează pe anumite produse media, cu predilecție pe informații. De pildă, în structura programelor tv, la nivelul anului 2005, „știrile, programele informative și educaționale aveau alocat circa 45% din totalul orelor de vizionare” (25, p. 14). Posturile de radio însă dădeau prioritate programelor muzicale (34%) și divertismentului (34%), „știrile și programele informative” situându-se pe locul al treilea, cu 10% ore per program receptat.

Răspunzând interesului pieței pentru programele de informare, posturile de televiziune publice și private au alocat, *în ultimii ani*, un spațiu mult mai consistent acestor tipuri de emisiuni.

Ponderea emisiunilor informative în structura programelor de televiziune difuzate prin rețele de telecomunicații este, potrivit Institutului Național de Statistică, de peste 70 la sută în medie pe an din totalul timpului de emisie, și anume: 74,9 la sută (în anul 2009), 73,5 la sută (în anul 2010), 72,3 la sută (în anul 2011).

Întrebarea pe care și-o pun sociologii (9, p. 14) este dacă nevoia de informație exprimată de public nu contrazice cumva tendința generală a televiziunii de căutare a divertismentului. Dacă analizăm structura programelor tv difuzate prin satelit, constatăm că televiziunile extind de la un an la altul timpul alocat divertismentului.

Exemplu: de la ponderea deținută în 2009 de 40,5 la sută, la 42,7 la sută în 2010, până la 48,5 la sută din totalul programelor tv în anul 2011. Nu știm dacă această opțiune a stațiilor tv se explică prin ipoteza după care: „pentru public, informația a devenit și ea un *divertisment* «destinat să întărească plăcerea de comunicare imediată și detașată de orice context normativ», cum scrie Pascale Leroy (apud 9, p. 140) – ceea ce ar



însemna o anume relativizare a diferențelor tipologice dintre emisiuni” –, dar cifrele atestă această evoluție.

Comparativ cu anul 2005, potrivit statisticilor INS, a crescut și timpul alocat emisiunilor informative de către posturile de radio difuzate terestru, reprezentând 46 la sută în 2009, 48,3 la sută în 2010 și 38,2 la sută în 2011, dar în programele de radio difuzate prin satelit, divertismentul este, de asemenea, privilegiat, menținându-se, trei ani la rând, în jurul valorii de 72 la sută (e.g., 74,6 la sută în 2009, 72,2 la sută în 2010 și 72,1 la sută în anul 2011).

În privința ziarelor cotidiene, din care publicul își extrage informația de actualitate în ultimii ani, constatăm o relativă scădere a numărului de titluri (e.g., cu patru titluri mai puțin în 2010 față de anul 2009 și cu

6 titluri mai puțin în 2011 față de anul precedent), după cum a scăzut și tirajul publicațiilor cotidiene.

Numărul titlurilor de publicații (ziare) necotidiene a înregistrat o dinamică oscilantă: 194 (2009), 249 (2010), 165 (2011), așa cum au oscilat și tirajele. În paginile ziarelor necotidiene, ca și în multe publicații seriale, populația găsește informații instrumentale din zona serviciilor (culturale, turistice, educaționale, de loisir etc.), de aceea studiile de audiență menționează presa scrisă între mijloacele importante de informare a pieței, chiar dacă în altă paradigmă decât cea din anii '60, când presa tipărită era considerată mijlocul cel mai complet și mai credibil de informare zilnică.

După cum se arată în unele studii (24, p. 10), informatizarea procesului tipografic

înlocuiește, în zilele noastre, procesele clasice de editare a presei. Datorită tipografiilor digitale, ziarele concurează în viteză cu alte mijloace de difuzare a informației. Paginile produse pe computer se pot transmite tipografiilor digitale locale și pot fi tipărite la cererea consumatorilor. Informația despre actualitatea imediată se poate comunica la distanțe mari: „Cu tipografii digitale în magazine, poate și în alte locuri, cum sunt garile și stațiile de metrou, ziarele, scria D. Randall, pot oferi publicului informația în doar câteva secunde necesare transmiterii și tipăririi” (32, p. 240). În același timp, grație internetului, o publicație editată într-o localitate poate fi receptată în întreaga lume. Cercetările privind motivația navigării pe internet evidențiază și răspunsuri ca „citirea ziarelor” sau „accesarea publicațiilor educaționale”.

Internetul este, după Mihai Drăgănescu, „cel mai mare eveniment tehnologic și social” al secolului al XX-lea, care, prin aplicarea noii tehnologii – World Wide Web of Information – a cunoscut „cea mai tulburătoare transformare și extindere” (10, p. 51).

Trebuie să precizăm faptul că informațiile difuzate prin mass-media nu se reduc doar la *știri*. Cercetătorii fenomenelor media (37, p. 151) se referă la *genuri publicistice*:

- genuri publicistice informative;
- genuri publicistice de opinie, formativ-interpretative;
- genuri publicistice mixte.

Genurile publicistice informative includ: știrea (despre fapte/evenimente), reportajul (de la un eveniment), relatarea (evenimentul) și, după opinia lui V. Vișinescu, chiar portretul și interviul.

Valoarea unei informații este dată de factori care țin, pe de o parte, de *conținutul* (i.e. nucleul semantic al informației) și de *construcția* jurnalistică, iar pe de alta, de factori extrinseci ei, precum domeniul, evenimentul, sursa, contextul, receptorii informației/audiența.

Evenimentul de presă pe care se concentrează informația se construiește, după cum scrie Mirela Lazăr (19, p. 108), din interacțiunea a trei instanțe majore:

- cei care promovează informații (sursele);
- cei care assemblează informații (jurnaliștii);
- cei care consumă informații (publicul, audiența mass-media).

Fiecăreia din cele trei instanțe îi sunt consacrate numeroase cercetări științifice, cărți, articole, sesiuni de comunicări ce nuanțează și actualizează interpretarea funcțiilor media în raport cu particularitățile contextuale din fiecare zonă.

Studiile sociologice realizate în diferite țări arată că expunerea la mesajele media este principala modalitate de informare a indivizilor, televiziunii revenindu-i partea cea mai consistentă din timpul dedicat presei. Sigur, preferințele pentru anumite programe se diferențiază în funcție de caracteristicile psihosociale ale telespectatorilor și, după unii cercetători, în funcție de mediul sociocultural din diverse țări. În această cheie putem interpreta generalizări precum: danezii situează pe primul loc în consumul de produse media știrile și informațiile de actualitate difuzate la televiziune, francezii și italienii – filmele artistice, suedezii – emisiunile sportive etc.

Cercetările culturale întreprinse în țara noastră în ultimii ani au evidențiat faptul că *urmărirea emisiunilor tv* s-a situat printre preferințele de consum ale pieței culturale.

Astfel, *Barometrul de consum cultural*, prima ediție, realizat în anul 2010 de Centrul de Cercetare și Consultanță în Domeniul Culturii, a arătat că în perioada 2005-2010 circa 40 la sută dintre români au urmărit programe tv timp de peste trei ore zilnic, 43 la sută – între una și trei ore, iar 12 la sută – sub o oră pe zi. Barometrul citat constă într-un sondaj pe bază de chestionar, aplicat pe un eșantion reprezentativ la nivel național (1100 de subiecți în vârstă de peste 15 ani) și pe un eșantion suplimentar pentru capitala țării, de 900 de respondenți.

Sondajul a mai relevat faptul că internetul este pe cale să devină cel mai important canal de distribuție a informației de actualitate imediată din diverse domenii și a altor produse culturale (e.g., muzică, filme, nou-tăți științifice etc.).

Napoleon POP*
Valeriu IOAN-FRANC**

Se impune o nouă ordine economică internațională (II)

Abstract

Autorii, în curs de a publica o carte având ca obiect un posibil drum spre o monedă universală (globală), propun o analiză a stării de azi a economiei, din perspectivă monetară și nu numai. Sunt aduse în discuție cele mai recente preocupări europene și de peste ocean referitoare la nevoia de credibilitate și încredere în spațiul monetar mondial.

Cuvinte-cheie: finanțe, monedă, guvernanță monetară, nouă ordine economică internațională

The authors - intending to publish a book on a possible way to a universal (global) currency - propose an analysis of the present state of the economy from a monetary perspective and not only. They approach the latest European and overseas proposal regarding the need of credibility and confidence in the world's monetar space.

Keywords: Finance, Currency, Monetary Governance, New International Economic Order

30 noiembrie 2011

Iată o dată memorabilă, dar trecută ușor cu vederea, care ridică unele întrebări cu privire la accesul la resurse, pentru a nu seca lichiditatea globală în timp de criză. Prima se referă la motivul pentru care o decizie de acest fel intervine cu atâta întârziere de la declanșarea crizei financiare, după ce s-au acumulat tensiuni nelipsite de amenințări, fiind constatat nivelul precar la care a ajuns lichiditatea din sistemul financiar internațional.

Șase bănci, toate emitente de monedă în care alte state își pot constitui rezervele valutare – Banca Angliei, Banca Japoniei,

BCE, Banca Elveției, Banca Canadei și FED – anunță deodată acțiuni concertate pentru efectuarea de operațiuni swap în dolari SUA (din nou acel dolar hulit!), cu dobânzi de 0,50 puncte de bază, începând cu 5 decembrie 2011. Rata dobânzii la aceste operațiuni a fost indexată la dobânda zilnică "Overnight Index Swap – OIS). Facilitatea a fost prevăzută cu o extindere în timp până la data de 1 februarie 2013 și ea acompaniază operațiunile standard de piață monetară cu scadență la 3 luni ale băncilor enumerate, fără FED și Banca Canadei.

Pe lângă implicarea multilaterală, aceleași bănci au convenit și angajarea lor temporară în acorduri de swap bilaterale, insti-

* Institutul Național de Cercetări Economice "Costin C. Kirițescu", Academia Română.

** Institutul Național de Cercetări Economice "Costin C. Kirițescu", Academia Română, e-mail: franc@ince.ro.

tuțiile financiare din jurisdicția lor beneficiind de fonduri denominate în valutele respective, în măsura în care vor face apel la ele. Și aceste operațiuni au fost autorizate până la 1 februarie 2013.

A doua întrebare este: De ce s-a ajuns la respectiva înțelegere între cele șase bănci centrale, când perspectiva lichidității globale în scădere periculoasă era cunoscută? Se afirmă că ea a intervenit pe fondul unor evenimente extrem de preocupante. Primul a fost cel al discrepanței de principiu de a asigura lichiditate între BCE și FED, din rațiuni de mandat, dar și politice. Al doilea a fost tonul ridicat al dialogului dintre Germania și Franța, privind soluțiile de salvare a euro, în mijlocul disputei fiind obstinția asupra naturii mandatului BCE, și așa „extins” prin recurgerea la instrumente nonstandard. Al treilea eveniment, cu impact dincolo de Europa, a fost reprezentat de îngrijorările SUA și ale Chinei în fața fluxului și refluxului crizei euro, afectându-le economiile, în ciuda programelor proprii, consistente, de stimulare, depășind cumulat o mie de miliarde de dolari. Ultimul a fost programul de salvare a Greciei cu implicarea UE și FMI, interpretat ca un „gest unic, irepetabil”, în condițiile în care la orizont se prefigura intrarea în criza datoriilor suverane a altor țări, ca Italia și Spania.

Întreaga situație conturată în jurul datei care dă titlul acestui subcapitol poate fi considerată de o gravitate critică, resuscitarea încrederii investitorilor și a apetitului pentru risc intrând într-o etapă de rapidă estompăre și disipare, confirmată de scăderea rapidă și în trepte a ratingurilor de țară, sugerând lipsa de „eficiență neprobată” a programelor de austeritate din zona euro și pe ansamblul statelor UE. Deficitele bugetare au rămas în exces, costurile finanțării acestora au crescut, consolidarea fiscală a devenit nesustenabilă din cauza lipsei de creștere economică, după cum criza datoriei suverane a luat amploare.

Măsura coordonării băncilor centrale nu este nouă, ea a fost chiar meritorie prin rapiditate și anvergură, în faza imediat următoare declanșării crizei financiare, dar starea de „respiro” dată guvernelor europene în

dificultate la data respectivă a fost retrasă într-un moment nefericit, prea repede, înainte de a observa că revirimentul economic este sustenabil și unidirecțional. Desigur, s-a contat pe responsabilitatea guvernelor – vom vedea cât de discutabilă a fost – de a stabili prin eforturile lor sistemele financiare naționale și a reaseza într-un raport de normalitate economia reală cu creditarea.

Poate că o a treia întrebare ar trebui conectată la rezultate. Dar ce mai pot face băncile centrale dacă rezultatele nu sunt cele așteptate? Ceea ce s-a observat a fost expansiunea răului economiei Greciei nu numai peste Europa, ci în economia globală, problema datoriei ei suverane și posibilitatea ieșirii ei din zona euro (Grexit) dând frisoane în cele mai îndepărtate colțuri ale lumii, miza fiind întreaga piață europeană. Rusia, China, Japonia, SUA, India, Brazilia au declarat, prin vocile șefilor de stat și de guverne, ale guvernatorilor băncilor centrale, îngrijorări majore, de unde, încet, încet, s-a născut persuasiunea și presiunea asupra Germaniei și Europei de a decide soluții, cât mai este timp. Asupra acestui aspect vom reveni.

Credem că înțelegerea intervenită între respectivele bănci centrale – și acest lucru nu este numai percepția noastră – a fost și un răspuns la posibilul pericol ca de-acum criza să afecteze într-o manieră mult mai insidioasă chiar singura economie-ancoră a zonei euro, respectiv Germania. Momentul este semnificativ din punctul de vedere al ceea ce unii analiști au caracterizat ca fiind „o apropiere a băncilor centrale de politică”, de fapt o breșă cu posibile consecințe nefaste asupra statutului de independență al băncilor centrale.

Avem în vedere două aspecte: (1) bătălia Germaniei cu Franța privind acceptarea eurobondurilor ca instrumente colaterale garantate de țările zonei euro în bloc, pentru ca BCE să asigure lichiditate practic nelimitată; opoziția Germaniei la eurobonduri a rămas unul dintre simbolurile încăpățânării cancelarului, susținut de altfel de conducerea Bundesbank, dar era corectă din punctul de vedere al posibilei expansiuni a bilan-

țului BCE cu conotația finanțării monetare a deficitelor bugetare; (2) insuccesul de atunci al Germaniei de a se împrumuta pentru propriile nevoi la costuri rezonabile, chiar în condițiile celor mai bune performanțe economice ale momentului, comparativ cu alte state din zona euro.

Incidentul în finanțarea Germaniei – o reacție în care neîncrederea finanțatorilor privea deja blocul euro în ansamblu – a fost, poate, cel mai grav semnal de alarmă privind perspectiva economică a zonei euro, cu țări puternice având datorii suverane care se apropiau cu viteză de 100% din PIB, pe de o parte, și soarta euro, pe de altă parte.

Este de înțeles cerbicia cancelarului Angela Merkel cu privire la mandatul BCE, care, într-un moment de tensiune cu principalii parteneri, afirma că acest lucru nu se va schimba cât va trăi. Germania era ultima redută în fața indiscipliniei fiscal-bugetare a executivelor celorlalte țări din zona euro, **indisciplină care trebuia încheiată rapid, formal sau informal**, altfel fiind posibile reacții politice și sociale interne, în defavoarea poziției de negociere a Germaniei.

Cum din punct de vedere informal, pe baza discuțiilor colegiale, lucrurile întârziu – ca urmare a limitării numai la schimburi de idei, fără vreo acțiune concretă, iar soluția formală presupunea modificarea tratatelor UE și a contribuțiilor la bugetul comunitar, în final, și sub presiunea nerăbdării partenerilor din afara Europei – , asistăm la două lucruri, unul salvator și altul care, am spune, produce mirare.

Primul se referă la faptul că băncile centrale mai pot face ceva cu repeziciune, dacă este vorba de a mai acorda timp politicului și executivelor, cel puțin din zona euro, și anume de a trece la o nouă abordare, cea a finalizării proiectului UE în general (Uniunea Politică), și al Uniunii Monetare și Economice, cu punerea în funcțiune a celui de la doilea pilon – uniunea fiscală. Acest lucru înseamnă tranșarea suveranității partajate și chiar renunțarea la domenii ale acesteia, observând că împotrivirea inițială se va diminua, mai ales după summitul G20 din Mexic.

Al doilea lucru care, avem curajul să o

spunem, ne-a produs mirare – e drept, pentru scopul acestei lucrări –, a fost acela că, în vârtejul unei degringolade financiare masive, operațiunile swap de anvergură între cele șase bănci centrale au readus în atenție moneda SUA și, implicit, capacitatea FED de a o tipări pentru a asigura lichiditate, inclusiv alte valute, de rezervă. **Să fie oare operațiunea swap precursora unei tranziții spre un concept viitor de monedă globală, încă greu de prescris acum?**

Precursori ai noii ordini internaționale

Încercând listarea unor precursori ai unei noi ordini internaționale, încercăm să răspundem la întrebarea de ce ar fi nevoie de o astfel de ordine. Ea este pusă de mulți experți în contextul unor scenarii atingând esența modelului economic occidental, capitalist, actual, în așa-zisă paradigmă a **raportului dintre piețe și stat**. Aici este vorba despre a lăsa pârgurile autocorectoare brutale ale economiei de piață să se desfășoare în continuare după regulile proprii ale „mâinii invizibile”, cu încercarea perdantă a controlului datoriilor suverane. Aceasta, în lipsa măsurilor de creare a noi locuri de muncă, ca sarcină politică a statului de restabilire a încrederii investitorilor sau de a „da liber” piețelor când se apreciază că politicile guvernamentale de luptă împotriva crizei și relansarea economică au efectele scontate.

Vorbim, de fapt, despre două scenarii-limită, expuse în publicația „The Guardian”: cel al **pasivității** și scenariul **minimalist**. Acesta din urmă ar trebui să fie urmat secvențial cu revenirea la scenariul pasivității. Cu alte cuvinte, intervențiile corective ale statelor trebuie limitate în timp și ar trebui să acompanieze forțele piețelor numai atât timp cât acestea nu sunt autosustenabile. Intervențiile corective trebuie să aibă ca obiect cauzele crizei financiare, și nu simpla asanare a efectelor acesteia, ceea nu este de neglijat.

Forța statelor de a rezista în abordarea completă a unuia dintre aceste scenarii la limită depinde însă de transformările pe plan global, reprezentate de modificările de putere economică, cu bascularea acesteia spre bazinul Pacific, schimbările climatice,

accesul la resurse, în special energetice, constatarea inerției efectelor crizei financiare, de data acesta într-un sistem de tip rețea în care nodurile sistemice nu sunt aduse la starea de echilibru normal. Or, această fotografie a interacțiunii globale **poate plasa**, chiar cu necesitate, în interiorul scenariilor-limită, și un **scenariu reformativ**, care invită, în mod inevitabil, la o nouă ordine internațională.

Ceea ce trebuie să rămână în dezbatere este necesitatea de a fi retrasate cu adevărat noi granițe între piețe și stat, în speranța deschiderii unei noi ere de creștere economică robustă și prosperitate. Simultaneitatea creșterii economice cu prosperitatea, deja pierdută prin efectul de avere și bilanț, după încheierea, prin criza financiară, a Marii Moderații, a devenit discutabilă, iar la ceea ce ar trebui să ne așteptăm este că secvențialitatea la care sperăm în viitorul imediat se va realiza cu un lag semnificativ între creștere și prosperitate până la momentul atingerii din nou a simultaneității.

Nu putem trece peste o astfel de apreciere, la care achiesează și alți destui autori, fără să reamintim că, pentru Germania de azi, democrația și prosperitatea trebuie fundamentate pe un sistem financiar solid, respectiv pe o cultură a stabilității fiscale în țările zonei euro. Revista "The Economist" titra însă, exact la momentul în care cancelarul Germaniei, Angela Merkel, își expunea această viziune înaintea summitului european din 28 iunie 2012, că zona euro trece din coșmar în coșmar, tocmai din cauza faptului că Germania trage învățăminte greșite din istoria sa zbuciumată.

Analize economice și politice *ex post* arată că nu hiperinflația din anii '20 a fost cauza ajungerii la atrocitățile naziste sub un dictator de tristă amintire, ci depresiunea economică și creșterea șomajului la niveluri explozive din anii '30, devenite drame ale populației. Istoria arată că, la sfârșitul anului 1923, vârful perioadei de hiperinflație, puciul lui Hitler de a schimba ordinea statală a eșuat. În schimb, după ce acesta și-a impus propria variantă a soluțiilor lui Keynes, respectiv construcția de autostrăzi și reînarmarea țării prin ruperea tratatelor

de la încheierea Primului Război Mondial, șomajul a scăzut relativ repede, iar economia a intrat pe un făgaș de creștere.

Aceste concluzii nu contrazic însă morala, valabilă și azi, că iresponsabilitatea guvernării produce haos economic, extremism politic și confruntări de o amploare greu de controlat, precum cel de-al Doilea Război Mondial. În acest context, credem că Angela Merkel a subliniat în sfârșit, în declarația sa care a precedat summitul european din 28 iunie 2012, că obiectivul Europei trebuie să fie realizarea Uniunii Politice (iată o revenire la matca tratatelor UE prin vocea celei mai puternice economii), dar cu o supraveghere întărită a sistemului financiar. Condiționarea, din păcate, ține tot de o viziune austeră de data acesta privind rolul piețelor, reflectând aceeași angoasă istorică precum cea a cancelarului Heinrich Brüning din vremea Republicii de la Weimar.

Totuși, atenția mărită asupra Germaniei, pentru lucruri care plac sau nu plac și din care celelalte state membre ale UE au de învățat, ar trebui să pună accentul pe pragmatismul german care a dus economia în topul mondial în perioada postbelică, respectiv ca, la nivelul UE, să se discute mai puțin despre idei și mai mult despre responsabilități, în cadrul unei viziuni trasate cu mult timp înainte. Aici este vorba despre Tratatul de la Roma (1957). Deficiența în aplicarea principiului *pacta sunt servanda* este una dintre cauzele pentru care se vorbește despre necesitatea unei noi ordini chiar în Europa, dar mai de grabă în sfera responsabilității față de o viziune a integrării europene deja existente. În acest context trebuie dat credit cancelarului german pentru inflexibilitatea arătată față de introducerea euroobligațiilor și utilizării relativ discreționare a fondurilor de stabilizare financiară, care apar ca simple paliative într-un sistem neajuns la o structurare matură (uniune fiscală și politică) care să permită flexibilitățile solicitate mai ales de țările cu probleme majore de datorii suverane.

La rândul lor, țările G7 au lansat, în plină criză, angajamentul de a elabora noi reguli pentru o nouă ordine economică mondială

la summiturile de la Roma (G7, 2009) și Londra (G20, 2009). Ministrul italian de atunci al economiei, Giulio Tremonti, vorbea despre un „corp minimal de reguli”, denumit (foarte interesant!) „etalonul egal”, semănând cu o exprimare eufemistică a etalonului aur, dar a precizat că respectivul corp de reguli nu se va limita doar la piețele financiare și, în cadrul acestora, numai la paradisurile fiscale și fondurile speculative (*hedging funds*).

Revenind la fapte, credem că o nouă ordine economică internațională trebuie să fie rezultatul aproape obligatoriu al actualei crize financiare, întrebarea firească fiind: Ce va fi după această criză?

Ceea ce preocupă major este faptul că actuala criză este complexă, nu poate fi circumscrisă unui singur domeniu, respectiv numai economiei planetare în cel mai larg sens. Ea are o evoluție aparte de flux și reflux în teritorii economice diferite, dar strâns legate prin globalizare, cu amplitudini și variabilitate extrem de volatile, respectiv toate ingredientele care fac dificilă recăpătarea încrederii tuturor în toate, fie în forța piețelor – apărute atât de coerent de prietenul nostru Lucian Croitoru (2012)¹ –, fie în intervențiile statelor.

Poate cea mai semnificativă caracterizare a actualei crize a dat-o recent guvernatorul Băncii Angliei, Mervyn King, într-o declarație care, potrivit presei, a „speriat o lume întreagă”. King, relevând tocmai îngrijorarea că piețe emergente puternice din Asia au o situație în plină înrăutățire – vorbim despre o apreciere documentată statistic la mijlocul anului 2012 –, spunea în 28 iunie 2012: „Pe oricine ați fi întrebat din cadrul băncii (Banca Angliei – n.n.), nu cred că ar fi crezut cineva că ne aflăm încă în toiul crizei, după cinci ani. Cred că nu am ajuns nici la jumătatea ei. Suntem într-o criză adâncă, cu provocări enorme... și cu provocări apărute din alte regiuni ale lumii”.

Declarația a apărut pe fondul în care decidenți din SUA și Anglia sunt efectiv „uimiți” de modificările în rău ale situației economice a propriilor țări și a zonei euro,

unde, spune King „... de doi ani vedem cum situația se înrăutățește, iar problemele sunt amânate”.

Dar, revenind și la declarația lui Tremonti, făcută în 2009, la doi ani după declanșarea crizei financiare, mai trebuie reținută încrederea acestuia că, dacă ar fi existat un corp minimal de reguli, poate că se putea preveni criza. Sugerând deci că o nouă ordine ar fi trebuit să fi precedat holocaustul economic, ceea ce ne duce cu gândul la afirmația de mai târziu a ministrului de finanțe belgian, Steven Vanackere, că **guvernele ar fi trebuit să prevadă și ce ar fi trebuit să evite**, atunci întrebarea firească era – și rămâne – legată de „cine va fi investit cu sarcina de a pune în aplicare aceste reguli”. Întrebarea rămâne de actualitate și trebuie să i se dea cât mai repede un răspuns.

Sunt de enumerat însă și teme punctuale de îngrijorare și confruntare, care, discutate numai cu luarea în considerare a status-quo-ului par insurmontabile: conduita politicilor monetare în lume, ce poate face FMI, ce rol trebuie atribuit mecanismelor de stabilizare financiară, proveniența resurselor acestora, criteriile de acces la fondurile de stabilizare, eurobondurile, taxa pe tranzacțiile financiare, uniunea fiscală a UE, uniunea bancară a UE, Uniunea Politică, finanțarea statelor sau a băncilor cu probleme etc.

Într-o astfel de atmosferă și tot la mijlocul anului 2012, Nouriel Roubini, supranumit Dr. Doom al economiei, vine, pe contul propriu de Twitter, cu un **scenariu al furtunii perfecte** în plină desfășurare. Patru factori asupra cărora a făcut previziuni în luna mai a anului 2012 trebuie să devină preocupanți: încetinirea creșterii economice în SUA, agravarea problemelor generate de datoriile publice în Europa, o încetinire a piețelor emergente, în special în China, și posibilul conflict militar din Iran, care, împreună, vor crea „furtuna perfectă” pentru economia globală în 2013.

Roubini intrigă prin afirmația că băncile centrale, spre deosebire de anul 2008, nu mai dispun de „gloanțe politice”, întrucât

1 Croitoru, Lucian, 2012 – *În apărarea piețelor*, Editura Curtea Veche, București.



decidenții de politici „au rămas fără iepuri pe care să-i mai scoată din pălărie”, metaforă cu semnificația că, practic, nu s-a reușit restabilirea încrederii pe piețele bursiere globale, esența stadiului actual al crizei, pentru că.... „forța levitațională a relaxării politicii monetare poate ridica doar temporar prețurile activelor, dar forțele gravitaționale ale fundamentelor mai slabe domină în timp”.

Ca urmare, se pare că băncile centrale, inclusiv BCE, care a ajuns să accepte instrumente și acțiuni neortodoxe, inclusiv reducerea dobânzii de politică monetară sub 1% pentru prima oară în istoria euro, numai au, posibil, decât puține lucruri de făcut pentru a opri încetinirea economiei globale (opinie exprimată și de Bill Smead, CEO al Smead Capital Management). Atunci, ceea ce a mai rămas de făcut ne conduce din nou la **grăbierea unei alte ordini**.

Devenite puncte dispartate de agendă, la

diferite niveluri de agregare instituțională, în efortul comun de a se depăși situația dificilă nudă sau metaforic exprimată – UE, G7, G8, G20, FMI, OCM etc. –, se pare că abia după summitul G20 din Mexic (2012) și sub presiunea unora dintre participanți asupra altora, toate aceste puncte, deschise sau încă fără finalizare până la detaliul funcțional, ar intra într-o anumită corelație logică pe plan operațional și calendaristic, dar fără șansa unui deznodământ consensual.

În ciuda problemei guvernanței legate de revenirea la o creștere economică, definită poate cel mai bine de Consiliul European, respectiv sustenabilă, incluzivă (cu crearea de noi locuri de muncă în fața unui șomaj în expansiune globală), inteligentă și verde, mai există o **problemă de fond la nivel planetar**, cea a resurselor în scădere, și nu neapărat în raport cu nivelul investițiilor dedicate noilor descoperiri și punerii lor în exploatare.

George BANU*

Iubire și ne iubire de teatru

(fragmente dintr-un eseu în pregătire)



Résumé

"Iubire și ne iubire de teatru" este un eseu despre poetica teatrală, maniera de a se construi și de a se defini a spațiul teatral și a actorilor care evoluează atât ca ființe fictive, cât și ca ființe reale. Astfel, o suită de paradigme opuse iau naștere și marchează dezvoltarea ideilor din acest eseu: umanitatea actorului – nonumanitatea textului teatral, actorul între personalitatea sa omenească și personalizarea unui rol neomenesc, realitatea spectacolului – ficțiunea teatrală, actul incarnării și jocul teatral, actualizarea unui rol și spațiul virtual al textului. Există actori care reprezintă pe scenă personaje într-un mod aproape carnal, personaje care au trăsăturile fizice, carnale, ale actorului. Teatrul încetează, astfel, să întrețină iluzia de a fi un dublu al lumii reale, diferit de acesta din urmă printr-un grad de densitate, cu scopul asumării statutului său de zonă de trecere de la ficțiune spre realitate.

Cuvinte-cheie: umanitatea actorului, ficțiune și realitate teatrală, spațiul teatral, universitarul George Banu, reprezentări teatrale

"Amour et non-amour du théâtre" est un essai sur la poétique théâtrale, la manière de se construire et de se définir de l'espace théâtral et des acteurs qui évoluent, autant qu'êtres fictifs qu'êtres réels. C'est ainsi qu'une suite de paradigmes antinomiques prennent naissance et marquent le développement des idées de cet essai: humanité de l'acteur – non-humanité du texte théâtral, l'acteur entre sa personnalité humaine et la personnalisation d'un rôle, réalité du spectacle – fiction théâtrale, acte de l'incarnation et jeu théâtral, l'actualisation d'un rôle et l'espace virtuel du texte. Il y a des acteurs qui représentent sur la scène des personnages d'une façon presque charnelle, des personnages qui ont les traits physiques, charnels, de l'acteur. Le théâtre cesse ainsi d'entretenir l'illusion d'être un double du monde réel, différent de ce dernier seulement par un degré de densité, en vue de s'assumer son statut de zone de passage de la fiction vers la réalité.

Mots-clé: l'humanité de l'acteur, la fiction et la réalité théâtrale, l'espace théâtral, universitaire George Banu, représentations théâtrales

„De ce să mergem la teatru? În clipa asta
nu știu ce să răspund. Închideți teatrele timp
de patru ani și după aceea o să vă pot da
cu siguranță un răspuns”.

Heiner Müller

„Dumnezeu a creat teatrul pentru cei cărora
biserica nu le mai era de ajuns”.

Osterwa, directorul teatrului
polonez „Reduta”

1. Controversa

La originea unor întrebări precum „iubim sau nu iubim teatrul?”, „îl frecven-
tăm, nu-i trecem niciodată pragul sau,
adoptând o atitudine mai relaxată, îl evităm
pur și simplu?”, „cultivăm atracția pentru el
sau îl privim cu ostilitate?” se află o incerti-
tudină. Cine are dreptate? Nu va fi vorba,

așadar, de a întreprinde aici o nouă tentativă de definire a teatrului, ci de a ne plasa în miezul unei controverse, cristalizate de relația bipolară atracție-respingere, în scopul de a repera și inventaria argumentele celor două poziții evident opuse. Vom pune, prin urmare, față în față motivațiile unui „discurs iubitor de teatru” și pe cele ale unei „pledoarii antiteatru”, ale cărei ecouri se fac des auzite. Încercăm astfel să nu privilegiem justificările niciuneia dintre taberele aflate în conflict, ci, dimpotrivă, să explorăm o dialectică menită să-i acorde o șansă fiecăruia dintre exponenții celor două puncte de vedere contrare: adeptul convins al teatrului, pe de o parte, și scepticul, dacă nu chiar adversarul fățiș al acestuia, pe de altă parte. Și asta nu în perspectiva obținerii unei categorice decizii finale, ci în numele acelei obligații fundamentale de a auzi ce au de spus ambele părți aflate în litigiu. În numele acelei cerințe democratice, proprii oricărei acțiuni în justiție, care impune ascultarea alternativă a argumentelor. Nu ținem să formulăm un verdict, ci doar să urmărim îndeaproape această controversă între apărare și acuzare, astfel încât nimeni să nu se simtă frustrat și să-și poată susține explicit opiniile. Întocmai ca în neuitata *Orestie* a lui Stein, unde procesul intentat lui Oreste, eroul tragic, deopotrivă salvator și matricid, nu se încheie cu o sentință, ci se continuă la infinit, căci zeița Atena nu intervine, ca în textul grec, în favoarea acuzatului; nici aici instanța nu se va pronunța definitiv și irevocabil. Proces deschis, aidoma *operei deschise*, concept mult discutat odinioară... Ceea ce își propune această carte este experimentarea unui „mod de gândire” între *da* și *nu*, demers temerar, propriu oricărei reflecții bazate pe contraste.

În ceea ce ar fi putut fi scris ca un dialog după modelul lui Diderot – dar cine ar îndrăzni oare să-l pastişeze? –, în acest zbulciat conflict și în această sfâșietoare indecizie pe care cartea le evocă, nu-mi este, cred, interzis să-mi identific propriile ezitări. Nu am fost niciodată un partizan fără rezerve al teatrului, ci un fidel al lui, confruntat periodic cu crize de vocație, cu veleități de distanțare, cu nostalgia unei alte

arte... Totuși, m-am întors mereu la el, căci, după îndoilei episodice, recunoscute azi ca benefice, m-am reconciliat cu această artă dătătoare de satisfacții sau de insatisfacții ale căror consecințe asupra propriei vieți lasă întotdeauna urme: orice spectacol este o experiență.

Scena își împlinește menirea „în prezent” – lucru știut și la care vom reveni desori –, dar nu poate funcționa corect decât în „prezența” mea, spectatorul. Ea nu-și poate permite să-și reporteze propozițiile în timp, în speranța unui „altădată” recuperator sau justițiar. Noi doi, ea și cu mine, suntem legați printr-o relație dublă, reciprocă și, fără a beneficia neapărat de un statut paritar, ne suntem indispensabili unul celuilalt, suntem indisociabili. Sala este umbra scenei, iar noi știm, din frumoasa poveste a lui Peter Schlemil, de câte primejdii este pândit omul care și-a pierdut umbra. Eu, ca spectator, împreună cu atâția alții ca mine, devin umbră a spectacolului, proiecție a scenei. Aici, mai mult ca oriunde altundeva, ne suntem necesari unii altora... Lumina scenei îi procură spectatorului cufundat în obscuritate acea seducătoare încântare resimțită de orice ființă căreia îi place să se refugieze în anonimatul protector al întunericului și să ferească de ochii lumii secretul unei relații erotice pe care, ce e drept, nu o domină, dar în care este totuși partener. Spectatorul participă la acest „efect de umbră” proiectată, pe care scena îl provoacă în numele unei dorințe împărtășite. Și atunci își amintește un vechi adagiul, atât de potrivit pentru a-i defini starea și condiția: „dacă vrem să trăim fericiți, trebuie să trăim ascunși”. Umbra îl învăluie și îl protejează!

Motivului „teatrul și dublul său” îi vom prefera aici pe acela al „scenei și umbrei sale”. De ce? Fiindcă „dublul” comportă ideea unei parități, a unei echivalențe, a unei „repetări” a aceluiași element, în vreme ce „umbra” trimite, fără îndoială, la o legătură permanentă, dar bazată pe o diferență în privința „regimului de prezență”, pe o materialitate și ea diferită, pe un „ecou” al „aceluiași”, și nicidecum pe dublarea lui. Sunt „umbra” scenei, nu mă pot,

cu siguranță, disocia de ea, dar sunt *altceva* decât ea! Relație subtilă și perversă, după cum o descrie Evghenii Șvarț, autor proscris al epocii staliniste, în textul său celebru, pe atunci interzis, intitulat *Umbra*, genial pus în scenă de David Esrig în anii '70 la Teatrul de Comedie.

Atașamentul și indiferența față de teatru se pot manifesta nu doar ca două poziții ideologice care îi despart la modul concret pe partizanii teatrului de adversarii lui, ci și ca două înfruntări ce intervin în câmpul propriu-zis al teatrului. De astă dată controversa este mai curând internă, dar nu mai puțin intensă.

2. Uman, prea uman

Celebrul titlu al lui Nietzsche pare să indice cu exactitate principala cauză a acestei rupturi, identificând-o în materialul însuși cu care lucrează teatrul: el e iubit sau repudiat în numele „umanului” sau al „preaumanului”! Iată sursa discordiei!

Gordon Craig nu va înceta să protesteze vehement împotriva trupului de carne și sânge al actorului, împotriva acestor materii perisabile, contrare materialelor nobile ale statuarului, marmura sau bronzul... materiale rezistente, nesupuse eroziunii, materiale ce sfidează degradarea, înfrâng efemerul corpurilor și permit evitarea accidentelor cărora acestea le cad victimă mult prea des. Craig intenționează procesul „prea umanului”, acuzându-l de o revoltătoare slăbiciune. El vrea să-l alunge cu orice preț, pentru a instaura autoritatea acelei frumuseți durabile pe care statuarul a obținut-o de atâtea ori, oferindu-ne exemple strălucite, de o perfecțiune greu de atins și de depășit scenic. Numai că, pentru a ajunge la această desăvârșire, prețul plătit este sacrificarea „umanului”... Să nu ne grăbim, totuși, să condamnăm gândirea profetului englez! „E și un dram de minte în nebunia lui”, cum spunea suspiciosul Polonius, atunci când încerca să-i pună un diagnostic lui Hamlet. Ne-am putea, într-adevăr, întreba dacă nu cumva Craig și-a exagerat atacurile la adresa „umanului” doar dintr-un impuls polemic excesiv, cum se întâmplă deseori în

acest gen de cruciadă. E de datoria noastră să luăm în considerare și această ipoteză.

De ani îndelungați, Monique Borie își consacră cercetările tendințelor de a apropia tot mai mult actorul de statuie, constantă recurentă la numeroși artiști. Aceștia își întemeiază aspirația nu pe respingerea umanului, ci pe supunerea lui, menită să conducă la acel splendid miracol al „materiei care se însuflețește”, propriu atâtor practici magice. Dacă teoria lui Craig rămâne la nivelul unui orizont de așteptare, hrănit de repulsia lui față de „prea omenescul” trupului în teatru, practica multor altor regizori moderni trădează dorința acestora de a domina și controla corpul actorului pentru a-l extrage astfel din contingent, a-l elibera din chingile cotidianului și a-l înscrie pe traiectoria devenirii lui ca pură *formă*. Căci nu există nimic mai frumos, spun ei, decât alianța dintre mobilitatea unui corp mereu remodelabil, deci incert, și neclintirea certă a statuii: logodna clipei cu durată. Refuz al neprevăzutului și iubire pătimașă a tot ceea ce încremenește în timp, fără a sacrifica însă freacăta vieții în carnea și în sângele actorului. Cum aș putea să nu amintesc aici de figura, devenită emblematică în Polonia, a unui Christ istovit, reluată de Grotowski ca model al protagonistului său din *Prințul constant*? Și cum să nu-mi mărturisesc emoția care m-a cuprins într-o noapte la Wrocław, când, în timpul unei plimbări pe ninsoare prin insula orașului, am dat peste statuia ce mi-l evoca pe Prinț, tot așa cum, altădată, l-am regăsit pe interpretul lui într-o cafenea italienească, ușor amețit, dar în aceeași postură chistică? De fiecare dată, întâmplarea mi i-a scos în cale pe amândoi: actorul și statuia în fascinantă lor simbioză! Provocare a unei duble iubiri: și pentru actor, și pentru statuie! Cu neputință de despărțit!

Adesea, în muzee sau, într-un cadru mai intim, acasă la mine, contemplu îndelung statuetele sacre; ele par să imobilizeze trupurile în posturi deseori excesive, posturi ce convertesc clipa în eternitate. Și atunci am impresia că mă aflu dinaintea unor reprezentări fizice în care fiecare dintre protagoniști pare a fi un actor ce depășește incerti-

tudinile omenescului, rămânând totodată profund uman. Iată, cum ar spune Craig, teatrul care a atins desăvârșirea! Teatrul care transcende omenescul, fără să-l excludă totuși... teatrul sculpturii, unde trupurile vorbesc întocmai ca și oamenii vii, deși golite de organe și descătuseate de timp! În fața lor, strigătele de protest ale adversarilor umanului se sting, căci, de data asta, aceștia nu mai au cum să se revolte împotriva... prea umanului!

Teatrul lui Robert Wilson e o confirmare a acestei căutări încununată de succes: actorul nu se mai lasă închis în carapacea sufo-cantă a omenescului! El se metamorfozează în sculptură... vie. Iată că paradoxalul actor wilsonian se face ecoul revoltei lui Craig! Amândoi au detestat profund „prea omenescul”. Amândoi au ales să rămână în acea zonă a artei refractară la abuzul de „omenesc”. Și să-și îndrepte, de acolo, privirile indignate spre dezgustătoarea viermuială a corpurilor și a chipurilor rebele, nesupuse canoanelor de rigoare și de armonie ale artelor plastice! Ei nu se proclamă „neiubitori” de teatru, ci, pur și simplu, adepți ai unei alte versiuni a acestei „iubiri”. O iubire contrariată, agasată de felul de a iubi al altora, dar totuși iubire... căci și unul și celălalt aspiră nu la demolarea teatrului, ci la perfecționarea lui.

La polul opus, Artaud va erija „prea umanul” în virtute supremă, justificare și rațiune de a fi a teatrului. Iar această atitudine, această viziune atât de *diferită* va sta la baza „controversei” teatrale care își va revela astfel extremele, făcând să coexiste oroarea de uman și preamărirea acestuia. Două poziții deopotrivă de excesive, între care se va situa comunitatea oamenilor de teatru, divizată de aderarea la unul, sau la altul dintre cele două puncte-limită. Sfâșietoare opțiuni: pentru omenesc sau contra prea omenescului!

Teatrul face din corpul actorului și din misterul „prezenței” motivația fundamentală a existenței sale ca artă. El furnizează în felul acesta o incontestabilă dovadă de adevăr, adevăr care îi este organic constitutiv. Îmi amintesc că am văzut într-o seară, pe zidul Circului de Iarnă, un afiș publicitar

care anunța participarea „de-adevăratelea”, adică în carne și oase, reală, efectivă, a unei vedete de televiziune. Să iubești teatrul înseamnă să-i iubești și pe actori... de altminteri, Antoine Vitez își intitula chiar așa unul dintre editorialele sale din revista Teatrului Național de la Chaillot: *Să ne iubim actorii*. Declarație care mi s-a părut atunci vorbărie goală, o banalitate clamată patetic de un tribun demagog! Mulți ani mai târziu, adevărul de netăgăduit al acestui îndemn mi-a prilejuit o veritabilă revelație: să iubești actorii, acești oameni ce evoluează pe o scenă, e o dovadă că iubești teatrul.

Dincolo de ceea ce comportă ca omenesc încarnarea unui personaj și interpretarea unui rol, umanitatea actorilor seduce prin surprizele pe care ni le rezervă. Adversarii „prea umanului” le disprețuiesc; oponenții lor însă pândesc cu aviditate „romanescul” prezenței unui comedian, toate acele „mici scăpări” pe care regia nu le poate controla și care îi permit spectatorului să întrezărească omul din spatele actorului-interpret, omul cu ochii încețoșați de lacrimi, eleganța nestudiată a felului în care își mișcă sau își odihnește mâinile, surâsul atât de personal, toate acele detalii care, dezvăluindu-ne *realitatea* intimă a unei ființe, ne reconciliază cu viața... Nu e vorba nicidecum de vreo influență explicită a biografiei asupra rolului ori de recursul la persoana întâi acolo unde, pentru rol, ar fi fost de dorit un drum mai ocolit, prin folosirea persoanei a treia; nu, e vorba doar de acele tresăriri ale corpurilor, de freamătul lor aproape imperceptibil, pe care spectatorul din mine se bucură să le recunoască, încredințat fiind că e singurul beneficiar al observării acestor detalii. Grație lor, o legătură privilegiată, personală, fără îndoială iluzorie, se înfiripă între privitor și cel privit. Și atunci, în grota întunecată a sălii, spectatorul nu mai visează la statui care prind brusc viață, ci la ființe în carne și oase care se confesează, trădându-și umanitatea dincolo de rol și de ficțiunea de pe scenă. El nu mai deplânge „umanul”, ci, dimpotrivă, se delectează descoperindu-l. Nu atât în calitate de „voyeur” ilicit, cât mai degrabă ca ființă sedusă de aceste particularități individuale care transpar datorită

„omenescului” nesupus regulilor, refractar la expresia impersonală, mesager al unor discrete mărturisiri.

3. Oare trupul gândește?

În trupul actorului, carnea nu este doar „tristă”, ci, afirmație neîncetat repetată, ea este și obtuză, nătângă. Opacitatea ei încețosează cuvintele, le face mai greoaie, povara ei strivește gândurile, împiedicându-le să-și ia zborul. Iată ce cred toți cei care, disprețuindu-i pe actori, preferă prezenței acestora, mult prea „carnală”, acea indeterminare a textului dramatic care le îngăduie să-și construiască propriile reprezentări ale personajelor. De la bun început, o atare obiecție pare ușor de combătut. Prin însăși natura sa, teatrul lasă în seama actorului umplerea golurilor și limpezirea incertitudinilor ce însoțesc întotdeauna rolurile, iar actorul se achită de această sarcină cu ajutorul trupului său, solid sau fragil, rigid sau suplu. Actorul nu e decât o ipoteză efemeră, desigur, dar o ipoteză propusă comunității reunite a spectatorilor, și nu o ipoteză personală, imaginată între pereții unei camere pe care nu ne decidem să o părăsim ca să mergem în sala de teatru. Ipoteză personală pe care nu o împărtășim cu nimeni altcineva, ipoteză plăsmuită într-un laborator privat, ieșită din fantezia unui cititor căruia îi place să-și anime creaturile fictive pe suprafața imaculată și solitară a ecranului său mental. Fantome descărnate.

Să nu ne pripim însă și să nu condamnăm cu atâta severitate „trupul greoi și nătâng”. Să admitem că el poate aduce prejudicii rolului atunci când distribuirea actorului ne pare greșită, când realitatea lui fizică – voce, greutate corporală, priviri, gesturi – vine să se interpună între rol și mine, spectatorul, adică o ființă ce așteaptă să vadă pe scenă întrupări veridice. Dacă asta nu se întâmplă sunt dezamăgit, le dau dreptate detractorilor „carnii” și accept că ea e într-adevăr stupidă. Regret profund că lucrurile stau așa și, plin de amărăciune, nu mai doresc altceva decât să părăsesc cât mai repede sala, eu, îndrăgostitul de scenă. Da, dar de o scenă care își respectă promisiuni-

le, îmi spun în gând, încercând să evit ralierea la tabăra opozanților. Refuz, așadar, punctual, trecător, revoltă iscată de o eroare și decepție de care se face vinovat un corp oarecare, nu Corpul, acel Corp emblematic al actorului.

Pe scenă, corpul poate produce idei doar atunci când e imprevizibil, când ne contrazice așteptările, când deranjează și perturbă, deschizând o fereastră spre necunoscut. În acest sens, vechiul concept al „emploi”-ului e astăzi abandonat tocmai pentru că el servea, datorită stereotipiei lui, la umplerea „golurilor” unui erou de ficțiune de către corpuri „specializate”, programate și formate dinainte: june-prim, subretă... Reziduuri ale „emploi”-urilor persistă încă, dar acum „carnalul” (cum se întâmpla, de altfel, și odinioară în cazuri excepționale) seduce prin aportul lui – supliment neașteptat – la întruparea ființei textuale. Trupul care gândește este trupul care nu se prezintă *a priori* ca trup gânditor, dar care e capabil să producă acest „efect de surpriză”, individualizată grație unei prestații care derutează, căci ne tulbură în obișnuințele noastre, în prejudecățile noastre, în rutina noastră de spectatori. Gândul trupului este poezia născută din această tulburare. Și asta fără participarea conștientă a actorului: el e doar purtător de poezie. Aura luminoasă a lui Gérard Philipe sau senzația de oboseală vecină cu lehamitea pe care o degajă Marcel Iureș, stângăcia Leopoldinei Bălănuță sau aerul grotesc al lui George Constantin, ochii parcă veșnic aburiți de lacrimi ai Isabellei Huppert sau revolta ce pare că stă să izbucnească în orice clipă a lui Ștefan Iordache... tot atâtea discursuri implicite. La acești actori, trupul îmbrățișează gândul, iar gândul își poate astfel împlânta rădăcinile în carnea trupului. Trupul e creuzetul de care beneficiază spectatorul, căci acum fantoma încetează să mai fie pentru el o simplă proiecție, căpătând o consistență reală și prilejuindu-i o nesperată întâlnire, grație acestui intermediar dispus să-și taie din trup „o livră de carne”: actorul! Dar dacă actorul este un dublu al lui Antonio, „ființa al cărei rol e acela de a fi tristă”, noi, spectatorii, suntem oare niște Shylock? Eu nu-i vreau



moartea, vreau doar un sacrificiu de scurtă durată din partea lui. Nu vreau să curgă sânge, cum pretinde Portia, dar vreau să-mi dăruiască ceva din trupul lui, din carnea lui.... Din această carne pe care se înalță orice jertfă a scenei și care e infinit superioară confortabilelor ficțiuni de lectură.

Într-o dimineață, în fața intrării actorilor, interpretul lui Gaev, regretatul Șerban Ionescu, nu reușea să se facă auzit; el le-a cerut atunci celor de față să facă liniște, invocând faptul că „de data asta avea și el, în sfârșit, ocazia să nu vorbească cu cuvintele altcuiva”. Remarcă esențială, pe care aveam să o formulez și eu când un prieten operator perfecționist nu înceta să-mi ceară, pentru un film de televiziune, să reiau, iarăși și iarăși, replicile: „să știi că eu nu sunt actor și că acum nu vorbesc cu cuvintele mele”. Da, cuvintele sunt ale altuia, trupul însă nu, el nu e împrumutat. El răscumpără actorul, e cauțiunea pe care acesta o plătește scenei, o cauțiune pe care suntem invitați să o evaluăm. Când acest trup gândește, atunci se înfăptuiește miracolul, logodna materiei cu harul. Actorul ne apare ca un Janus bifrons, în el o absență și o pre-

zență se contopesc preț de o clipă. Doar o clipă, căci apoi prezența se retrage și devine cenușă, în timp ce absența își reintră în drepturi și rolul se deschide din nou în așteptarea viitorilor artiști, gata să-și taie și ei din trup „o livră de carne”. În ceea ce-l privește pe spectator, el se poate refugia în text, așteptând „carnea” ce va veni într-o bună zi... să-i dea strălucire textului sau să-l „handicapeze”, cum spune atât de plastic tânăra generație. O asemenea incertitudine rămâne consubstanțială teatrului, în accepția sa moștenită de la greci și contestată astăzi pe alocuri, în niciun caz exclusă în esența ei. Absență/prezență - cuplu ce poate fi disociat, în funcție de epocă și de artiști, în beneficiul exclusiv al unuia sau al altuia dintre termeni. Cuplu binar, mutilat de orice rupere abuzivă ce poate interveni, căci în teatru plăcerea provine din alianța cuvintelor scrise cu carnea care vorbește. Din alianța a ceea ce preexistă cu ceea ce se actualizează. Nici „teatrul de cameră”, nici „scriitorii pentru scenă” nu pot înlătura decât temporar sau strict individual actul fondator al verbului ce devine trup. Verb străvechi, trup nou.

4. O lume intermediară

Teatrul, trebuie să admitem, seduce sau generează rezerve pentru că el este... o lume. Pentru că, după cum s-a mai spus, „lui nu-i lipsește nimic”. Și pentru că, din pricina absenței fie și a celei mai mărunte infirmități, naște incertitudini și, mai ales, creează iluzii mai numeroase decât oricare altă artă. Dacă unii i-o reproșează, alții sunt, dimpotrivă, avizi de această uitare de sine în care îi cufundă spectacolul, privesc cu nesaț la acest simulacru de viață, la acest „substitut al trăirilor” care, cum spunea Freud, nu implică nici riscuri și nici teamă pentru propria siguranță. Grație acestei „iluzii” fondatoare, teatrul procură satisfacția dată de o viață *diferită*, viață așteptată și dorită la care spectatorul poate avea astfel acces. Numai că, replică adversarii, tot iluzia e cea care, permițându-i spectatorului să se proiecteze și să se apropie de „umbrele” artei, îl face să plonjeze într-o lume înșelătoare și derutantă. Arogându-și rolul unor jurați „platonicieni”, ei denunță mirajul amăgitor al scenei, căruia îi cade pradă atâta lume. Iată-ne ajunși în miezul însuși al controversei...

Brecht a tras semnalul de alarmă și a formulat opțiunea polemică: gata cu iluziile! Știm și noi că sunt iluzii, dar de ce trebuie izgonite cu atâta înverșunare? Cum de ce? Pentru că resimțise el mai întâi, el, expresionistul în devenire, extraordinarul lor impact, pentru că îi era teamă, tocmai lui, să nu se lase cuprins de vraja lor, târât de valul amăgirilor care inundă scena! În *Visul unei nopți de vară*, meșteșugarii care își pregătesc spectacolul se tem și ei ca nu cumva nălucirile și arătările de tot felul să nu zăpăcească mințile „doamnelor” – nu ale bărbaților, detaliu semnificativ! –, iar ele, crezându-le reale, să se sperie ori să leșine de frică. La rândul lui, Brecht semnalează pericolul asimilării spectacolului cu un fapt de viață, chit că îl plasează în planul lucidității politice pe care iluzia scenică ar putea-o afecta. El elaborează preventiv un catalog complex de procedee destinate să distrugă „efectul de real” al iluziei, pentru a evita astfel orice primejdie de care ar fi pândit spectatorul

lăsat în voia unor asemenea mistificări ce i-ar putea perturba simțurile. Primejdie mare: spectatorul poate fi copleșit, vrăjit, răpit; el devine prizonierul scenei! Meșteșugarii lui Shakespeare intuiseră deja amploarea dezastrului, presimțiseră nenorocirile pe care le produce uitarea realului. Ca să le preîntâmpine, ei propun câteva strategii naive de reprezentare: astăzi, ele ne apar ca pre-brechtene! Scena se alarmează și, speriată de impactul ei, caută să se pună la adăpost, denunțându-și propriile... artificii. Aidoma unui magician îngrijorat de posibilul efect nociv al unora dintre trucurile sale. El continuă să-și facă numerele, dezvăluindu-i în același timp publicului secretul lor.

Astfel, teatrul încetează să mai fie o „lume concentrată”, așa cum fusese grație dominației iconicului și a tot ceea ce iconicul înlesnea ca identificare cu personajul, pentru a-și schimba statutul și a se prezenta ca o „lume intermediară”, bazată pe alternanță și pe virtuțile ei demascatoare. O lume, da, dar nu și o artă în sensul clasic al termenului! O lume care mizează pe un soi de du-te-vino între iluzie și plăcerea uitării de sine resimțită de spectator, pe de o parte, și bucuria jocului „la vedere”, necamuflat ca altădată, ci, dimpotrivă, asumat, exaltat, cultivat, pe de altă parte. O lume animată de un curent alternativ, unde e interzisă imobilitatea și unde sunt privilegiate, în schimb, mișcarea, tranziția, pe scurt tot ceea ce generează un sentiment de satisfacție datorat atât jocului și stratagemelor lui date acum la iveală, cât și salvării personajului și a destinului său, element emoțional de natură să captiveze sala. Dinapoia personajului zărim actorul și devenim astfel martorii încantați ai „coabitării” lor pașnice. Shakespeare intuise corect: meșteșugarii lui știau, mai bine decât Hamlet, că teatrul, dacă vrea să supraviețuiască, trebuie să se înfățișeze ca o „lume intermediară”. O lume a cărei condiție de existență primordială este tocmai prezervarea acestui interval „entre-deux”, plasarea la distanță egală de cele două extreme.

Cei ce resping teatrul ca „lume concentrată” – sursă de confuzie identitară! – îl acceptă, în schimb, ca „lume intermediară”!

Căci el încetează astfel să mai întrețină iluzia că ar fi un dublu al lumii reale, deosebit de aceasta doar printr-un grad particular de densificare, pentru a-și asuma statutul de zonă de pasaj de la ficțiune la realitate. De practică ce rămâne legată de lume, fără să renunțe însă la legătura cu arta. Trebuie să-i dăm dreptate lui Brecht și să admitem că, deși și-a formulat uneori cam prea brutal programul estetic, fără să-l nuanțeze suficient, el a regăsit spiritul shakespearian al teatrului, acceptându-l ca alianță a antinomiei act/joc. Succesul teatrului lui Peter Brook se explică prin înțelegerea și exploatarea inteligentă a acestei viziuni. „Teatru imediat”, în care instabilitatea este interzisă, iar mișcarea alternativă permanent căutată.

Un refren bine cunoscut: actorul nu este ceea ce joacă! Laitmotiv reiterat pentru a-l discredita. „Jur că nu sunt ceea ce joc”, spune Viola în *Noaptea regilor*, definindu-și astfel propria condiție devenită suspectă din pricina înfățișării sale și a felului ei de a vorbi: da, Viola nu e actriță, dar își însușește atributele condiției sociale a actorului și îi adoptă stilul. Iar așa ceva naște suspiciuni. Actorul care ne înșală, seducându-ne prin identificarea perfectă cu personajul interpretat, nu se autodenunță niciodată. El încurajează confuzia, lucru apreciat de numeroși spectatori, căci teatrul devine, în acest caz, vehiculul care le satisface așteptările ce prind acum viață pe scenă, în vreme ce alți spectatori deplâng tocmai acest bruij mistificator. Și chiar și atunci când nu sunt indignați la culme de obișnuita înșelătorie a încarnării pe care actul teatral o implică, ei nu ezită să-i prefere cealaltă ipoteză, aceea a actorului care operează într-o „lume intermediară”. Actorul care cultivă contradicția, întreținând alternanța între „un dram de imitație” și „un strop de joc”. El este un agent de legătură al cărui talent constă, așa cum își dorește Bottom, în știința de a trece de la un plan la celălalt. Bottom, care e redus pentru o clipă la condiția de animal (măgarul capabil de performanțe sexuale ieșite din comun), face elogiul jocului ca iluzie identificatoare și totodată ca precauție securitară: să încarnezi, dar să nu sperii spectatorul! Ca un actor brechtian *avant la*

lettre, el promite alternarea celor două registre, invitându-ne la un voiaj de la una la cealaltă. Bottom le răspunde astfel detractorilor actorului acuzat de înșelăciune, fără a se ralia însă partizanilor declarați ai mistificării ca supremă condiție a teatrului. Bottom și, mai târziu, Brecht ne vor invita să călătorim între iluzia înșelătoare și distanțarea precaută, între plăcerea uitării de sine și sentimentul de siguranță dat de jocul „pe față”, fără ascunzișuri amăgitoare. În această „lume intermediară” care este teatrul, actorul asigură legătura între cele două registre și trecerea de la unul la altul. El se plasează în centrul aceluia interstițiu care se creează chiar din momentul în care se decide alianța dintre iconicul și ludicul scenei. E îngerul ce-și întinde aripile când spre o parte, când spre cealaltă! Iar noi îl iubim pentru că e când aici, când acolo! Plăcere izvorâtă din incertitudine și care ne e proprie și nouă, oamenilor, dar nu la teatru, ci pe marea scenă a lumii.

5. Lui nu-i lipsește nimic

Remarcă pertinentă: orice artă se distinge prin ceva ce-i lipsește. O lipsă proprie ei, care o particularizează și o definește, o lipsă care îl invită pe cel ce o frecventează – fie doar pentru a o consuma, fie pentru a o practica efectiv – să o integreze și să o depășească. Prin această lipsă, prin această *absență*, arta se deosebește de viață. Pictura nu poate accede la mișcare, muzica la imagine, literatura la încarnare... Parțial invalidă, fiecare artă încearcă să-și învingă handicapul, afirmându-și tocmai prin aceasta specificul. Acest efort ne atrage și ne provoacă să-l continuăm noi înșine în fața operei pe care o abordăm. Când ascult muzică, urmăresc succesiunea sunetelor propuse, acompaniindu-le sau nu – în funcție de vocația mea – de imagini sau de cuvinte. Acompaniament câtuși de puțin imperativ, dar posibil, căci deseori arta, o artă anume, prin lipsa care o caracterizează, trezește în consumatorul ei ambiția de a suplini personal deficitul în cauză. El compensează acest deficit prin propriul său aport, din dorința de a restabili viața, în întregul ei, în comple-

xitatea ei sacrificată de artă. Nu e vorba aici de căutarea, foarte frecventă, a unor „corespondențe”, ci de un proces interior, secret, de o participare uneori inconștientă. Privesc un Matisse și deodată, venită de nu se știe unde, o melodie anonimă începe să răsună în mine... Cel mai adesea opera îmi e de ajuns așa cum e, dar asta nu mă împiedică să spun că ea îmi place tocmai pentru golul pe care nu încerc să-l umplu, fiindcă el mă bucură: suprasaturat de imagini, mă refugiez în acordurile unei orchestre; exasperat de sunetele ce invadează spațiile publice, îmi găsesc un refugiu în muțenia tablourilor sau a ... cuvintelor. Absența este și un remediu, o soluție de salvare, o eliberare și totodată o contestare a vieții în deplinătatea ei absolută, neîntreruptă de nicio fisură, de nicio lipsă, oricât de mică.

Dar teatrul? Acestuia nu-i lipsește nimic. Absolut nimic. Și totuși, deseori, căderea lui în dizgrație se explică tocmai prin această integralitate, prin acest efect de „oglindă a vieții”, viață cu care se aseamănă perfect. Ne displace pentru că nu are de luptat cu nicio absență, nu e afectat de nicio lipsă. Cu ce-aș mai putea contribui eu, ce-ar trebui să mai fac eu, spectatorul, acolo unde arta sau pretinsa artă a teatrului ia chipul și înfățișarea vieții în întreaga ei complexitate? De ce m-ar interesa această dublură a ei? De ce-aș avea nevoie de această „reflectare” a vieții? De ce m-aș prinde în jocul amăgirilor pe care îl suscită întotdeauna multiplicarea dublurilor? Fugim de teatru tocmai pentru că nu îi lipsește nimic. Pentru că nu ne solicită un efort de substituție și, implicit, nu stârnește în noi dorința de confruntare cu o absență și nici impulsul de a o suplini. Realitatea e aici, la îndemâna noastră, arta nu, susțin partizanii respingerii.

Hamlet, prințul îndrăgostit de teatru încă din tinerețe, își motivează pasiunea prin posibilitatea ce i se oferă astfel de a vedea în acel cerc al scenei elisabetane oglinda care răsfârâge un „concentrat de viață”, esența însăși a vieții reale. Brook va relua și își va însuși crezul hamletian. Ceea ce distinge teatrul de viața adevărată este doar gradul acestei concentrații. Refuzând să amputeze viața, teatrul pare să o supună,

aidoma producătorilor de alcool, unei distilări menite să ducă la o concentrație extremă a produsului. Uneori, el sporește chiar și numărul operațiunilor, urmărind să obțină o „tărie” ce arde ca un calvados normand ori ca o țuică românească. Pe scenă, viața se înfățișează în totalitatea ei, dar modificată grație acestei proceduri de densificare ce sfârșește prin a-i dărui spectatorului aceeași plăcere ca și un alcool tare. De ce credeți că e disprețuit teatrul de bulevard? Pentru că aici se servește un whisky „light”! Pentru că, deși își păstrează aparențele, viața nu e prezentată mai intens, ci mai simplist, nu te îmbată, ci doar te amețește ușor.

Așadar, nu numai că teatrului nu-i lipsește nimic, dar el aduce și un surplus, suspect în ochii unora, adevărată „plus valoare” în viziunea altora. O vitamină care, în momentele de supremă încântare, de exaltare, îi permite spectatorului intrat obosit, vlăguit chiar, în sala de spectacol, să-și recapete puterile și să iasă de acolo revigorat. „Concentrarea vieții” e contagioasă, ea atrage și o concentrare a energiilor... pe care nu am cum să nu o resimt ca spectator. Și când, într-o seară, după *Conferința păsărilor*, i-am mărturisit această impresie lui Peter Brook, el mi-a mulțumit, precizând că nu obișnuiește să facă asta des. Am înțeles atunci că eram fericitul cobai care îi confirma crezul artistic: teatrul este viața concentrată care nu se rezumă la scenă, ci își desăvârșește menirea numai atunci când izbuteste să contamineze nu doar publicul, ci și pe fiecare spectator în parte. Această artă colectivă se legitimează în cele din urmă prin efectul produs asupra individualității unice a spectatorului!

Să nu iubești teatrul înseamnă să nu simți această nevoie de „concentrare”, de „esențializare”. Iar când, deși iubești teatrul, nu-ți place un spectacol, ceea ce te-a decepționat este cu siguranță lipsa unui surplus de intensitate. Și atunci regreti că ți-ai pierdut degeaba o seară pe care ai fi putut-o petrece mult mai plăcut în tovărășia unor prieteni, într-o cafenea. Cafeneaua, acest teatru social de substituție!

Traducere de Ileana LITTERA

Cristian Tiberiu POPESCU*

Teatrul sub Napoleon și fenomenul templier

Abstract

Piesa Templierii a lui Francois-Juste-Marie Raynouard, care a fost premiată la Teatrul Francez (în trecut Comedia Franceză) din Paris pe 14 mai 1805 și a avut un extraordinar succes, a fost o pledoarie pentru inocența Cavalerilor Templieri, un protest împotriva nedreptei sentințe date asupra lor. Templierii și impresionantul lor succes total pune o bornă în studiile despre templieri; o altă bornă este fondarea, doar cu câteva luni înainte, a celui mai important dintre toate ordinele neotempliere, numit Ordo Supremus Militaris Templi Hyerosolimitani (O.S.M.T.H.). Francois-Juste-Marie Raynouard a fost un erudit, o figură de lider în zorii secolului al XIX-lea din Franța. Templierii i-au adus o recunoaștere imediată: a fost ales în amândouă, în Corpul Legislativ (în 1806) și la Academia Franceză (1807). Templierii este o piesă în cinci acte, în versuri, care pune în contrast grandoarea Ordinului Templului cu orbul și distrugătorul destin dezlănțuit de cel mai detestabil dintre dușmanii lor, conduși de regele Filip cel Frumos. Raynouard îl vede pe rege ca pe un "bărbat de bună credință", manipulat de sfătuitorii lui în a lua decizii fatale. Implicarea lui Napoleon în amândouă, în Ordinul templului (O.S.M.T.H., pe care i-a ținut sub strictă observație) și în piesa lui Raynouard, este stranie. Interesul puternic al lui Napoleon în piesele de teatru a fost pe larg discutată, așa cum scena teatrului este un potențial simbol al scenei lumii în care a dorit să aibă un rol conducător. Napoleon a monitorizat în mod constant teatrele franceze: el a centralizat rapoartele cenzorilor și, în multe piese, juca chiar cenzorul însuși; el a determinat numărul ideal al teatrelor din Paris; a stabilit atât de multe reguli și regulamente încât a juca pe scenă a devenit una dintre activitățile cele mai îndeaproape controlate; chiar și de la distanța campaniei sale din Rusia, când a ajuns la Moscova, el însuși a găsit încă timp să inițieze un decret de control al teatrelor la întoarcere. Excepțional de inteligent și dăruit pentru politică, Napoleon a înțeles puterea pieselor de teatru și impactul direct asupra publicului, făcând sute de oameni uniți într-o singură reacție.

Cuvinte-cheie: piesa în cinci acte Templierii, François-Juste-Marie Raynouard, pledoarie pentru Cavalerii Templieri, Ordinul Templului, Napoleon și piesele de teatru

The play Les Templiers by François-Juste-Marie Raynouard, which was premiered at the Théâtre-Français (formerly Comédie Française) in Paris on the 14th of May 1805 and had extraordinary success, was a plea for the Knights Templar's innocence, a protest against the unfair sentence passed on them. Les Templiers and its impressive overall success set a landmark in Templar studies; another landmark is the foundation, only months before, of the most important among all neo-Templar orders, named Ordo Supremus Militaris Templi Hyerosolimitani (O.S.M.T.H.). François-Juste-Marie Raynouard was an encyclopedic scholar, a leading figure of the early 19th century France. Les Templiers brought him instant recognition: he was elected to both the Corps Législatif (in 1806) and the Académie Française (in 1807). Les Templiers is a five-act play in verse which contrasts the grandeur of the Order of the Temple with the blind destructive fate unleashed by the hatred of its enemies, spearheaded by King Philip the Fair. Raynouard

* Dr., Univ. "Hyperion", București, e-mail:

sees the King as a "man of good faith" manipulated by his advisers into fatal decisions. Napoleon's involvement in both the Order of the Temple (O.S.M.T.H., on which he kept a close eye) and in Raynouard's play is strange. Napoleon's keen interest in drama was widely discussed, as the theatre scene is a potent symbol of the world scene where he wanted to have the leading role. Napoleon constantly monitored French theatres: he centralized censors' reports and in several plays played the censor himself; he determined the "ideal number" of theatres in Paris; he issued so many rules and regulations that acting became one of the most closely regulated activities in France; and even at the height of his Russian campaign, when he was in Moscow himself, he still found time to issue a decree regulating theatres back home. Exceptionally intelligent and gifted for politics, Napoleon understood the power of drama, its direct impact on the audience making hundreds of people commune in a single reaction. Key-words: Eugen Barbu, journalism; „Star/ Luceafărul”, 1968; „Free Europe/Europa Liberă”, J. Popper, emigration; „Literary Romania/România Literară”; a literary war/arguments; resignation, trauma; the secret diary.

Keywords: five-act play *Les Templiers*, François Juste Marie Raynouard, plea for Templars Knights, the Order of the Temple, Napoleon's interest in drama

Théâtre-Français din Paris (fosta Comedie Franceză), prezenta în seara de 14 mai 1805 premiera piesei *Les Templiers* de François-Juste-Marie Raynouard, care a avut un succes extraordinar. Lucrarea era o pledoarie pentru nevinovăția templierilor și pentru faptul că Ordinul a fost condamnat pe nedrept, consolidând un „Moment 1805” în istoria templerismului.

Teatrul tragic s-a constituit printre cele mai puternice redute pentru un *statu quo* tematic și de gust – e vorba de fapt de *statu quo*-ul eleganței clasicismului francez al secolului al XVII-lea. Marea Revoluție Franceză de la 1789 a avut, în ceea ce privește teatrul tragic, un efect întârziat. Se montează din nou și din nou Corneille și Racine, iar când apar autori tragici noi, aceștia se întorc la temele clasice. Dar, în această pendulare fără sfârșit a unui *déjà vu*, partea bună este că publicul a ajuns la un adevărat rafinament [1], pendulând el însuși între a ști mereu la ce să se aștepte și a accepta noutățile detaliilor.

Ne aflăm înainte de apariția marelui teatru romantic francez: în 1805, Alfred de Vigny avea opt ani, Alexandre Dumas père și Victor Hugo aveau câte trei. Și totuși, în 1800, apăruse o lucrare teoretică de cea mai mare importanță, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, scrisă de Madame de Staël. Este primul manifest al curentului, unde este fundamentată ideea *specificului național*,

care îi va duce pe romantici la o acțiune de mare importanță, anume culegerea, publicarea și valorificarea tezaurilor folclorice naționale. Și, ca o consecință a acestei idei excepționale, s-a ajuns la identificarea unei necesități a momentului, aceea ca pe scenele teatrului francez să se poată juca o „dramă națională”, adică acel text la care publicul nu se raportează doar estetic, ci, în primul rând, cu o investiție de implicare. Toată lumea dorea, dar autorii nu cutezau... Așa se face că la momentul când piesa *Les Templiers* a lui Raynouard era pusă în scenă, publicul aștepta *drama națională* [2], iar la premieră mulți au exultat: *avem în sfârșit drama națională*. Doar că aici personajul tragic central este Ordinul templier, adică o structură cosmopolită. Iată *drama națională franceză!* – vor ironiza scepticii.

Succesul de public pe care l-a avut piesa *Les Templiers* a reprezentat fără îndoială o bornă a templerismului. Dar interesant este că în 1804, deci cu un an înainte, se constituise încă o bornă a acestuia: luase ființă cel mai important dintre ordinele neotempliere, *Ordo Supremus Militaris Templi Hyerosolimitani* (O.S.M.T.H.) [3].

La 4 noiembrie 1804, Bernard-Raymond Fabré-Palaprat, cunoscut până atunci unui cerc restrâns de oameni, se străduiește să difuzeze în cât mai multe medii o știre pe care o prezintă ca fiind de extremă importanță, anume reînnoirea la lumina soarelui a Ordinului templier, care, precum

odinioară, chema elita societății să-i îngroașe rândurile. Știrea precizează că de fapt nu e vorba de un ordin nou, ci de însuși vechiul ordin al lui Molay, care de fapt n-a dispărut niciodată, rămânând mereu bine organizat, chiar dacă a trăit în clandestinitate. Iar dovada bunei sale organizări de-a lungul secolelor este faptul că ordinul și-a ales mereu proprii Mari Maeștri, consemnați punctual într-un document inițiat de primul succesor al lui Molay, Marc Larmenius – de la care documentul și-a luat numele: *Charta lui Larmenius* sau *Charta Transmissionis* (adică a transmiterii funcției de Mare Maestru de-a lungul vremii sau *Tabula aurea*). Acest document, împreună cu alte câteva „vestigii”, au constituit „tezaurul sfânt al Ordinului”, păstrat în cel mai desăvârșit secret. În 1792, Marele Maestru de atunci și ultimul de dinainte de Marea Revoluție Franceză, ducele de Cossé-Brissac, a fost ghilotinat de revoluționari. Singurul care știa atunci unde este ascuns „tezaurul sfânt al Ordinului” a fost medicul și confidentul ducelui, Jacques Philippe Ledru, care „s-a dat la fund”, așteptând vremuri mai bune. Abia în 1804, înțelegând că vremurile de teroare nu se vor mai întoarce, credinciosul medic și-a împărtășit secretul la doi prieteni; toți trei au decis că e timpul ca Ordinul templier să revină la vedere, într-o formă cât mai apropiată de cea de dinainte de 1307, dar pentru aceasta trebuia să găsească un Mare Maestru care să-i croiască un nou destin. Pentru aceasta, cei trei au pus ochii pe acest Fabré-Palaprat, de care pomeneam mai sus. Odată ales Mare Maestru, Fabré-Palaprat a întocmit cele mai îndrăznețe planuri, menite să aducă ordinului notorietate, dar parcurgerea suitei acestora nu intră în obiectivele studiului de față. Vom nota doar că Fabré-Palaprat a inclus printre obiective și demersurile pentru recunoașterea oficială a existenței ordinului de către autoritățile statului. În acest sens, el a cerut o audiență lui Napoleon, dinaintea căruia a prezentat istoria ocultă a ordinului dintre 1312 și 1804, a expus piesele „tezaurului Ordinului” și a solicitat **recunoaștere**; Napoleon i-a acordat recunoaștere, legitimând existența acestuia.

Astfel, nici un an mai târziu, în mai 1805, la premiera piesei *Les Templiers*, o parte dintre spectatori aveau proaspete informațiile despre renașterea Ordinului templier, de care se simțeau atrași.

François-Juste-Marie Raynouard (1761-1836) a fost o personalitate culturală de mare anvergură, un spirit enciclopedic, care a avut o reputație de prim-plan în prima jumătate a secolului al XIX-lea.

A urmat studii de drept și a funcționat ca avocat de provincie. În 1791, este ales deputat, apoi intră în conflict cu Robespierre, este arestat pentru simpatii girondine (31 mai 1793), fiind la un pas de a fi executat. Este eliberat în iulie 1794, când regimul jacobin care instaurase Teroarea căzuse. Spectacolul cu piesa *Les Templiers*, pur și simplu, îl propulsează pe autor pe toate planurile: în 1806, devine membru al corpurilor legislative; în 1807, membru al Academiei Franceze. O mare recunoaștere în lumea științifică i-au adus însă cercetările în domeniul istoriei literaturii. Una dintre lucrările sale interesează special studiul de față, anume *Monuments historiques relatifs à la condamnation des templiers*, publicată în 1813, autorul având atunci acces direct la documente din Arhiva secretă a Vaticanului, rechiziționate de Napoleon și aduse pentru moment la Paris. După căderea lui Napoleon, Franța a trebuit să returneze documentele, ceea ce s-a făcut atât prin transporturi pe uscat, cât și pe apă, cu corăbii pe Rin; una dintre corăbii s-a scufundat, astfel că Raynouard a fost ultimul care a văzut și citat unele documente.

Les Templiers este o piesă în cinci acte, în versuri, care urmărește să pună măreția și prestanța Ordinului templier în antiteză cu un orb destin nimicitor, datorat urii dușmanilor săi, grupați în jurul regelui Filip cel Frumos. Raynouard îi dă regelui șansa de a nu fi el însuși fermentul principal al întregii malversații, ci de a fi un „om de bună credință”, dar manipulat de anturaj și determinat să ia hotărâri greșite. În final, regele este în prim-plan, în sufletul lui – după ce a primit atâtea dovezi despre

dreapta credință a templierilor, despre curajul și caracterul lor nobil – făcându-și loc *îndoiala...* de la care de fapt ar fi trebuit să pornească:

*„Erau oare nevinovați? Această îndoială mă îngrozește
Dumnezeule mare! Dacă am comis o funestă eroare,
Nu cer ca bunătatea Ta să mă ierte:
Lovește-mă, dar cruță-mi poporul și tronul.”*

Să luăm notă de faptul că – față de această rugămintă ca Dumnezeu să-l lovească numai pe el – spectatorul din sală, care cunoștea mitologia populară legată de respectivul moment, știa că Regele avea să moară curând, că cei trei fii ai săi vor domni foarte puțin și vor muri unul după altul, că dinastia capețienilor se va stinge, că va urma un război de o sută de ani și marea epidemie de ciumă. Cu alte cuvinte, spectatorul din sală știa că Dumnezeu nu a îndeplinit rugămintea lui Filip de a-i *„cruța poporul și tronul”*. În varianta refăcută în 1815, finalul, care este conceput tot ca o meditație a regelui, e mai puternic și mai grav:

*„Eu am crezut totdeauna că Ordinul e vinovat.
Și-acum să-mi fie teamă de dreptatea judecății lui Dumnezeu?
Mă îngrozește doar sentința posterității:
Ea judecă deopotrivă și regii, și victimele lor,
Iar marile erori nu-s altceva decât mari crime.”*

Spectacolul *Templierii* pus în scenă în 1805 a avut 35 de reprezentații. În 1809 (piesa nu se mai juca în acel moment), prin decret imperial, a fost instituit un premiu național, acordat anual, în urma deliberărilor unor comisii de specialitate; la „clasa” Limbă și literatură franceză, primul căruia i-a revenit premiul a fost Raynouard, pentru *Les Templiers*. Și totuși, la zece ani după prima reprezentație, ținând cont parțial de anume opinii critice, dar în primul rând dând curs unor noi aluviuni de

inspirație, Raynouard a reluat piesa, procedând la modificări importante, suprimând un personaj (Cancelarul), măbind sau micșorând diverse scene etc. Noul text a fost înaintat tot la Théâtre-Français, care l-a montat din nou (23 februarie 1815). A treia oară piesa a fost montată în 1823, cu textul din 1815.

Cineva consemna într-un articol că asemenea aplauze n-au mai fost întâlnite pe scenele franceze de pe vremea când se jucau piesele lui Voltaire [4]. Dar buna primire în lumea teatrului s-a făcut încă înainte de confirmarea publicului, dovadă fiind fabuloasa ei distribuție – actori pe care orice istorie a artei interpretative franceze, cât de scurtă ar fi ea, îi consemnează. Îi voi trece în revistă chiar în ordinea în care autorul îi plasează în *Distribuție*.

Pierre Lafond (Lafon – 1773-1846) l-a întru-chipat pe Rege. Desigur, pentru un personaj cu cognomenul „cel Frumos” trebuia un actor frumos, iar printre actorii vremii cel mai necontestat posesor al acestei calități era Lafond. În mulțimea de amanți ai prințesei Pauline Borghese (sora lui Napoleon), numai el a fost identificat ca „*l’amant chéri*” [5]. Însă, mai presus de calitățile fizice, Lafond a fost un actor de mare forță expresivă, pe care autorii contemporani se întrec în a-i idealiza portretul [6]. După ce a urmat studii de medicină, a descoperit brusc teatrul și viața de actor, iar din acel moment a abandonat totul pentru ceea ce a înțeles că este menirea vieții lui. A beneficiat întreaga carieră de roluri mari, dar, paralel cu activitatea actricească, a fost și profesor la Conservator. Lafond și-a ascuns regalismul, iar după căderea împăratului, s-a afișat ca regalist militant.

În rolul Reginei a jucat *Mlle Georges* (pe numele ei adevărat Margeurite-Joséphine Weimer – 1787-1867), această actriță unică, cea mai mare de dinainte de Sarah Bernhardt. A fost considerată cea mai frumoasă femeie a vremii ei, „Venus a Franței” – la șaisprezece ani părea o femeie de douăzeci și cinci; la patruzeci părea tot de douăzeci și cinci. O personalitate umană și artistică ce a uimit în permanență. A fost,



fără îndoială, cea mai importantă amantă a fiecăruia dintre amanții ei.

A debutat la doisprezece ani, în mica trupă ambulantă pe care o înjghebase tatăl său. La paisprezece ani, întâmplător, marea tragediană Mlle Raucourt a văzut-o jucând; a luat-o sub aripa ei ocrotitoare, iar la șaisprezece ani a ajutat-o să debuteze la Comédie Française, unde, foarte curând, a urcat în vârful piramidei, fiind una dintre cele mai bine plătite actrițe, pentru că asigura săli pline.

A existat un mare amor între Mlle Georges și Napoleon, pe atunci doar Prim-consul; când s-au despărțit, ea a declarat: „Primul consul m-a părăsit pentru a se face împărat”. În 1808, în condiții foarte enigmatice (s-a vorbit chiar că a devenit spioană, cu misiunea concretă de a-l seduce pe țar, ceea ce oricum s-a realizat), ea

părăsește Franța cu un pașaport emis de Ambasada rusă și, incognito și după multe peripeții, ajunge la Sankt-Petersburg, la curtea țarului Alexandru I, unde se aflau și alți actori francezi, care dădeau spectacole în limba lui Racine pentru protipendada rusă. Date fiind condițiile plecării ei, este condamnată în contumacie să plătească daune financiare pentru spectacolele în care fusese programată să joace. În ianuarie 1813 pleacă din Rusia în Suedia, iar în iunie 1813 ajunge la Dresda, unde-l reîntâlnește pe Napoleon. Datorită intervenției acestuia, este reprimată la Comédie Française. În timpul Primei Restaurații, își afișează fără teamă bonapartismul; lumea actricească este împărțită în „partide”: al „albinelor” (numărându-i, printre alții, pe Talma și Mlle Georges) și „crinilor” (Lafond, Mlle Bourgoin etc.). Apoi, după bătălia de la Waterloo și căderea definitivă a lui Napoleon, i-a cerut acestuia să-l însoțească în exilul din Sfânta Elena. Refuzul împăratului a fost benefic pentru teatru, căci adevărul este că Mlle Georges mai avea multe de spus ca actriță.

Teatrul se transforma din temelii și nu toți puteau ține pasul cu noile forme expresive, cu noile modalități interpretative, cu noul mesaj, dar uriașul ei talent a făcut-o să fie revendicată de romantici la fel cum fusese revendicată de clasicisti; de altfel, impunerea modalității romantice a teatrului a reprezentat o bătălie purtată cu mult eroism, Mlle Georges luptându-se pentru impunerea corifeilor teatrului romantic, Dumas père, Vigny, Hugo. Totodată, ea a fost prima care a acoperit noțiunea de actriță internațională, deoarece a jucat, afară de Paris și Saint-Petersbourg, la Stockholm, la Istanbul, la Bruxelles și la Londra.

La 62 de ani (1849), se retrage din teatru, ceea ce a dus la o rapidă degradare fizică, cu atât mai greu suportată dacă ne gândim că actrița avea să mai trăiască încă optsprezece ani. Dar în 1805, când juca rolul Reginei, Mlle Georges avea doar optsprezece ani, dar era deja una dintre gloriile scenei franceze [7].

Pentru rolul Conetabilului a fost ales Damas, actor pe care cronicarii vremii îl

caracterizau ca posedând un înalt grad de inteligență și profunzime. A debutat în rolul lui Egist, în 1791, devenind curând un actor de prim-rang. Avantajat de fizionomie și expresivitate, a făcut față foarte bine rolurilor ce cereau grație și maiestate, dar nu mai puțin celor ce au pus în valoare căldura și sensibilitatea lui; pe aceste coordonate a fost apreciat a fi cel dintâi actor al vremii sale [8].

Personajul Marigny-fiul a fost interpretat de cel socotit cel mai mare actor francez al tuturor timpurilor, *François-Joseph Talma* (1763-1826). După ce descoperise la Londra teatrul elisabetan, ceea ce-i va marca viitorul, revenit în Franța, s-a înscris la Școala Regală de Declamație din Paris (1786), iar anul următor deja a debutat la Comenia Franceză, unde, de la primele spectacole, cunoaște succesul.

La izbucnirea Revoluției din 1789 devine un mare adept al acesteia, angajându-se politic tot mai mult. Ca și Raynouard, Talma este un revoluționar pentru că dorește reforme, iar nu intransigența oarbă a jacobinilor; în timpul Terorii este arestat și scapă să fie ghilotinat doar datorită intervenției în ultima clipă a pictorului Jacques-Louis David.

Se împrietenește cu Bonaparte, tânăr ofițer, aflat la începutul carierei; Talma s-a numărat printre prietenii intimi ai lui Napoleon, împăratul plătindu-i datoriile (nu mici) în două rânduri.

La Comenia Franceză se instituise *ad-hoc* un centru de rezistență față de Revoluție; antirevoluționarii, majoritari, nu vor să mai joace alături de Talma, care pleacă la alt teatru, ce va căpăta numele Teatrul Republicii. Puțin mai târziu, toți actorii rămași la Comenia Franceză (antirevoluționari sau neutri) vor fi arestați, iar ei vor afirma că aceasta s-a datorat denunțurilor lui Talma. În 1799 este reintegrat la Comedia Franceză și vechile conflicte par uitate. Aprecierile asupra geniului său sunt unanime; este considerat un monument național.

Talma este însă și un mare înnoitor: ideile sale punctuale sau cu caracter general au antrenat o nouă receptare a teatrului în societate. Un exemplu: până la el, costume-

le pe care le purtau actorii atunci când jucau în *Fedra*, *Andromaca* sau *Cinna* erau costumele cotidiene. Talma a făcut o adevărată revoluție în teatru, menită să inducă „culoarea locală”, revoluție ce va include purtarea pe scenă a costumelor corespunzătoare epocilor respective [9].

Talma a fost un estetician și teoretician al teatrului, viziunii lui datorându-i-se nașterea teatrului istoric și politic, care a însemnat o ruptură totală față de convențiile vechii tragedii. De altfel, el și-a consemnat ideile într-o carte, *Mémoires sur Lekain* [10] *et sur l'art dramatique*, apărută cu un an înaintea morții sale.

A avut parte de funerarii naționale, care au fost grandioase; la moartea sa, Gérard de Nerval a scris o elegie intitulată *La mort de Talma*, iar Jules Janin a scris eseul intitulat *Talma et Lekain*, în care vorbește pilduitor despre ceea ce a însemnat Talma pentru publicul său – în timpul bolii actorului, care, de altfel, avea să-l răpună, publicul se interesa de starea sănătății lui și comenta: „bine că suferă încă, înseamnă că trăiește”... În 1805 însă Talma avea patruzeci și doi de ani, era în plină vigoare creatoare și a creat un personaj care a entuziasmat.

În sfârșit, în rolul lui Molay a apărut *Saint-Prix* (1759-1834), artist polivalent, afirmându-se și ca sculptor statuar. A debutat la puțină vreme după moartea marelui Lekain, astfel încât a fost socotit ca fiind unul dintre „moștenitorii” aceluia [11]. Avea un talent ieșit din comun, care era susținut și de date fizice excepționale: o statură înaltă, foarte athletică („forme de Hercule”; „părea un gladiator”, cum nota un contemporan), și o voce „magnifică”; aceste calități l-au făcut „să se specializeze” pentru roluri de zei, regi sau nobili și tot ele l-au propulsat profesor la Școala Regală de Declamație, unde a inventat o metodă specială de declamare [12]. În acel nefericit episod din timpul Terorii, când actorii de la Comedia Franceză au fost arestați în bloc pentru a li se da o lecție, Saint-Prix arestat și el, se spune că ar fi avut un comportament de extremă demnitate, încurajându-și colegii [13]. La 59 de ani (mult prea devreme, au spus contemporanii), Saint-Prix a părăsit

scena. În 1805, el era în plină vigoare, iar acest aspect era tocmai ceea ce voise Raynouard să inducă prin personajul Molay: Marele Maestru reprezenta Ordinul, iar în 1307, regele a tăiat un copac viguros, capabil să-și păstreze coroana rămuroasă încă multă vreme.

Implicarea lui Napoleon față de Ordinul templier, față de piesa lui Raynouard și spectacolul din 1805 constiuie un fapt straniu.

Din momentul în care aprobă înființarea Ordinului templier (O.S.M.T.H.), Napoleon a fost atent la evoluția acestuia. Legat de spectacolul cu *Les Templiers*, îl vedem, la fel, în mijlocul evenimentelor: *aprobă, recomandă, caracterizează, comentează...* iar atunci când campaniile militare îl duc în afara Franței, își exprimă păreri prin scrisori... Cum se explică asta? Prin faptul că doi actori foarte apropiați lui fac parte din distribuție? Sau poate „templieră” în sine îl interesează în atât de mare măsură?

S-a vorbit foarte mult despre faptul că Napoleon a fost foarte atras de teatru [14], iar interesul lui pentru scena teatrală era firesc, căci ea îi evoca scena lumii, pe care el voia să evolueze ca actor principal. Dar în primul rând Napoleon „stătea cu ochii pe teatru”, așa cum stă crescătorul de cai pe armăsarul neprețuit, mândria lui, ținut să meargă în buestru, căci, odată scăpat, calcă totul sub copitele sale. Napoleon s-a ocupat de teatru neîncetat: a urmărit atent cenzura, lecturând el însuși texte; a stabilit „numărul ideal” de teatre din Paris; a dat legi peste legi, teatrul ajungând să fie unul dintre cele mai legiferate domenii, și chiar când se afla la Moscova a emis un decret privitor la teatrele din Franța. Dotat cu o excepțională inteligență, dar și cu talent politic, el a înțeles forța și contondența pe care o poate avea teatrul, a înțeles ce impact extraordinar are acesta, a înțeles că între scenă și public se deschide o relație directă, care face ca publicul unei săli de teatru, adică sute de oameni, să se identifice într-o singură reacție. A înțeles că empatia cu personajele de pe scenă, modelarea prin ideile exprimate de acestea fac ca atunci, pe loc, în public

să se sădească sentimente, publicului să i se dirijeze reacțiile – adică să-l facă purtător al unor idei noi sau să-i dea curajul de a exprima tranșant idei ce și până atunci zăceau în el.

Cât de interesată – din punctul de vedere al împăratului – a fost prietenia lui cu Talma? E probabil că aceasta a însemnat o catastrofă pentru libertatea teatrului – Doamne ferește, nu pentru că Talma s-ar fi făcut spionul împăratului, ci pentru că un teoretician de talia acestui extraordinar actor va fi filosofat despre menirea modelatoare a talentului său și despre nemărginitele posibilități pe care i le oferă scena, iar pentru Napoleon vor fi sunat tot atâtea clopoței de alarmă, tot atâtea confirmări ale unor temeri. Napoleon are două paliere la care înțelege piesa: nivelul templier în sine; nivelul propriei personalități politice și al intereselor pe care aceasta le identifică. Dacă ne luăm numai după „recomandările” pe care le face, se pare că pe împărat nu-l prea interesează în principal ce va fi fost de fapt Ordinul pe tot parcursul existenței sale și cât de dreaptă va fi fost distrugerea lui. Îl interesează în primul rând ce folos politic poate scoate în legătură cu el; îl interesează ce neajuns politic poate preîntâmpina – iar astfel ajungem la cel de-al doilea palier de înțelegere de care vorbeam. E de precizat că atunci – ca și acum – marea majoritate a celor care emiteau păreri despre templieri și disputa lor cu regele Filip nu făceau altceva decât să colporteze ceea ce constituiau deja prejudecăți; totuși, Napoleon reproduce prejudecățile pentru că îi convin, considerând că ele asigură stabilitatea politică. Altfel, se poate ajunge, crede el, nu la contestarea unui rege anume (Filip cel Frumos, în cazul dat), căci asta nu l-ar fi interesat prea mult, ci la *contestarea dreptului legitim al regelui de a judeca o cauză în teritoriul pe care-l guvernează*. Iar în legătură cu acest aspect, Napoleon este mai sensibil și inflexibil ca oricând. Împăratul (omîtând acum că de fapt a fost emanatul Revoluției republicane) pare chiar a spune: într-un conflict între suveran și orice om sau grup uman, eu niciodată nu voi ține partea altcuiva decât a

suveranului, căci el reprezintă statul, iar statul nu greșește. În nenumărate prilejuri, Napoleon s-a referit la monarhi ca la o castă având un limbaj, o morală și o modalitate comportamentală pe care cineva din afară nu le poate totdeauna intui; *împăratul s-a folosit de aceste exemple pentru ca, de fapt, să se explice pe sine*, chiar dacă aparent era vorba de monarhi în general. Iată un exemplu. În 1806, la un an după *Les Templiers*, Napoleon asistă la spectacolul cu piesa *La mort de Henri IV*, avându-l alături pe autor, Gabriel-Marie Legouvé. Când pe scenă Talma recită: „Tremur, nu știu ce negru presentiment...”, Napoleon se apleacă spre autor și-i spune: „Sper că vei schimba această expresie; un rege poate tremura, pentru că este și el om, dar niciodată n-o va spune”.

De pe astfel de poziții aborda Napoleon și *Les Templiers*. Îi recomandase lui Raynouard să o rescrie într-o manieră pe care o socotea mai convingătoare și mai atractivă: anume „arătându-i pe templieri ca pe niște oligarhi amenințând tronul și statul, iar pe Filip cel Frumos oprind complotul lor și salvând astfel regatul”. „Sire, i-a răspuns Raynouard, dacă aș spune asta, n-aș respecta adevărul istoric.” Dar, cum a văzut că împăratul înclină în anume fel capul și face un gest de nerăbdare, Raynouard a continuat, sugerând că o dată într-un fel pe glumă: „Ca să fac așa, mi-ar trebui un <parter de regi>” [15].

Având în vedere aceste „rezerve” majore ale împăratului, pare ciudat faptul că el a cerut să vadă piesa în repetate rânduri, atât la Comedia Franceză, cât și în spectacole private, la Saint-Cloud ori la Tuilerie. *Les Templiers* a lui Raynouard revenea mereu în mintea lui Napoleon; o evocă în scrisori către, nici mai mult, nici mai puțin, ministrul de interne Fouché. În scrisoarea datată „Milano, 1 iunie 1805” (adică la două săptămâni de la premieră), include următoarele idei: „... nu cred că trebuie lăsat să se joace piese /precum *Les Templiers*/ al căror subiect aparține unei epoci prea apropiate de timpul nostru. Citesc într-un ziar că vor să joace o tragedie despre Henric IV. Această epocă nu este îndeajuns de îndepărtată pentru a

nu deștepta pasiuni. Scena are nevoie de puțină «învechire» și, fără a leza teatrul, cred ar trebui să împiedicați aceasta, fără a se vedea intervenția dvs. Ați putea să vorbiți despre aceasta cu dl Rayounard, care pare să aibă talent. De ce nu l-ați angaja pe dl Rayounard să scrie o tragedie despre trecerea de la prima la a doua rasă /în limbajul epocii, asta înseamnă trecerea de la dinastia merovingienilor la cea a carolingienilor/? În loc de a fi /vorba de/ un tiran, cel care ar succeda ar fi salvatorul națiunii. Mai ales prin acest gen de piese se înnoiește teatrul, căci, sub vechiul regim, n-ar fi fost permise.”

Într-o altă scrisoare către același destinatar, datată „Pultusk, 31 décembre 1806”, împăratul scrie: „Dl. Raynouard este foarte capabil să facă lucruri bune, dacă se pătrunde cum trebuie de adevăratul spirit al tragediei antice: fatalitatea urmărirea familia Atrizilor, iar eroii erau vinovați fără a fi criminali; ei împărtășeau crimele zeilor. În istoria modernă, acest mijloc nu poate fi folosit; cel care trebuie folosit este acela al naturii lucrurilor: politica este aceea care duce la catastrofe, fără crime reale. Dl Raynouard a omis asta în *Les Templiers*. Dacă ar fi urmat acest principiu, Filip cel Frumos ar fi jucat un rol frumos; l-am fi deplâns și am fi înțeles că nu a putut face altfel. Atâta vreme cât trama unei tragedii nu va fi stabilită pe acest principiu, ea nu va fi demnă de marii noștri maeștri.” [16]

Charles Nodier [17] notează că împăratul n-a fost un adversar al piesei, ci a avut rezerve doar asupra felului în care apare regele; desigur, doar că de prezentarea regelui depinde, prin răsturnare, prezentarea templierilor și de aici întregul mesaj al piesei!

Adevărul este că Napoleon a considerat piesa inoportună și a socotit că ea deschide o „cutie a Pandorei”, ceea ce poate duce la instabilitate politică, dată fiind uriașa capacitate modelatoare pe care o are teatrul. Și trebuie observat că Napoleon și Raynouard, de fapt, „vorbeau aceeași limbă”, în sensul că aveau cunoștință de aceleași mecanisme, dovadă fiind faptul că Discursul de recepție al lui Raynouard la Academie, din 1807, a avut ca temă tocmai *Tragedia și influența ei*

asupra spiritului național. Altfel, e interesant că Napoleon, Talma și Raynouard au un segment de biografie comun: toți trei au crezut în idealurile Revoluției și în republicanism, toți trei au fost arestați în timpul acesteia. Dintre toți însă, doar Raynouard a rămas republican – un republican doar parțial consolată pentru faptul că măcar împăratul e un geniu.

Este însă evident că, **începând de la Revoluție, templerismul nu mai este cauza sa proprie, ci este mai cu seamă arma altor cauze** (politice, confesionale, economice) [18].

NOTE

1. Charles Labitte, *M. Raynouard, sa vie et ses oeuvres*, în: „Revue universelle”, an V, tom I, Bruxelles, 1837, p. 400.
2. Michèle H. Johnes, *Le Théâtre nationale en France de 1800 à 1830*, Paris, 1975 (cap. François Raynouard: la tragédie nationale de caractère).
3. Pentru o abordare mai largă a acestei probleme, vd. Cristian Tiberiu Popescu, *Templarii. Istorie și mistere*, Timișoara, Dinamis Media Factory, 2009, p. 521-531.
4. Charles Labitte, *op. cit.*, p. 400.
5. Lewis Goldsmith, *Histoire secrète du Cabinet de Napoléon Bonaparte et de la Court de St. Cloud*, Londres, 1810, p. 13.
6. Léonard de Géréon, *La rampe et les coulisses. Esquisses biographiques des directeurs, acteurs et actrices de tous les théâtres*, Paris, 1832, p. 187-188; *Annales dramatiques ou Dictionnaire général des théâtres*, Paris, 1810.
7. Hélène Tierchant, *Mademoiselle George, la tragédienne de Napoléon*, Bordeaux, Aubéron, 2008. Vd. și broșura de 36 de pagini: Arnaud Bourgeois, *Les débuts de Mlle Georges et la critique de son temps*, 1910.
8. Alexandre Ricord aîné, *Les fastes de la Comédie française et portraits des plus célèbres acteurs qui se sont illustrés*, tome second, Paris, Hubert, 1822, p. 208.
9. A. Augustin-Thierry, *Le tragédien de Napoléon, François-Joseph Talma*, Paris, 1942.
10. Henri-Louis Lekain (1728-1778) este socotit cel mai mare actor francez de dinainte de Talma.
11. *Biographies des hommes vivants ou histoire*

par ordre alphabetique, tome Ve, Paris, 1819, p. 286. Vd. și P.D. Lemazurier, *Galérie historique des acteurs du théâtre français depuis 1600 jusqu'à nos jours*, Paris, 1810, p. 405; *Soixante ans du Théâtre-Français*, Paris, Gosselin, 1842, p. 53-56.

12. Alexandre Ricord aîné, *op. cit.*, p. 173.
13. *Biographie universelle ancienne et moderne. Supplément*, tome quatre-vingtième, Paris, Michaud, 1847, p. 395.
14. L.-H. Lecomte, *Napoléon et le monde dramatique*, Paris, 1912, p. 115.
15. Charles Labitte, *op.cit.*, p. 408.
16. *Correspondence de Napoléon I*, Paris, 1862, tome X, p. 466; tome XIV, p. 158.
17. Charles Naudier, *Notice historique sur Raynouard*, în: *Bibliothèque dramatique ou Répertoire universel du théâtre français avec des remarques des notices et l'examen de chaque pièce*, Paris, V. Dabo, 1824, p. 157.
18. În finalul acestui studiu, ca „date tehnice”, menționăm că piesa a fost publicată chiar în anul premierei, cu titlul: *Les Templiers, tragédie par M. Raynouard; représentée pour la première fois sur le Théâtre Français par les Comédiens ordinaires de l'Empereur le 24 floréal an XIII (14 mai 1805), précédée d'un précis historique sur les Templiers*, 1805. Este vorba de lămuriri istorice solide, de optzeci și două de pagini, dar și de „Piese justificative”, grupate la sfârșitul volumului.

Piesa a fost tradusă imediat în limba germană, sub titlul: *Die Tempelherren, ein Trauerspiel von Raynouard. Nach dem französischen metrisch überseht von Ehrenfried Stoebel*, Strassburg, Armand König, 1805.

În aprilie 1807, piesa era tradusă și se juca la Madrid, în rolul lui Molay apărând Isidoro Máiquez, „Talma al Spaniei”. Această traducere anonimă a fost tipărită, la Madrid și Barcelona, de mai multe ori, inclusiv în 1813, într-un volum împreună cu eseul *Historia y tragedia de los templarios* a lui Santiago López (Madrid, Imprenta de la Viuda e Hijo de Aznar).

Textul refăcut de Raynouard a fost publicat în 1815, în anul noii premiere, și are titlul: *Les Templiers, tragédie par M. Raynouard, suivie de l'extrait de la tragédie espagnole de Templiers, par Pérez de Montalban*, Paris, Mame frères.

Antologia pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură”, 2012: *de la dramaturg la regizor***

Abstract

Articolul tratează o tendință actuală în dramaturgie, cu impact puternic în arta spectacolului contemporan: regizori importanți încep să fie din ce în ce mai interesați de scrierea dramatică și de exegeza scenică a propriilor piese de teatru. În acest sens, Antologia pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură”, editată de către Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu în 2012, propune o serie de astfel de texte, în care se remarcă interesul acestor regizori/dramaturgi pentru actualizarea unor teme majore ale dramaturgiei universale, adaptându-le la orientarea actuală a publicului. Vizibilitatea proiectului este asigurată de către formula de spectacol-lectură, însoțită de editarea unui volum și de difuzarea înregistrării audio la postul public de radio.

Cuvinte-cheie: dramaturg, regizor, criză, text, festival, public

The article covers a current course in playwriting, with a strong impact on the contemporary performing arts: there are many important theatre directors that are more and more interested in playwriting and in staging their own texts. For that purpose, the Anthology of the Texts Performed in the Play Reading Section that was published by the Sibiu International Theatre Festival in 2012 provided such plays, in which one may distinguish the interest of such directors / playwrights for updating certain major themes in drama, by adjusting them to the contemporary trend. The visibility of the project is granted by the play reading performance, accompanied by the book that was issued and also by the broadcasting on the national radio service.

Keywords: playwright, director, crisis, text, festival, audience

De aproape douăzeci de ani, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu propune un proiect unic în peisajul editorial românesc: o antologie de piese de teatru, reunite în secțiunea „Spectacole lectură”. Impactul asupra publicului al impresionantei serii de volume este cu atât mai puternic cu cât piesele de teatru publicate (în ediție bilingvă) beneficiază de o lectură publică, în inter-

pretarea studenților de la Departamentul de Artă Teatrală al Universității „Lucian Blaga” din Sibiu și sunt înregistrate (apoi difuzate pe post) de către Radio România Cultural. Deschiderea spre public este deci foarte largă, iar de-a lungul timpului, în *Antologia pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură”* au debutat nume importante ale dramaturgiei românești și europene, în

* Lect.univ.dr. Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte, Departamentul de Artă Teatrală, Sibiu, e-mail: ion.tomus@ulbsibiu.ro.

** Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758.

aceeași măsură în care au fost publicați autori consacrați: Wajdi Mouawad, D.R. Popescu, Mircea Daneliuc, Jean-René Lemoine, Saviana Stănescu, Vlad Zografi, Volker Schimdt, Remi de Vas, Ștefan Peca, Doru Moțoc, Alina Nelega etc.

Ediția din 2012 a *Antologiei* (apărută la Editura Humanitas) ne interesează mai mult decât precedentele, pentru că ni se prezintă ca o provocare la adresa statutului dramaturgului în peisajul contemporan al artelor spectacolului. Toți autorii selecționați sunt și regizori importanți, ceea ce ne poate indica o mutație a interesului creator de la construcția imaginilor și interpretarea scenică a textului către scriitura dramatică. Prin Grzegorz Jarzyna, Fritz Kater, Jan Lawers, Thomas Vinterberg, Mogens Rukov, Dick McCaw, Silviu Purcărete, Wajdi Mouawad și Aureliu Manea, avem acces la ceea ce poate fi considerat un produs ideal: regizorul își scrie piesa de teatru, în tentativa de a se elibera de tot ceea ce înseamnă normă impusă, dictată de către autorul textului ce trebuie interpretat pe scenă.

Chiar și numai acest principiu de selecție a textelor și a autorilor din ultima ediție a *Antologiei* este suficient pentru a avea premisa unei crize incipiente în arta spectacolului contemporan: regizori importanți încep să fie din ce în ce mai interesați de scrierea textelor pe care le vor monta ulterior. Umbra de neîncredere cu care este receptată instituția tradițională a dramaturgului pare să capete tușe din ce în ce mai puternice, iar această soluție de moment pare să fie din ce în ce mai confortabilă: regizorii preferă uneori să își scrie ei singuri piesele de teatru, probabil din dorința de a se individualiza și de a-și transforma vocea creatoare într-un reper absolut unic, personal și pur subiectiv. Pe lângă aceasta, putem aminti și posibila fructificare scenică a tuturor reperelor demne de atenție din dramaturgia universală, căreia i-ar urma, într-o ordine firească, o etapă nouă, aceea în care regizorul domină nu numai spațiul scenic, dar și textul. Tema discuției nu este nouă, subiectul a fost îndelung discutat și analizat de către critica de specialitate și,

mai mult decât atât, a fost resimțit din plin de către spectatori: considerăm că această criză nu este una a valorilor, ci a mijloacelor de expresie, dar și a conflictului, marcă specifică a teatrului, care ne pare azi din ce în ce mai diluat.

În acest context, scurta analiză a *Antologiei pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură”* din 2012 ne face să ne orientăm, pentru început, spre piesa polonezului Grzegorz Jarzyna, *Medeea: proiect*. Încă din titlu, orizontul de așteptare al cititorului / spectatorului se configurează ca unul care, prin numele personajului lui Euripide, țintește un reper esențial al istoriei teatrului european, marcat de tragism, de forța unei situații limită, de culminarea într-un gest aparent inexplicabil (uciderea copiilor), dar care ar putea fi azi evaluat prin absurd. Contextul piesei lui Jarzyna este adaptat la realitățile sociale ale Austriei de azi (și, prin extensie, la întregul Occident), unde o societate multiculturală din ce în ce mai complicată dă naștere unei noi serii de conflicte și generează un principiu nou de aranjare a valorilor în complicatele raporturi dintre soți, dintre sexe ori dintre diferite zone ale comunității. Proiectul regizorului / dramaturgului de rescriere a piesei lui Euripide pleacă de la o premisă vizibil simplistă: Medeea este o emigrantă de origine georgiană, iar Iason este un tânăr german. Simetria banală a acestei scheme camuflează un subtext pentru care societatea occidentală pare să fi generat o adevărată obsesie: cum se poate integra un străin într-o comunitate dominantă, care este locul actual al femeii emigrante în cadrul unei familii mixte, ce trebuie făcut pentru ca valorile părinților de origini diferite să fie transmise în mod armonios către copii și cum se rezolvă o criză între doi soți care provin din culturi diametral opuse? Departe de a oferi răspunsuri, dramaturgul se folosește de un set facil de suprapuneri contemporane peste temele textului clasic al lui Euripide, pentru a da culoare textuală și scenică unor probleme cu care se confruntă marile capitale europene. Valențele tragice ale proiectului dramaturgic rezultă din imposibilitatea identificării unei soluții, iar



acesta este și momentul în care complexul de semnificații al piesei se desprinde de banal și de facil. Concluzia impasului dintr-o societate multiculturală are nu numai implicații textuale și scenice, dar se erijează într-o concluzie personală care poate fi dificil de digerat pentru mediile occidentale care promovează zgomotos deschiderea spre alte culturi. Într-un gest modern, Medeea înghite un pumn de pastile, ceea ce semnifică o intoxicare spirituală, semn al înfrângerii, dar le va scuipa, în ultima scenă a piesei, ca semn al unui triumf personal, victorie ciudată și crudă.

Mutațiile la nivelul personajelor continuă linia de care vorbeam mai sus: domnul și doamna Cor contribuie la configurarea unei atmosfere urbane, iar interacțiunea lor cu Medeea și Iason este superficială. Din comentator al acțiunii scenice în teatrul grec, corul devine o pereche de bătrâni simpatici într-o societate multiculturală, ale cărei probleme le sunt străine: intenția lui Jarzyna este de a transpune totul, cu violență, într-o contemporaneitate derizorie și foarte accesibilă publicului occidental. Din

punct de vedere scenic, soluția dramaturgului ne pare a funcționa într-o direcție importantă: în primul rând, sub masca facilului și a adaptării simpliste a universului spiritual al personajelor la realitățile secolului XXI, se ascunde strategia de a indica neajunsurile societății în care evoluează spectatorul contemporan – din păcate, soluțiile la problemele pe care le ridică societatea multiculturală a Europei de azi sunt cele facile (izolarea, asimilarea, lipsa de comunicare). În acest sens, putem vorbi despre soluțiile aparent simpliste ale dramaturgului / regizor ca despre o evaluare ironică și acidă a celor practicate de multiculturalismul comercial.

Mai departe, ne atrage atenția *De Sade (A Sad Story)* de Silviu Purcărete și Dick McCaw, în care vocea discretă a regizorului român va dobândi materialitate textuală într-o scriitură care poartă amprenta greu de confundat a fanteziei purcăreteiene. Așa cum spectacolele sale ne-au obișnuit cu o asumare a textului până în cele mai mici nuanțe și înțelesuri, de la care, mai apoi, s-au construit serii lungi de improvizații

scenice, complexe și fermecătoare prin bogăția de semnificații desprinse din structurile intime ale scriiturii, tot așa piesa de teatru scrisă de Silviu Purcărete împreună cu Dick McCaw (scenarist, profesor la Royal Holloway University din Londra) ne propune o prelungire a istoriei marchizului De Sade. Prezență publică rezervată, Silviu Purcărete preferă să comunice prin intermediul spectacolelor sale și, de multe ori, pare că urăște să vorbească în public. Ei bine, situația este cu totul schimbată când vine vorba despre *De Sade (A Sad Story)*: piesa scrisă de acest regizor reținut în dialogul său cu publicul larg ne pare a fi un pretext excelent pentru ca să îi percepem acel timbru specific al tuturor creațiilor sale. Celebrul marchiz este acum o bătrână epavă, are mai mult de două sute de ani, căci corpul lui refuză să moară, fiind ținut în viață, artificial, de dorințele și impulsurile sexuale care îl definesc ca personaj, iar cei din jurul său sunt a șaptea, a opta sau chiar a douăsprezecea generație a celor care i-au fost cândva alături.

Cu toate acestea, *De Sade* ne apare ca fiind doar un pretext pentru construcția acestei scriituri dramatice. Așa cum spectacolele lui Purcărete extrag esența unei situații pentru a o transforma scenic, dându-i materialitate, greutate, volum și fantezie, tot astfel *De Sade* se concentrează pe ceea ce autorul consideră că este esențial, pentru ca sensurile piesei să se propage, concentric, trecând prin dezvoltare și ajungând la o diluare a replicii care, de multe ori, pierde din specificul său teatral (nemai-fiind o acțiune care cere o reacțiune), afectate de mutațiile pe care le impun cei doi autori, de la momente de teatru în teatru la literatură epistolară: scrisorile pe care personajele le citesc, compuse după „toate regulile artei”, încărcate de formule de adresare, de politețe, de acele clișee specifice genului epistolar, dar care ne indică un impas în actul comunicării și camuflarea lui tocmai prin aceste procedee textuale la care recurge personajele.

Teatrul în teatru este mai mult decât o punere în abis a unei lumi descompuse, în care bântuie un personaj (descompus și el),

la fel cum este și mai mult decât clasică viziune a „lumii ca teatru”. Încă de la lista personajelor, suntem atenționați că „celelalte personaje care apar în text sunt niște roluri interpretate de personajele de mai sus”, aspect care plasează întregul complex de relații din piesă în umbra măștii și a artificialității statutului de actant. Amintind, pe alocuri, de *Improvizație la Versailles*, dar și de *Improvizație la Alma*, preferința autorilor pentru intertextualitate poate fi cauza multor direcții și intenții într-o interpretare scenică. Premiera piesei, în anul 2000, la Bologna, cu trei mari actori români în distribuție (Ilie Gheorghe, Victor Rebengiuc și Mariana Mihuț), s-a folosit de toate acestea, într-un adevărat vulcan de imagini scenice, tipic purcărețiene. Pe de altă parte, spectacolul-lectură din cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, din 2012, în regia lui Bogdan Sărățean, a preferat o abordare a textului cu unelte și mijloace menite să pună în valoare expresivitatea vocală a actorilor. Este drept, acestea sunt rosturile și sensurile unui spectacol-lectură, dar trebuie să fim conștienți că labirintul textului lui Silviu Purcărete și Dick McCaw se pretează la fel de bine unei asemenea chei de receptare, iar o lectură a textului care ține cont de principiile de funcționare ale teatrului radiofonic nu este nicidecum defavorizată de absența dimensiunii vizuale.

Camera Izabelei este locul unde Jan Lawers reunește o serie de destine ale unor indivizi, care gravitează în jurul unei femei care a trăit din plin întregul secol XX. Aducând pe alocuri cu *Mutter Courage*, Izabela are 89 de ani, este oarbă, iar povestea vieții ei devine accesibilă prin vocile personajelor din jur – Arthur (tatăl), Anna (mama), Alexander (amantul), Frank (nepotul), galerie căreia i se adaugă povestitorul, din *off*, care completează povestea. Vocea puternică a dramaturgului și regizorului flamand se simte încă din deschiderea piesei, unde descoperim că textul mizează mai ales pe povestire și pe diluarea acțiunii și a conflictului într-un tablou istoric cuprinzător, în care răsună, ca un ecou, marile probleme ale secolului XX, din perspectiva stereotipiilor apusene: adevărul,

identitatea proprie, backgroundul cultural, violența celor două războaie mondiale, criza culturală a anilor '70, relația marilor puteri cu fostele colonii, intervenția „civilizatoare” a occidentalilor în spațiul marcat de violențele din Africa, relațiile dintre membrii aceleiași familii. Drama personajului principal este cea a singurătății și a izolării, căci, încă din episoadele în care ni se relatează copilăria Isabellei, o descoperim îngrijind, cu tatăl său, un far, deci într-un topos al frontierei și al singurătății, cu rol de observator, dar și de reper pentru micul univers din jur. Cu trecerea anilor, universul se dilată, căci, după ce părăsește farul, se specializează în antropologie, deci accentul se schimbă, trecând pe observarea și pe studiul evoluției condițiilor socioculturale ale africanilor (obsesie veche, aceea de a vizita Africa, generată de o poveste aflată de la tatăl pe care ea îl credea adoptiv). Orbirea de la anii de bătrânețe indică imposibilitatea și eșecul femeii de a descoperi lumea, mai ales după ce află adevărul despre adevărații ei părinți (părinții adoptivi se dovedesc a fi cei adevărați), iar legătura incestuoasă cu Frank (nepotul) este o închidere a cercului de relații sociale.

Personajele care au murit nu au dispărut din viața Izabelei, căci acestea vor rămâne în text, ca un semn al imposibilității de detașare față de trecut, dar și al influenței pe care o exercită acestea în destinul femeii. Procedul permite o actualizare continuă a raporturilor dintre toți actanții, iar *camera* la care se referă Jan Lawers în titlu este lumea întreagă (scena), atât cât reușește Izabela să o cunoască. *Camera Izabelei* este jucată în toată lumea, de către Needcompany (compania de teatru a lui Jan Lawers), peste tot cu același succes, iar spectacolul este clădit pe forța și pe amploarea scenică a Vivianei De Muynck. Totuși, în cazul lecturii piesei, trebuie spus că, prin caracterul dramatic puțin concentrat, strategiile de abordare a textului sunt mai degrabă cele pe care lectorul le aplică romanului. Lipsit de un conflict puternic, care să se infiltreze în subtextul adânc al scriiturii, scriitura lui Lawers seduce prin istoria pe care o propune (indiferent că este citită, ascultată sau vizionată) și prin

personajele care sunt mici și neînsemnate marionete angrenate într-un vârtej de fapte istorice, de aventuri personale și de obsesii sexuale. Criza actanților este și aici, ca și în *Medeea: proiect*, cea a lumii occidentale și a insului singur care trebuie să își configureze un mic sistem de relații sociale funcționale într-o cultură care îi este, de cele mai multe ori, străină și pe care nu o înțelege.

În încheiere, trebuie să subliniem importanța caracterului interdisciplinar al *Antologiei*: propunerea spre lectură a textului dramatic este dublată de formula spectacolului-lectură, iar rezultatul (piesa de teatru radiofonic) vine să adauge tușe moderne și contemporane și să facă atent publicul tânăr la importanța culturală a mesajului teatral transmis la radio. La Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, textul dramatic este publicat în volum, citit de către actori în cadrul spectacolului-lectură, apoi difuzat de Radio România Cultural: angrenând energii din trei zone creatoare, produsul final ocupă un loc unic în peisajul teatral românesc. Evident, intenția nu este numai de a promova dramaturgia contemporană, ci și aceea de a face publicul larg atent la extrema actualitate a teatrului radiofonic. În plus, mijloacele de expresie artistică necesare comunicării radiofonice a textului dramatic sunt exploatate din plin de către interpreți, ceea ce semnifică o concentrare pe ceea ce stă la baza instrumentelor actricești: vocea. Concluzia ni se pare importantă, într-un context teatral în care ne desprindem din ce în ce mai mult de text și suntem bombardați de imagini...

Bibliografie

- *** *Antologia pieselor prezentate în secțiunea „spectacole-lectură”. Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu*, Humanitas, 2012.
- *** *Silviu Purcărete. Images de théâtre. Photographies by Patrick Fabre & Sean Hudson*, Landsman, 2002.
- Crook, Tim, *Radio Drama. Theory and Practice*, Routledge, London and New York, 1999.
- Rodger, Ian, *Radio Drama*, Macmillan, London, 1982.